



Résumé : *Il s'agit pour nous d'étudier à travers cet article la description des marques énonciatives de l'altérité dans une pratique langagière écrite, notamment un recueil de nouvelles de l'écrivaine québécoise Monique Proulx, intitulé Les aurores montréalaises, nouvelles différentes les unes des autres mais dont le dénominateur commun est la ville du même nom. Le recueil de nouvelles en élabore un véritable portrait dans lequel, tout en demeurant la même, elle acquiert dans chacune d'elles une dimension particulière tout en conférant à l'ouvrage son unité ; c'est un fil d'Ariane qui guide le lecteur et l'aide à mieux comprendre le discours des personnages-protagonistes. Notre objectif est de réfléchir précisément sur l'articulation du rapport entre la ville, synchroniquement et diachroniquement cosmopolite et pluriculturelle, et le discours des personnages, comment se construit l'image de la parole dans un espace dont les influences historiques en font un espace-carrefour, comment un espace urbain, en l'occurrence la ville de Montréal, intervient - voire détermine - la construction des personnages et forge des identités aux antipodes mais qui sont cependant toutes meurtries et, de ce fait, douloureuses. Les identités sont, dans cette perspective, appréhendées en tant que des constructions discursives où intervient, à chaque instant, le facteur spatial comme facteur déterminant.*

Mots-clés : *identité, énonciation, production discursive, espace, dialectique même/autre, urbanité.*

Abstract: *Through this article we study the description of the enunciative marks of otherness in a written linguistic practice, particularly a collection of short stories of the Quebecan writer Monique Proulx entitled les Aurores Montréalaises (Montréal Dawns). Those short stories are different from each other in which the common denominator is the city of the same name. The collection of the short stories elaborated is a real portrait in which, living the same, she acquires in every story a particular dimension conferring to the work its unity. It is an Ariane's thread which guides the reader and helps to better understand the discourse of the characters-protagonists. Our objective is to reflect precisely on the articulation of the link between the city, synchronically and diachronically, cosmopolitan and multicultural, and the characters' discourse. How the speech image is constructed in a space whose historical influences are part of a crossroads-space? How is an urban space in the occurrence of Montréal city intervening-even determining- the characters' construct and forging the identities to antipodes which are however bloody*

and painful? In this perspective, the identities are apprehended as discursive constructs where the spatial factor intervenes as a decisive one in every instant.

Keywords: *identity, enunciation, discursive production, space, same/other dialectic, urbanity.*

المخلص: مضمون هذا المقال قائم على دراسة تحليلية لخصائص المتكلم و"التفاعل" بين أنا و"الأخر" في الممارسات اللفظية المكتوبة خاصة فيما يخص ديوان القصص القصيرة للكاتبة Monique Proulx الصادر تحت عنوان *Les Aurores montréalaises* والذي يتضمن مجموعة من القصص المختلفة تشترك فقط في اسم المدينة "Montréal".
تشكيلة هذا الديوان تسمح بإعطاء بوتري لا (Portrait) ذو أبعاد مختلفة اكتسبها مع جملة هذه القصص و الذي ساعد على الحفاظ لوحدة الديوان "التركيبية المتمسكة"

هذه التركيبية المتمسكة تساعد على توجيه القارئ في فهمه لخطاب الشخصيات الرئيسية لهذه القصص.
و هدفنا التفكير بدقة في تركيبية العلاقة المدنية المتعددة الثقافات في الطرف المكاني و الزماني مع خطاب الشخصيات و معرفة كيف تتبنى صورة الكلمة في هذا المكان، أين يكون التأثير التاريخي سببا في جعله مكانا للتلاقي، و كيف يتدخل مكان حضاري كمدينة موريال أو يحدد تشكيلة الشخصيات و بنيتها التي تعتبر في نفس الوقت تركيبية خطابية متعلقة بالعنصر المكاني كعنصر عام.

الكلمات المفتاحية: الهوية - التلظظ - الإنتاج الخطابي - الفضاء - جدلية الأنا والأخر - المدينة.

« Dans une culture qui s'internationalise, le rôle des créateurs dits «néo-québécois»¹ réside dans leur contribution à cette internationalisation. Ils façonnent et transforment l'imaginaire en apportant des points de vue neufs, des sensibilités différentes sur des thèmes «québécois» ».

I. Introduction

L'ouvrage paraît en 1997 à l'intérieur d'un champ littéraire abondant mais dont on retient surtout le caractère pluriel, à l'image du Québec pluriculturel et multi-ethnique. Il s'agit d'un ouvrage qui prend la mesure de l'importance du statut de la ville de Montréal, -raison pour laquelle nous l'avons choisi - espace qui le lui rend bien réversiblement, en prodiguant une visibilité aux écrivains néo-québécois dans la littérature du Québec. On reconnaît dans le recueil de nouvelles, une attitude d'ouverture en direction des communautés allogènes car chacune d'elles donne la parole, à travers un narrateur ou une narratrice, aux immigrants qui laissent libre cours à leurs souvenirs et décrivent Montréal à travers leurs propres perceptions de celle-ci. Ils donnent aux lecteurs une idée des redéfinitions qu'ils élaborent du rapport à l'autre, de ce qui est différent d'eux-mêmes, de leur manière de vivre et les problèmes liés à leur intégration, qu'ils soient de souche² ou issus des flux d'immigrants des années 70 et plus tard. Il est très intéressant de voir, que tout au long des nouvelles, est posée avec acuité la problématique de la place qu'ils occupent dans la société montréalaise. On constate en lisant le recueil de nouvelles combien, en effet, la culture québécoise est hybride et combien ce cosmopolitisme est loin d'être vécu comme un *hors-lieu* pour reprendre le terme de C. Albert.³ La présentation même de l'ouvrage s'appuie sur cette pluralité car nous rencontrons les voix de Chinois, Haïtiens, Européens, Sud-Américains, Indiens et nous sommes, dès la

première lecture des nouvelles, face à un mixage tant thématique qu'ethnique qui reflète remarquablement bien cette hétérogénéité fondatrice du texte.

Les nouvelles ont toutes pour objet des thématiques qu'affectionnent particulièrement les auteurs québécois comme les ruptures, les départs et les exils et le texte illustre bien un engouement pour la problématique de l'altérité comme le signale l'ouvrage de L. Mailhot « On s'intéresse depuis quelques années à l'»américanité« de la littérature québécoise, aux «petites» littératures marginales, en émergence, depuis l'acadienne et l'ontarioise [...] Mais ce sont surtout les problèmes de l'altérité, de l'hétérogène, de l'»écriture migrante«, du métissage, qui accaparent les jeunes Montréalais, de Concordia à l'UQAM, sinon dans le *Montréal imaginaire* et non moins réel, textuel, «inventé sur fond d'Amérique». Pluralité culturelle, ne veut pas dire juxtaposition, amoncellement, confusion intellectuelle, ni multiculturalismes au sens politique et administratif que lui donne Ottawa ; « [...] l'ethnicité n'est pas l'envers réconfortant ou l'écho minoritaire du national », mais son épreuve initiatique, son conflit dialectique, sa synthèse mouvante, fluctuante. Il faut la «réappropriation d'une québecité elle-même transculturelle». » (L. Mailhot, 2003 : 301-302)

Monique Proulx analyse à partir de regard de migrants - donc d'étrangers issus de cultures autres, intégrés, en voie d'intégration ou marginalisés - la société occidentale supposée civilisée. Son écriture, à l'instar de celle des écrivains québécois des années 90, ne se préoccupe plus des questions relatives à l'indépendance du Québec et relève d'un courant dit libéré de sa littérature « Les écrivains se désintéressent du politique - ou du moins y participent en tant que citoyens et non plus en tant que porte-paroles pour s'engager dans des voies de recherche plus personnelles [...] C'est que le Québec et sa littérature ont définitivement acquis une universalité qui autorise une évasion des thèmes devenus traditionnels depuis une trentaine d'années. » (C. Pont-Humbert, 1998 : 111)

Les aurores montréalaises se présente sous la forme d'un recueil de nouvelles qui sont à chaque fois regroupées en fonction d'une thématique. Chaque groupe de 03 à 06 nouvelles est surplombé d'un prologue dont le titre renvoie à des couleurs. Le premier est intitulé *Gris et blanc* et représente un jeune sud-américain qui fait connaissance avec la ville de Montréal. Le deuxième est intitulé *Jaune et blanc* et dédié à une écrivaine chinoise qui se cache derrière la narratrice, chinoise également.

Les troisième et quatrième prologues sont intitulés *Rose et blanc* et *Noir et blanc* et sont respectivement des hommages à deux écrivains : Marco Micone, d'origine italienne et Dany Laferrière, d'origine haïtienne. Le cinquième fait parler une jeune indienne installée à Montréal et porte le titre de *Rouge et blanc*. Enfin le dernier prologue fait référence à la mort qu'il symbolise par la couleur blanche du néant.

II. Narration et système d'énonciation

Nous situons notre réflexion dans le cadre de cet article à l'intérieur des théories de l'énonciation. Il s'agit de voir, à partir du système énonciatif, comment se fait d'une nouvelle à l'autre, la perception de la ville de Montréal de la part

de l'immigrant installé depuis longtemps ou plus récemment et comment, de manière réciproque, celle-ci intervient comme un paramètre essentiel dans la (re)construction de son identité. Dans chaque prologue, l'énonciateur se place dans la peau de l'immigrant et prend la parole en se substituant à lui afin de donner au lecteur un aperçu de son approche de la ville.

Après la première vue, les nouvelles posent un narrateur qui écrit à la première personne *je* mais qui ne donne pas son identité, on devine pourtant que c'est l'écrivaine qui se cache à chaque fois derrière le narrateur omniscient et omniprésent et qui parle des personnages en faisant usage de *il* ou de *elle*, les non-personnes. Dans les prologues par contre, nous avons des plans d'énonciation embrayés avec les personnes *je* et *tu*. Le narrateur, quel qu'il soit, est toujours en situation d'entre-deux (entre les deux pôles d'une dialectique). C'est un procédé de narrativisation de la problématique de l'altérité et de l'interculturel qui est très intéressant au sens où le narrateur reflète et met en scène des personnages qui sont du point de vue identitaire dans une démarche dialectique ; c'est-à-dire que leur identité s'élabore à partir d'une démarche de confrontation qui consiste à produire de l'identité à la fois par le même et par l'autre.

Le premier prologue : c'est un petit garçon qui écrit à son chien *Manu* en utilisant la première personne du singulier *je* qui implique évidemment un *tu* mentionné explicitement dans le prologue :

« Je t'écris Manu, même si tu ne sais pas lire. ». Le pronom nous englobe quant à lui, le narrateur et sa maman qu'il appelle mama et c'est en l'utilisant qu'il énumère tous les objets qu'il possède, entres autres un réfrigérateur « [...]merveilleux qui pourrait contenir des tortillas en grand nombre[...] ».

La vie à Montréal est comparé par lui à un *chemin vers la richesse*. L'espace urbain est décrit à l'aide de beaucoup de présentatifs comme *Il y a* et reflète la richesse, en témoigne cette extrait : *« Il y a beaucoup d'asphalte et de maisons grises, des autos passent, passent sans arrêt et ne sont jamais les mêmes. »*

Le narrateur s'associe à ce milieu de richesse à partir du moment où il y vit : il y a donc un *ici* de richesse qui s'oppose à un *ailleurs* de pauvreté représentant le lieu d'origine. Le narrateur décrit l'*ici* selon sa perception à l'aide du présentatif *C'est* dans *« C'est un endroit nordique et extrêmement civilisé. »*. Il décrit une société disciplinée, fortement réglementée par des normes de comportement sans qu'il n'y ait une présence importante de *Guardias*, contrairement à la société d'origine, fortement policée et constante surveillée. C'est une ville où il y a très peu de chiens dehors car ils sont adoptés et sont à l'intérieur des maisons, ils n'errent pas dans les rues comme au pays. C'est également un endroit *nordique* car situé au nord et de ce fait, extrêmement froid mais auquel il est nécessaire de s'habituer.

Le choix du pronom indéterminé *On* permet de montrer qu'il ne s'agit pas vraiment d'un choix mais d'une imposition confortée par une énonciation assertive qui ne peut ni ne doit être remise en question : *« [...] le chemin vers la richesse est un chemin froid. »*. Les vendeurs des deux rues principales de Montréal sont aussi des immigrants d'origine juive (Dromann) et grecque

(Paloz). La ville est tellement grande qu'on peut y marcher très longtemps et c'est une ville bien loin de la nature ; l'espace urbain est artificiel car il n'y a qu'un seul arbre. Malgré la nostalgie du pays d'origine que l'on décèle, le narrateur adopte un ton qui laisse transparaître l'espoir, l'exil est le prix à payer pour acquérir la richesse : « *Je ne veux pas que tu croies que la vie n'est pas bonne ici. Ce ne serait pas complètement vrai mais il y a l'odeur de la richesse qui commence à se faire sentir.* »

Il y a partout du gris, couleur de la tristesse mais la beauté blanche de la neige qui tombe et sur laquelle s'achève le prologue est aussi une note d'espoir que la ville de Montréal contribue à communiquer.

Le deuxième prologue est dédié à l'écrivaine chinoise Ying Chen qui prête sa voix à la narratrice ; celle-ci, comme l'écrivaine, décide de quitter volontairement son pays pour ne plus subir le carcan de la tradition imposée par sa culture archaïque, il s'agit d'un exil ontologique qui est vécu comme « [...]un besoin personnel et existentiel, antérieur à l'exil géographique. » (C. Albert, 1999 :190)

La narratrice interpelle sa grand-mère à l'aide de *tu*, elle découvre et fait découvrir à cette dernière un grand magasin, le *Canadian Tire*, lieu où les objets supplantent les individus et reflète une civilisation dans laquelle l'objet relègue à l'arrière-plan les êtres. La narratrice sort du magasin groggy, comme peut l'être l'esprit dans une société où le paraître et le matériel prennent le pas sur l'être. Le magasin labyrinthique, sous la plume de la narratrice, devient un monstre qui dévore son visiteur, un lieu effrayant où l'individualisme des êtres les plonge dans un anonymat angoissant, une société où les codes comportementaux sont diamétralement opposés à ceux des sociétés d'origine. La narratrice, effrayée au début, va petit à petit acquérir son indépendance et comprendre ce qu'est la liberté, elle trouve enfin son lieu « [...] celui au centre de moi qui donne la solidité pour avancer, j'ai trouvé mon milieu ».

Le troisième prologue, est un hommage à Marco Micone, immigrant italien mais aussi écrivain et dramaturge qui a réfléchi sur l'écriture migrante et qui est représenté dans le prologue par le destinataire de la lettre qu'élabore la narratrice, Ugo Lagorio. La déclaration d'amour qu'elle lui fait par courrier est en fait celle qu'elle fait au pays d'origine ; c'est le *je* qui prédomine mais derrière lequel, elle rejette son statut d'immigrante refusant l'exclusion. Elle veut arriver coûte que coûte à s'intégrer et aller au-delà en faisant mieux que les autochtones : « *Ce n'est pas l'arrogance qui me fait parler ainsi, ce sont les gènes batailleurs du nouvel arrivant qui s'agitent encore en moi, en nous.* ».

Le *nous* qui englobe les immigrants laisse entendre un *eux* rejeté en extranéité. A cette dialectique autochtones/immigrants, vient se greffer une autre : celle qui met en confrontation la passion du caractère latin au flegme caractérisant le tempérament anglo-saxon. La narratrice rend hommage à ce sentiment que cultive M. Micone dans ses travaux, à savoir celui de toujours devoir s'intégrer dans une société d'accueil. C'est un combat vers lequel tous les efforts du migrant doivent tendre pour éliminer le sentiment d'exclusion. Mais, malgré cette volonté d'intégration couronnée de succès par ailleurs, si on considère que l'énonciatrice

finit par dire *je* et ainsi se donner un statut de personne, il y a la réalité d'un lien indéfectible avec le pays d'origine et l'immigrant est condamné à être écartelé entre les deux pôles de cette dialectique *culture d'origine/culture d'accueil*. La déclaration d'amour actualise le stéréotype de l'Italie en tant que pays du romantisme, un pays qui véhicule une image de chaleur et de passion.

Le prologue *Noir et Blanc*, hommage à Dany Laferrière, prend la forme d'un réquisitoire contre ceux qui accusent les blancs de racisme et se battent contre cette forme de rejet de l'autre. Le narrateur qui apostrophe directement Malcolm X, converti à la religion musulmane, met en relief, sur un ton humoristique, le complexe d'infériorité du noir qui peut aller jusqu'au syndrome de victimisation en voyant du racisme partout. Le prologue s'achève sur l'idée que l'intolérance est de tout bord et l'espace de la ville de Montréal est porteur d'espoir, il permet au narrateur de rêver à des lendemains meilleurs grâce à sa neige blanche et pure :

« *C'est là qu'on peut marcher en imaginant que c'est du sable, que la main de Flore Saint-Dieu dans la mienne est redevenue douce, que c'est du sable qui mène à la mer tiède et parfumée* ».

Finalement, le monde est, de toute évidence, loin d'être parfait et seule l'imagination de l'Homme peut le rendre meilleur, tel est le thème central du prologue. Le ton humoristique du texte est un clin d'œil à la maison d'édition Nouvelle Optique et à la tonalité parodique du roman de l'écrivain intitulé *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*⁴, où il tourne en dérision sa communauté d'origine ; c'est une manière de cultiver la mémoire tout en exorcisant le malaise de la nostalgie du pays d'origine. Le sujet parlant remet en question cette vision manichéenne du monde dans lequel, on ne rencontrerait que des blancs racistes (les méchants) et des noirs victimes (les gentils) et des agressions perpétrées par des noirs sur des blancs sont autant d'exemples qui lui permettent d'argumenter au profit de son point de vue.

Derrière cette parodie, se profile une déclaration d'amour que le narrateur fait à la ville cosmopolite par excellence, ville neigeuse, ville de la pureté qui semble effacer d'un coup de baguette magique la noirceur de l'âme humaine et avoir une faculté réconciliatrice de l'Homme avec le monde qui l'entoure.

Le prologue suivant intitulé *Rouge et blanc* représente une narratrice indienne qui s'adresse à un ancêtre de son peuple appelé *Aataentsic* pour lui dire qu'elle ne tentera plus jamais de se suicider, qu'elle va désormais apprendre à dompter la rage et la haine qui lui rongent le cœur. Elle ne croit pas à la médecine des blancs mais plutôt aux guérisseurs auxquels elle prête plus de puissance. On décèle un rejet de la civilisation occidentale où la sagesse est inexistante, une société superficielle qui ne prend en considération que le paraître et ne s'intéresse nullement aux vrais problèmes de l'humanité. Mais la civilisation occidentale impose son modèle au monde universel et la narratrice décide alors de rester à Montréal car après tout ce pays appartient à ses ancêtres : « *Je choisis d'infiltrer ceux qui n'en finissent plus de nous conquérir* ».

Le pronom *ceux* renvoie aux blancs et la narratrice veut passer de l'autre côté du miroir et voir à partir de là sa race ; elle dénonce l'aliénation imposée à son peuple par l'autre : « *Nous donnons partout le spectacle de l'humiliation dont on finit par mourir mais si lentement que personne ne voit qu'il s'agit de mort.* »

Pour elle, le fait de vivre avec eux ne changera absolument rien : les blancs et les indiens sont ennemis quoiqu'il advienne. Elle prend la parole au nom d'un *je* qui impose sa suprématie et qui relègue les Occidentaux au rang d'objet, la prise de parole est à considérer au même titre qu'une revanche. Ce n'est qu'à partir du moment où elle comprendra comment et pourquoi l'histoire de son peuple a pris cette direction qu'elle pourra affronter les blancs mais aussi les siens sans avoir honte de leur déconfiture « [...], et je saurai peut-être cette fois-là regarder les enfants de Davis Inlet inhaler de la colle sans me suicider ».

Le prologue s'achève sur un appel à la vigilance et à l'obligation pour son peuple de trouver sa voie tout seul et éviter le mimétisme systématique de la culture blanche. Il s'agit de s'adapter au monde moderne sans se départir de ses valeurs et s'imposer pour survivre, c'est le combat du quotidien : battre le blanc sur son propre terrain de jeu, avec ses propres arguments. La narratrice montre l'exemple en commençant par ne plus croire aux divinités vénérées par son peuple :

« C'est pourquoi je te prie ce soir, Aataentsic, notre mère sans visage en qui j'ai cessé de croire. Ce soir, ma prière te fait exister, et les larmes qui coulent de mes yeux ne sont pas larmes de faiblesse mais de recommencements ».

Il y a ici, nous semble-t-il, une dénonciation virulente de l'ethnocentrisme européen et plus largement occidental.

Le dernier prologue intitulé *Blanc* montre une femme bienveillante qui doit assister Mister Murphy dans les derniers moments de vie, avant qu'il ne bascule dans la mort. La prise de parole se fait cette fois au nom d'une révolte contre le changement effectué par la ville de Montréal après le référendum qui a consacré le rejet de l'avènement du fait français en Amérique. Elle ne reconnaît plus Montréal depuis et exprime sa nostalgie de la ville d'avant, il y a donc une ville d'avant le référendum et une ville d'après. Le désespoir amène certains de ses amis à se convertir au bouddhisme pour retrouver des repères, se recueillir dans le silence et la sagesse qui font prendre conscience à l'Homme que la vie n'est qu'un passage sur terre.

Au début du prologue, c'est la nostalgie du temps où la confédération fait face aux revendications autonomistes de la province francophone du Québec en 1982 qui s'exprime, le Canada va obtenir à cette époque le rapatriement de sa constitution et modifie ses lois sans qu'il n'y ait pour lui obligation d'obtenir l'aval du parlement britannique. En 1990, l'accord constitutionnel destiné à satisfaire les demandes du Québec échouent et en 1992, un nouvel accord constitutionnel de Charlottetown, soumis à référendum, est rejeté par la majorité de la population, y compris celle du Québec et c'est contre cet échec que la narratrice se révolte. Mais elle prend également et surtout conscience de la mort en croisant le chemin de Mister Murphy.

La narratrice soulève alors une problématique (celle de la mort) dont l'idée même effraye les individus des sociétés modernes qui préfèrent l'occulter. Les deux personnages, la narratrice et Mister Murphy qui sont les deux acteurs principaux de la nouvelle s'accrochent - chacun à sa manière - à la vie. Ils se

racontent leurs petites lâchetés respectives et c'est une complicité ambiguë qui naît entre eux. Au moment de la mort de Mister Murphy, la narratrice comprend que le sentiment d'éternité n'est qu'une illusion, en fait, la vie ne tient à rien. Ce constat est énoncé sous la forme d'une assertion de vérité générale qui ne comporte pas de marques déictiques :

« *Tout cela ne tient donc qu'à un fil, la beauté, l'ordonnance harmonieuse de nos visages et de nos corps que nous offrons aux autres comme des bouquets d'éternité, tant de soins et de maquillages pour un masque si précaire* ».

La narratrice achève le prologue sur une consolation - que l'on rencontre de manière récurrente dans le recueil -, celle qu'offre la neige blanche et vierge de la ville de Montréal. L'Homme devient après sa mort comme la neige : un espace vierge, à l'instar de la feuille blanche sur laquelle rien n'est porté.

L'énonciation, à l'intérieur des prologues, tourne autour des embrayeurs *je* et *tu*. Ils constituent une sorte de ligne de frontière avec la non-personne qui prend ici la forme *il* ou *elle* : celui qui prend la parole réalise donc un véritable acte individuel d'énonciation. Il utilise *je* en parlant en son nom et dit *tu* à celui qui le lit : « C'est l'acte de dire *je* qui donne le référent de *je*, de la même manière que c'est l'acte de dire *tu* à quelqu'un qui fait de lui l'interlocuteur. On ne peut donc connaître le référent de *je* et *tu* indépendamment des emplois qui en sont faits, des actes d'énonciation individuels ». (D. Maingueneau, 1994 : 19)

Le narrateur s'empare donc de la langue et instaure un rapport réversible avec celui qu'il pose comme allocutaire et à qui il s'adresse dans chaque prologue. On retrouve également le *nous* posé en tant que co-énonciateur et représentant la collectivité, il ne s'agit pas de la personne *je* amplifiée *je + je (+je...)* mais plutôt de *je + tu (+tu...)*, le *je* qui est étendu aux autres.

Quant au *vous* employé dans le texte, il correspond à *tu+ tu (+il...)*. Le narrateur utilise aussi les embrayeurs qui sont liés à la catégorie de la personne, plus précisément les pronoms possessifs, ils contiennent en fait un embrayeur, par exemple *mon* ou *nos*.

On remarque aussi un usage récurrent de la non-personne par le narrateur qui élabore un discours sur le monde, hors de la sphère de locution occupée par *je-tu*. L'univers extérieur sur lequel va discourir le narrateur renvoie à des groupes nominaux présents dans le texte et qui jouent le rôle d'anaphoriques, par exemple dans *Rouge et blanc* « [...] ceux qui n'en finissent pas de nous conquérir ». Mais à plusieurs reprises, cet univers extérieur relève du contexte historique. *Ils* remplace les Blancs et plus précisément les Occidentaux dans : « [...] mais il fallait les choisir rapidement parmi ceux qu'*ils* savent entendre ici ».

Il faut connaître le contexte historique et situationnel pour comprendre de qui il s'agit, *ils* ne renvoie pas ici à un élément antérieur dans le texte et n'a donc pas une fonction anaphorique. La première personne du pluriel renvoie à une énonciation dans laquelle l'énonciateur fait inclure le ou les destinataires dans sa sphère pour qu'ils assument l'énonciation en même temps que lui. Il y a donc à certains moments, une prise de parole avec le *je* et à d'autres,

une démarcation de l'individualisation du discours. L'énonciatrice se pose dans *Rouge et blanc* comme une porte-parole, une déléguée de sa communauté qui est investie d'une certaine prise de conscience de la condition faite à sa communauté et qui parle au nom de celle-ci. Nous pouvons dire que l'emploi du pronom *nous* à la place du *je* dans certains passages du prologue ainsi que l'usage récurrent des tournures impersonnelles, comme dans notamment :

- « Il suffisait de peu de mots, mais il fallait choisir rapidement parmi ceux qu'ils savent entendre ici. »
 - « *Il est vrai qu'ils sont les vainqueurs et que nous sommes ennemis.* »
 - « *Il n'y a pas d'autre endroit pour fuir.* »
- ou encore :
- « *Il faut apprendre à y enfouir de nouvelles racines ou accepter de disparaître.* »

C'est, d'une certaine manière, un moyen pour l'énonciateur de faire partager la responsabilité de ce qu'il dit au reste de sa communauté et lui permet ainsi de moduler la prise en charge de son énonciation.

Dans le prologue *Noir et blanc*, nous retrouvons un *Tu* générique à travers lequel celui qui prend la parole personnalise ses énoncés qui ont une valeur générale. Il remplace le sujet universel (en particulier *on*) par *tu* car les énoncés ont une valeur générique de vérité mais sont présentés comme faisant partie prenante du procès (bénéficiaire, victime...). On peut considérer *tu* comme un datif éthique, c'est-à-dire que le sujet parlant intègre le récepteur dans l'énoncé, il individualise les multiples allocutaires qu'il a (dont on suppose d'abord qu'il s'agit de noirs comme lui) sous la forme de Malcolm X qui joue le rôle de témoin fictif, sans pour autant jouer un véritable rôle dans le procès :

« [...] et que tu comprends soudain que l'homme blanc en général n'est peut-être pas le plus sale meurtrier du monde et le plus grand mangeur de porc du monde comme tu n'arrêtais pas de le bramer depuis le début [...] ».

On pourrait remplacer ici le *tu* par *on* : l'énoncé aura la même valeur sémantique.

Le narrateur s'adresse dans *Noir et blanc* - et d'ailleurs au niveau de tous les prologues - à un allocutaire sous la forme *tu* et partant, il impose un cadre particulier à l'échange verbal, il se donne un certain statut à soi-même et un autre statut à autrui. On peut considérer que le *tu* employé ici est comme le signe obligatoire d'une même appartenance, ou appartenance à la même sphère raciale et sociale, par exemple: « *Le rire, voilà surtout ce qui t'a fait défaut, mon pauvre vieux Malcolm* ». Les qualificatifs *pauvre* et *vieux* viennent renforcer et accentuer l'intimité qui est créée dans le discours par l'énonciation en *tu*. Le vouvoiement serait inconcevable ici, il est exclu car il passerait pour un rejet. Derrière le *tu* utilisé par le locuteur, c'est à tous les individus qui ont la même appartenance raciale que lui qu'il s'adresse. L'ironie exploitée, surtout dans *Noir et blanc* est utilisée comme mention : l'énonciateur prend une distance par rapport au sujet Malcolm X qui proférerait sérieusement l'énoncé. L'énonciateur élabore à chaque fois une citation qui lui permet de se démarquer du personnage qu'il met en scène, Malcolm X. Il fait soutenir à

ce personnage un point de vue que lui-même trouve manifestement déplacé, inadéquat au regard du contexte énonciatif et ainsi, il arrive à le tourner en ridicule à travers le ton général qu'il impulse au prologue.

C'est comme si l'énonciateur ironique imitait l'énonciateur non-pertinent et le sens des énoncés n'est obtenu qu'à l'issue d'une interprétation en termes de polyphonie : l'énonciateur produit un énoncé dont il attribue la responsabilité à un asserteur distinct de lui et ce sont divers indices comme la situation, l'intonation, une mimique appropriée qui permettent à l'allocutaire de percevoir le désinvestissement de l'énonciateur « [...] dans l'ironie on atteint un cas limite puisque l'énonciateur ne prend rien en charge, qu'il montre dans son dire un asserteur pour mieux le disqualifier » (id. : 50).

Dans cette présentation du système énonciatif des prologues, on peut ajouter que dans le premier prologue, l'allocutaire est un animal : un chien, qui appartient à la sphère de l'humain sans être doué de parole mais il participe de l'intimité du sujet parlant ; il est considéré comme un interlocuteur à part entière, une véritable personne douée de parole. Dans le dernier prologue *Blanc*, la marque *vous* est celle du respect dû au courage dont fait preuve le malade dans les circonstances pénibles de sa mort imminente plutôt qu'une marque d'exclusion que représente également le *vous* et qui pourrait renvoyer au fait que Mister Murphy n'appartient déjà plus au monde des vivants.

Le déictique spatial *cela*, en plus d'être un démonstratif, est un élément déictique anaphorique qui remplace la beauté dans :

« Tout cela ne tient donc qu'à un fil, la beauté, l'ordonnance harmonieuse de nos visages et de nos corps que nous offrons aux autres comme des bouquets d'éternité, tant de soins et de maquillages pour un masque si précaire »,

alors que l'élément *voilà* dans « *Voilà ce que dit le silence, aussitôt qu'on lui laisse un interstice au milieu des vacarmes.* » implique une prise de distance qui fonctionne beaucoup plus dans le domaine du jugement de valeur que dans celui de l'espace. L'énonciatrice met à distance tous ces éléments qui finalement ne sont que trompeurs et qui font croire à l'Homme qu'il est éternel alors qu'il n'en est rien, d'où l'usage de *voilà*.

Pour conclure, nous dirons que ces prologues relèvent bien du discours car ils comportent des embrayeurs (je-tu et le présent). Le *je* présent dans le discours est celui qui prend en charge l'énoncé par une énonciation où la présence des traces comme les modalités affectives, les exclamations ainsi que des énoncés à la forme interrogative mais qui n'attendent pas de réponses est abondante. C'est une énonciation qui a pour rôle de conforter cette prise en charge. Il s'agit pour l'énonciateur de construire des énoncés argumentatifs dont le but est d'emporter l'adhésion des destinataires. Ils sont énoncés sous la forme interrogative pour leur conférer plus de poids et de crédibilité afin de convaincre l'auditoire.

On retrouve, dans la quasi totalité des prologues, le présent qui marque le moment de l'énonciation et on peut ajouter qu'il s'agit d'une marque de

temporalité montrant bien qu'ils relèvent du discours car c'est un présent des verbes que l'on ne peut opposer ni à un passé ni à un futur, il est une forme temporelle « zéro » ou encore présent générique. Les énoncés prennent, de cette manière, une valeur générique et construisent des univers où il n'y a aucune temporalité. Ils se posent du moins comme tels.

Cet examen rapide du système énonciatif et des thématiques abordées à l'intérieur des prologues montre clairement que l'ouvrage de Monique Proulx s'inscrit bien dans un courant du roman québécois qui est « [...] entré dans l'univers du «je». Il semble que le «sacrifice» de l'auteur québécois à la cause nationale dénoncé dans les années 1970, arrive à son terme, et que libérés du «pays incertain» pour reprendre l'expression de Jacques Ferron, les écrivains accèdent enfin à des voies d'investigation à la fois plus intimes et plus universelles. C'est que le Québec et sa littérature ont définitivement acquis une universalité qui autorise une évansion des thèmes devenus traditionnels depuis une trentaine d'années ». (C. Pont-Humbert, 1998 : 111)

L'écrivaine qui est derrière le sujet parlant, à l'instar de la génération d'auteurs dont elle est issue, produit une écriture dont le but n'est plus de lutter pour l'affirmation d'une identité nationale problématique mais une identité sociale dont les composantes fondamentales sont l'urbanité, la modernité et son corollaire, l'universalité. Les personnages dont il est question sont comme le dit C. Pont-Humbert « [...] très marqués par leur époque, identifiables comme des individus des années 1990. Ils aiment, pleurent, se trompent, se déchirent, se quittent avec des mots d'aujourd'hui ». (Id. :112) Ils peuvent, en effet, appartenir à n'importe quelle mégapole moderne du monde, ils sont contemporains. Le citoyen lambda, vivant les mêmes phénomènes de société engendrés par le mode de vie moderne peut se reconnaître en eux notamment, à travers une détresse affective et morale qui peut le conduire à un comportement excessif comme le suicide. Ce sont des personnages tout à fait ordinaires qui éprouvent les souffrances du monde contemporain, dues aux départs, aux exils et aux ruptures ; ils constituent à ce titre les éléments d'un microcosme de la société moderne.

III. Entre structure spatiale et construction identitaire

Notre intérêt porte ici sur les modalités selon lesquelles intervient le facteur spatial, en l'occurrence la ville de Montréal, dans le processus d'élaboration de l'identité ou des identités à travers l'analyse d'actes identitaires qu'on peut repérer dans les textes sous-tendus par la dialectique même/autre.

Pour ce faire, nous réfléchissons aux éléments hétérogènes qui cohabitent dans l'espace de la ville de Montréal et qui entretiennent des rapports dialogiques. La langue est un facteur commun de chaque côté du clivage identitaire riche/pauvre, femme/homme, autochtone/immigré, blanc/ gris, noir, jaune, rouge, rose. Il s'agit de discours de minoritaires et comme tels, on peut leur apporter plusieurs interprétations selon le regard qu'on porte sur eux « [...] chacun des actes de lecture constituant un phénomène original, indéterminé, ébranlant les significations reconnues » (J.-M. Grassin in C. Albert, 1999 : 313)

Ces nouvelles, si elles montrent la douleur profonde et inhérente à tout migrant nostalgique de sa culture d'origine, manifestent encore plus le statut particulier

d'une ville comme Montréal, espace obsessionnel autour duquel tournent les prologues. C'est un espace où sont exercées plusieurs langues et où cohabitent, en permanence, plusieurs cultures «condamnées» à dépasser toutes les incompréhensions et à chercher une façon harmonieuse de vivre ensemble. Montréal n'est pas n'importe quelle ville et ce qui suit nous le montre bien :

« Montréal, au cœur du Québec, a une courte histoire, n'a pas d'identité très précise, elle ne connaît pas de frontières, elle a rompu avec la tradition, avec ses origines, avec sa mémoire, elle cherche sa langue, sa littérature, toujours envahies par l'étranger, par ces étrangers qui ont abandonné leur statut extraterritorial, leur altérité dépaystante et se sont intégrés à la société d'accueil, à la mosaïque québécoise qui est un mélange babélien de signes, de traditions, de croisements, de sensations, d'imaginaires et de fictions. C'est sur ce fond d'incertitude que cette métropole (Montréal) joue son histoire. A quel pays se réfère-t-elle ? A qui appartient-elle ? De qui peut-elle se réclamer pour asseoir ses fondements ? Nord-américaine cette ville ? Pas vraiment, Canadienne alors ? Pas exactement. Européenne ? Certainement pas. Québécoise ? Ce n'est pas si simple. Et en quoi s'exprime-t-elle, cette cité ; en quelle langue, par quels mots, pour quelles raisons ? Au nom de qui prend-elle la parole ? Rien n'est tout à fait clair et par ce que rien n'est acquis à cette ville, elle n'en finit pas, paradoxalement, de créer, d'improviser, de jouer, de rire, de s'interroger comme à la mesure de cette faiblesse sur quoi elle tient » (R. De Diego in C. Albert, 1999 : 189-190)⁴

L'espace de la ville de Montréal, maillon fort de la narration, permet la production de discours où la notion d'altérité est redéfinie car elle ne correspond plus à des normes établies qu'il faudrait à tout prix imiter au risque de nier sa spécificité et où elle ne fait plus l'objet de rejet. L'altérité est ici, au contraire, l'expression de nouvelles identités en émergence et il y a dans ces prologues, une réelle volonté de déconstruire les schémas de pensée traditionnels et de voir comment l'écriture peut s'élaborer entre deux, voire plusieurs cultures, à travers les différents narrateurs, relais des minorités diverses évoluant dans l'espace de la ville. Il y a donc une volonté de témoigner au plus près de la situation de ces minorités.

L'auteure Monique Proulx, entre dans la peau des personnages migrants l'espace de ses prologues et les dédie à des écrivains de la francophonie comme Ying Chen par exemple qui disait : « Toujours oriental, je suis écrivain québécois. Québécois, je suis un écrivain de la francophonie. » (L. Mailhot, 2003 : 248)

Les nouvelles multiplient les figures d'exilés mais leur quête est la même, c'est celle de l'intégration, de la socialité, du refus de l'étrangeté dans la grande ville, dans l'espace de froid *nordique* qu'est Montréal. La problématique identitaire est, à chaque nouvelle, envisagée selon un angle d'approche particulier. L'auteure, à travers la narratrice-énonciatrice est interpellée par l'identité et par l'avenir de son universalisation dans la ville de Montréal : Il s'agit de narrations brèves qui confirment les caractères de la nouvelle québécoise dont le style particulier excelle à créer des atmosphères, à cerner des sensations et des émotions, elle surprend quelquefois le lecteur par son dénouement confirmant ce qu'en dit Georges Poulet, à savoir qu'elle « se bâtit à partir de sa fin » qu'il faut justifier, préparer ou au contraire rendre encore plus mystérieuse.

Mais au-delà de ces caractères, il en est un que l'on peut vérifier dès la première lecture, celui de la liaison étroite entre écriture migrante et espace, liaison indéniable, au sens où la différence devient un mode de fonctionnement spatial, un espace : « La littérature québécoise est une certitude et un doute, le discours et l'écriture d'un pays[...] Précisons que le *pays* évoqué ici peut-être le Québec dit réel historique, projeté, encore à inventer, mais qu'il est surtout le pays de l'imaginaire, de l'écriture, de l'intertexte infini. « En étrange pays dans mon pays lui-même » dira toujours l'écrivain. Sa marge, sa différence, sa dissidence sont l'espace et la raison même de son activité. Ce vieux peuple qui rajeunit, qui s'exile et se rapatrie constamment, c'est le peuple des lecteurs arrachés au banal, au machinal par l'appel des mots les plus simples, les plus justes. » (Id. : 399-400)

La langue est le lieu où se cristallise le plus manifestement les différences identitaires, ethniques et la ville de Montréal offre un cadre spatial de choix qui favorise tout particulièrement le développement et l'épanouissement d'une écriture obnubilée par la différence⁶ où intervient toujours le caractère cosmopolite. Le prologue *Rose et blanc* parle par exemple de figues, c'est loin d'être fortuit puisqu'il s'agit d'une allusion au titre de l'ouvrage de Marco Micone *Le figuier enchanté*⁷ et dont l'écriture révèle cet imaginaire cosmopolite dû à une appartenance cosmopolite chaque fois revendiquée.

D'un prologue à l'autre, la ville de Montréal est au cœur d'une représentation issue à chaque fois d'un regard différent, fruit de l'expérience vécue par celui ou celle qui prend la parole et de sa sensibilité particulière, ce qui permet au lecteur de dégager chaque fois un programme de sens différent d'un autre. C'est l'illustration de ce que dit Paul Siblot : « [...] les praxis rencontrent les réalités à partir desquelles l'expérience permet de dégager des connaissances sous forme de « programmes de sens » qui enregistrés dans les catégories nominales, en construisent le sémantisme ». (P. Siblot, 1997 : 53)

Le praxème *Montréal* est, de ce fait, polysémique en fonction de l'énonciateur et de la thématique qu'il aborde et débouche sur une acception de sens différente « Les sens capitalisés en langue comme autant de virtualités signifiantes, sont l'objet d'un réglage qui sélectionne parmi ces potentialités pour n'en retenir qu'une en principe lors de l'actualisation discursive. Lors de cette praxis linguistique, la référenciation établit une relation précisée avec le réel nommé et la pratique langagière contribue à enrichir, modifier, restreindre [...] les sens capitalisés en langue ». (Id. : 53)

Parmi cette pluralité des regards portés sur la ville, il y a un consensus sur la luminosité et la pureté de la ville enneigée qui semblent réconcilier les êtres avec la vie moderne et ses maux et leur donner ainsi le sentiment qu'elle est plus douce et plus humaine, c'est un espace lumineux annonciateur d'une lumière à venir.

La diversité et le cosmopolitisme participent de la structure de l'espace de la ville mais aussi le clivage social, voire ethnique⁸ dans certains cas : dans Rouge et blanc, on retrouve les blancs, c'est-à-dire les Occidentaux à l'intérieur de la

ville tandis que les descendants des rouges, c'est-à-dire les indiens autochtones, rejetés à la périphérie dans les réserves indiennes. Ce clivage spatial, basé à l'origine sur des critères ethniques, repose à présent sur des paramètres sociaux car on comprend aisément que les occidentaux se sont enrichis et possèdent le pouvoir alors que les indiens sont exclus car ils sont restés pauvres. Cet espace humiliant va du coup déterminer la trajectoire des individus et leurs destinées :

« Nous sommes devenus des clochards, ô Aataentsic notre mère. Nous sommes sans abri dans nos réserves humiliants, et l'esprit qui faisait notre force s'écoule goutte à goutte hors de nous, épuisé. Nous sommes pauvres parmi les pauvres, attachés comme du bétail mal aimé à des morceaux de roches où il fait si soif que nous ne pouvons que boire ».

Entre les deux espaces différents l'un de l'autre jusqu'à s'opposer, celui de Montréal avec son opulence ostentatoire et celui des réserves indiennes avec son dénuement le plus total, c'est tout un monde et une culture modernes qui s'élaborent et que l'énonciatrice veut dénoncer. Elle prend conscience que se cantonner dans les réserves est une condamnation à mort certaine de son peuple et que sa survie est conditionnée par son intégration à la civilisation moderne. Le passage qu'elle effectue de l'un à l'autre fait d'elle un symbole fondamental de médiation, d'hybridité et de transculturalité :

« Je ne retourne pas à Kanahwake. Je reste ici à Montréal, dans cette vieille Hochelaga où vivaient mes ancêtres blottis aux flancs de la montagne. Je choisis d'infiltrer ceux qui n'en finissent plus de nous conquérir ».

Le praxème infiltrer introduit un programme de sens d'imposition de soi par l'étranger, pour lequel, il s'agit de regarder les siens et de les accepter tels qu'ils sont tout en intégrant sa part d'autre : « Je veux nous voir comme ils nous voient. Je veux mettre leurs yeux froids dans mes yeux pour regarder ce que nous sommes devenus, sans ciller et sans m'effondrer ». Cette intégration à la modernité est une condition sine qua non pour l'étranger qui est en quête d'une identité renouvelée, d'ailleurs la narratrice deviendra plus forte à la fin qu'au début du prologue qui s'ouvre sur sa tentative de suicide :

« Quand je retournerai parmi les miens, j'aurai leur force en plus de la mienne, et je saurai peut-être cette fois-là regarder les enfants de Davis Inlet inhaler de la colle sans me suicider ».

L'embrayeur nous en position sujet et objet sous l'aspect de notre dans le syntagme notre existence manifeste la disparition de la ligne de clivage d'avec l'autre : « Nous ne survivrons pas sans retrouver notre voie. Ils font partie du plus grand combat de notre existence. Le plus grand combat de notre existence se tient à leurs côtés ».

Pour l'énonciatrice, il y a urgence à faire appel à son peuple afin qu'il prenne conscience de la nécessité d'une intégration sans laquelle le pire est à venir pour lui, tout en étant conscient des travers de la civilisation moderne :

« Le temps est venu d'affronter le temps lui-même, de nous adapter à la vie qui a changé de visage. Il n'y a pas d'autre endroit où fuir [...] Cette terre bruyante peuplée de créatures bavardes et ces forêts sans arbres sont tout ce qui nous reste : il faut apprendre à y enfouir de nouvelles racines ou accepter de disparaître ».

L'énonciatrice plaide pour l'intégration à la culture universelle du présent, le refus de se replier sur la culture d'origine mais aussi celui du modèle occidental, le texte s'achève sur un recommencement annonciateur d'espoir : « [...] *Ce soir, ma prière te fait exister, et les larmes qui coulent de mes yeux ne sont pas larmes de faiblesse mais de recommencement* ».

L'étude de cet exemple confirme bien que la ville de Montréal, va au-delà de la simple fonction spatiale dans les prologues, il entre de plain-pied dans la structuration de l'identité des immigrants qui ont choisi de s'y installer.

Une dialectique spatiale (ville traditionnelle des origines/ville moderne) et temporelle (passé/présent) sous-tend les textes de chaque prologue, deux mondes diamétralement opposés s'affrontent : le monde intérieur des origines, de la vie intime, de la chaleur des sentiments et des souvenirs et le monde extérieur où les règles et les normes comportementales sont imposées par les Occidentaux.

La ville de Montréal est froide et dure, au sens où elle expose aux yeux des migrants une richesse matérielle et une technologie qu'ils vivent au début comme une dépersonnalisation et une source de frustrations multiples. La misère morale intense que ces frustrations entraînent est surtout apparente dans le prologue *Jaune et blanc* où l'énonciatrice décrit la ville souterraine et le magasin comme un labyrinthe monstrueux qui la prend dans ses griffes pour la dévorer. La ville est riche et grande et l'anonymat ainsi que la culture mercantile qu'elle engendre inspire aux individus de l'angoisse.

Cette représentation de la ville rappelle étrangement celle des romans maghrébins d'expression française dans lesquels « [...] la ville est [même] décrite comme un être mystérieux, menaçant, préfiguration d'un monde agressif de science-fiction ou concentration de tout le négatif de la ville contemporaine ». La ville souterraine est menaçante et présentée comme la « [...] ville-hydre particulièrement maléfique » qu'on retrouve dans *Habel* de M. Dib.

Montréal présente un double visage : une face sombre et négative de ville trop grande, trop riche, tellement moderne qu'elle en devient cruelle et inhumaine et une face positive et lumineuse représentée par sa neige qui réconcilie l'être humain avec le monde où il vit. Ce n'est pas l'espace lui-même qui est ainsi mais davantage le regard que portent sur lui les différents narrateurs qui ont en commun de lui être tous étrangers. Or, l'on sait bien que chose et regard porté sur la chose se confondent bien souvent : le cadre spatial esquissé est toujours incarné par la tendresse d'un proche, une tendresse qui protège le narrateur et lui fait voir la possibilité, l'espoir d'un royaume à venir réconciliant ces migrants avec eux-mêmes, avec leur cultures d'origine et d'adoption ; quelques illustrations de cela :

prologue 1 :

« *La beauté, Manu. La beauté blanche qui tombait à plein ciel, absolument blanche partout où c'étais gris. Ah, dure assez longtemps, Manu, fais durer ta vie de chien jusqu'à ce que je puisse te faire venir ici, avec moi pour jouer dans la neige* ».

prologue 2 :

« *Je veux te rassurer sur le sort de ta petite, avant que seigneur Nilou ne t'attire tout à fait dans son royaume. J'ai trouvé mon lieu, grand-mère, celui au centre de moi qui donne la solidité pour avancer, j'ai trouvé mon milieu* ».

prologue 3 :

« Ugo, Ugo Lagorio, je répète ton nom et du feu se répand dans mes entrailles, du feu gicle de moi et illumine ce que je touche, frontières misères tensions bancs de neige, fondent à distance et se muent en lacs sacrés sur lesquels j'avance en dansant.... Ne pense pas que je cherche en toi mon père, je suis une femme de dix-huit ans orpheline du passé et québécoise, je suis une femme et je t'interdis de me trouver trop jeune. ».

prologue 4 : là encore, la neige confère de la luminosité à la ville et surtout l'enveloppe d'une aura de pureté :

« Dans la neige, frère, c'est vrai que la couleur devient importante. Quand la neige est brune, la vie est dégueulasse. Mais quand la neige est blanche, Montréal a l'air d'une jeune mariée ».

Et comme la jeune mariée, la ville est pure et belle : pureté prometteuse qui donne au cœur la force d'espérer :

« Quand la neige est vraiment blanche, c'est là que c'est facile, c'est là qu'on peut marcher en imaginant que c'est du sable, que la main de Flore Saint-Dieu dans la mienne est redevenue douce, que c'est du sable qui mène à la mer tiède et parfumée».

prologue 5 :

« Cette terre bruyante peuplée de créatures bavardes et ces forêts sans arbre sont tout ce qui nous reste : il faut apprendre à y enfouir de nouvelles racines ou accepter de disparaître».

prologue 6 : la ville est ici obscurité, celle de la mort mais aussi blanc du vide, du néant, de l'affranchissement du poids des considérations purement terrestres et donc accès à la lumière divine :

« Maintenant il neige, une neige que vous ne pouvez plus voir parce que vous êtes retombé dans votre dissolution inexorable[...], quand, vous ne serez plus ni anglophone ni montréalais ni homme, mais essence volatile affranchie de l'obscurité».

Le prologue *Jaune et blanc* nous fournit l'occasion d'illustrer davantage cette volonté de conciliation des deux pôles, apparemment contradictoires, du même et de l'autre : les jardins de Shanghai sont un lieu de mémoire et d'analyse des âmes pour la migrante chinoise :

« Tu avais raison grand-mère, les lieux sont des miroirs poreux qui gardent les traces de tout ce que nous sommes. Lorsque nous regardions ensemble les jardins de l'autre côté du Huan gpu, à Shanghai, je ne voyais de mes yeux trop jeunes que des paysans et des platanes agités par le vent, alors que tes yeux à toi plongeaient sous les arbres et les humains affairés et ramenaient à la surface des images invisibles».

Il y a d'abord l'inscription d'un autre lieu qui est le lieu d'accueil puis une appropriation de ce lieu qui s'exprime un peu plus tard :

« *Je sais maintenant que tous les lieux parlent, grand-mère, les jardins et les rues de Shanghai, les tramways et les autobus, les maisons et les montagnes, et même les magasins* ».

En même temps que la narratrice se réapproprie l'espace de Shanghai, lieu de mémoire associé à un imparfait et à l'embrasseur *nous* qu'elle ne comprenait pas, elle s'approprie celui de Montréal et se retrouve ; la Chine et les jardins de Shanghai ne sont plus désormais, les uniques lieux de mémoire qui lui parlent, d'autres aussi comme la ville de Montréal et ce fameux magasin, véritable ville souterraine :

« *C'est un magasin qui m'a révélé ce que serait ma vie à Montréal, un magasin semblable à un archipel, aux îlots surpeuplés, dont les foules denses sont formées d'objets plutôt que d'êtres vivants, un magasin au nom étrange qui ne fournit aucun indice sur son contenu : Canadian Tire* ».

C'est désormais l'espace du magasin qui se confond avec celui de la ville dont il constitue le souterrain qui est inscrit et qui réconcilie la narratrice avec elle-même, avec la modernité, le lieu qui structure l'origine et la différence, en revanche, n'existe plus :

« *Depuis la Chine a changé elle aussi, je le lis parmi toutes les informations qui m'encerclent ici. Je sais que les Chinois boivent de plus en plus de bière, ont de moins en moins de chiens, [...] a effacé de l'autre côté du Huan gpu les images qui naissaient sous tes yeux. Peut-être qu'un jour, il n'y aura plus de différences entre être un Chinois et être un Nord-Américain* ».

L'effacement des images de l'autre côté du Huan gpu signifie que le lieu de mémoire devient un non-lieu qui n'existe plus ou, du moins, n'est plus l'espace qui structure l'identité car elle est nouvelle. Il y a donc deux clôtures dans le prologue :

- La première est celle de l'espace d'origine, différent de l'espace de la vie actuelle de la narratrice qui est l'espace de la modernité.
- La deuxième est celle de l'espace de l'origine qui n'existe plus dans la mesure où il ressemble de plus en plus à l'espace de la modernité et de l'identité nouvellement acquise.

La modernité a tout infiltré et a transformé l'espace d'origine caduc, or comme le dit C. Détrie « [...] la caducité d'un lieu rend caduque la parole propre à ce lieu ». (C. Détrie in J. Bres, C. Détrie, P. Siblot, 1996 :102)

La caducité du lieu d'origine signifie ici que la tradition est supplantée par la modernité, laquelle désormais, devient l'espace qui parle à la narratrice, la modernité transforme le regard qu'elle porte sur la culture d'origine et à laquelle, elle sent qu'elle n'appartient plus.

Elle s'assimile désormais à la culture d'adoption, représentée comme la seule voie vers l'avenir ; le lieu d'ancrage du regard et de la parole est désormais Montréal. Le magasin est le lieu du prologue où se manifestaient, au début, tous les signes extérieurs du clivage identitaire culturel et linguistique « *Montréal m'est apparue comme une énigme indéchiffrable dont les clés et les codes pour survivre m'échapperaient à jamais* » ou encore :

« *Ma détresse n'est pas demeurée inaperçue, puisqu'un homme s'est approché de moi et m'a demandé en Anglais avec un accent français, s'il pouvait m'aider. Je lui ai répondu que non et il ne voyait pas mon appel au secours* ».

Mais la narratrice adopte peu à peu une nouvelle authenticité symbolisée par la récupération de la parole et celle d'un lieu. Elle a donc finalement conquis son indépendance et n'a plus de comptes à rendre à sa famille et à sa culture, elle acquiert du même coup le pouvoir en s'appropriant la parole. Mais cela ne va pas sans douleur car cette indépendance est acquise au prix de l'exil et de l'éloignement des siens :

« *Je suis maintenant seule grand-mère, comme un vrai être humain. Personne ne me dit où me diriger dans les allées des magasins ou les sentiers de la vie, personne ne pose sa main protectrice sur mon épaule pour approuver ou nier mes choix* ». Et plus loin :

« Ce n'est pas facile de comprendre tout à coup ce qu'est la liberté, la douloureuse et magnifique liberté ».

Elle passe de l'espace des origines à l'espace d'accueil où elle retrouve une nouvelle identité et concrétise sa liberté, Montréal devient son lieu de désir, son lieu de vie et de liberté, son lieu d'ancrage où elle peut rencontrer l'autre de sa culture, le lieu où elle s'affirme, où elle affirme son soi, où elle construit son milieu : « *J'ai trouvé mon lieu grand-mère, celui au centre de moi qui donne la solidité pour avancer, j'ai trouvé mon milieu* ».

C. Détrie dit :

« Trouver sa place est un moyen de construire son identité au même titre que trouver sa langue. Tous les personnages sont confrontés au problème de la langue, en une représentation des problèmes auxquels est confronté lui-même l'écrivain diglosse ». (C. Détrie in J. Bres, C. Détrie, P. Siblot, 1996 : 104)

Ce lieu que la narratrice a trouvé est le milieu de toutes choses et sa nomination dont elle fait acte est simultanément une opération d'appropriation, à travers laquelle, elle se révèle à elle-même et impose sa loi au lieu de celle qu'on a toujours voulu lui imposer ; elle découvre ainsi son propre ancrage en passant de la marge au centre.

La ville incarne, à travers sa neige, la lumière, l'infini: on retrouve ici - me semble-t-il - l'héliotropisme progressif de l'espace qu'on rencontre dans les œuvres maghrébines d'expression française et l'émotion du « soleil qui meurt et renaît chaque jour », symbole de l'homme qui voudrait mourir et renaître, présents aussi dans *L'étranger* d'Albert Camus. Les sujets parlants se présentent en tant que québécois, affranchis de leurs origines mais en même temps et paradoxalement comme les symboles du pays de l'origine, de l'enfance, d'un paradis perdu. Leur identité balance entre ces deux pôles contradictoires et on sent bien la souffrance qui en résulte ; souffrance de l'un d'eux, une femme, quand elle déclare à l'homme qu'elle aime, Ugo, que tous deux sont des mutants « Nous sommes des mutants, Ugo Lagorio. Voilà le nom de ta douleur, de notre douleur ».

Ici aussi, comme chez les écrivains maghrébins, le soleil meurt et renaît le jour suivant, chaque jour comme lui, l'homme meurt et voudrait renaître : la nuit est synonyme de mort, le jour d'espoir, espoir qu'exprime l'énonciatrice du prologue 5 par :

« Toutes les magies ne seront pas superflues pour traverser ce cauchemar les nuits qui viennent. Mais, il y a tant de jours entre les nuits, tant de jours à me tenir debout dans leur Montréal, à apprivoiser la colère et à contourner les obstacles. Aide-moi, Ö Ataentsic, à demeurer un être humain ».

Cet appel à l'aide montre bien la face négative prêtée à la ville ; elle est décrite comme un espace menaçant, agressif et négatif comme toutes les villes contemporaines. C'est un espace de dangers et d'obstacles qui suscite la colère mais celle-ci, contre toute attente, doit être apprivoisée pour y survivre. Cela ne va pas sans nous rappeler un des personnages de Khaïr- Eddine dans son ouvrage *Le déterreur* « Je te hais, je te démolis dans mes rêves, ville, je t'abattraï. »⁹

Le dernier prologue soulève une problématique actuelle liée au monde moderne, celle de l'occultation de la mort dans une société moderne où il faut toujours rester jeune et beau. Il met en scène un personnage qui s'interroge sur le sens de l'existence humaine quand elle est si fragile et met en exergue l'orgueil et le narcissisme des individus qui ont l'illusion qu'ils sont éternels. Comment vivre le temps et voir vieillir son corps, comment percevoir son espace du dedans, alors que tout être humain s'accroche à la vie de manière désespérée ? La vie n'est qu'un cycle que boucle la mort mais comme tout cycle, elle recommence et devient synonyme de renouveau et d'espoir, la vie ne vaut rien mais rien ne la vaut, pour paraphraser A. Malraux.

Montréal est le symbole du pont qui relie le même et l'autre, la vie et la mort, la tradition et la modernité, elle est le lieu qui réconcilie les contraires et leur permet de cohabiter, le lieu où le narrateur (ou la narratrice) est toujours dans un entre-deux culturel, ethnique, social et à besoin de l'altérité pour se compléter et vivre en harmonie non seulement avec lui-même mais aussi avec son contexte.

IV. Interculturalité et polyphonie des textes

Le narrateur procède à chaque fois, à travers toujours l'espace de la ville de Montréal, à l'introspection d'un monde intérieur mais de manière différente. Il manifeste son émotion reflétée par l'écriture. Il s'agit de textes sous-tendus par la dialectique de l'altérité fortement prégnante et chaque fois mobilisée, on peut même aller plus loin et dire qu'elle est la source fondamentale de production de sens. La situation d'interculturalité des sujets parlants à laquelle vient s'ajouter le fait de vivre dans un espace cosmopolite fournit, en elle-même, la raison de ces écritures.

Dans cette situation, l'interculturalité est à la source de l'écriture et c'est elle qui impulse la dynamique de la production de sens ; nous avons donc un espace d'écriture fondamentalement dialogique qui s'offre à nous et un questionnement identitaire qui prend diverses formes à partir des multiples configurations de la

dialectique du même et de l'autre. Il y a aussi - et d'autant plus manifestement dans *Rouge et blanc* - un désaveu du même (des ancêtres) et de l'autre (le colonisateur) qui peut-être, en même temps paradoxalement, une double séduction et c'est là que naît un constant mouvement entre les deux, une dynamique qu'impulse sans cesse une volonté explicite ou implicite d'assumer son double héritage. Les nouvelles sont écrites sur le modèle du récit autobiographique, c'est-à-dire que le sujet parlant élabore un procès énonciatif dans lequel il dit *je* ou *nous* et s'adresse à un *tu*, chaque série de nouvelles, au nombre de quatre ou cinq, se fait à l'ombre d'un prologue qui est une sorte de programme annonciateur de l'intention des narrateurs sur le choix thématique qu'ils effectuent.

Chaque prologue est dédié à un auteur néo-québécois qui appartient à la littérature migrante, les noms d'auteurs qui apparaissent sont une sorte d'égide, de référence implicite à partir de laquelle, ils se développent ; ils s'inscrivent donc dans une perspective intertextuelle explicite qui va, sinon régler le sens, du moins en inspirer la production et l'orienter. Ces dédicaces montrent que l'écriture permet de joindre une vision du dedans et une vision du dehors, de construire une image de soi pour soi que de soi pour l'autre.

Ces nouvelles sont des témoignages de sentiments, de points de vues des immigrants aliénés¹⁰ à la culture de l'autre, mais pour lesquels s'approprier les valeurs de l'autre ne va pas sans problèmes : à titre d'exemple, on peut remarquer au niveau énonciatif du prologue *Noir et blanc*, une ironie très explicite qui devient une arme destinée à exorciser le malaise identitaire dans le contexte particulier de pluriculturalité de la ville de Montréal, cosmopolite et anonyme.

L'ironie exacerbée dont fait usage l'énonciateur nous permet de dégager la dimension polyphonique des textes : l'on sait, en effet, que l'ironie est en relation avec la polyphonie, le narrateur invalide par le biais de l'ironie ce qu'il est en train de dire et prend ses distances par rapport à tout énonciateur qui proférerait les mêmes propos de manière sérieuse, il imite un énonciateur non pertinent (à ses yeux du moins), c'est en fait l'intonation qui permet de déceler ou de percevoir le désinvestissement de l'énonciateur. L'expression de voix discordantes fait éclater les modèles traditionnels centralisateurs comme celui du Noir, prototype de la victime qui peut, à son tour, perpétrer des actes de racisme.

La parole est donnée aux minorités de tous bords pour laisser libre cours à des visions du monde qui se configurent et reconfigurent, se composent et se décomposent en fonction du sujet qui prend la parole et de la perspective dans laquelle il s'inscrit, dans le cadre de l'hétérogène, du décentrement et de l'émergence : « En fait, une identité est une configuration d'éléments où le rapport aux langues remplit une fonction plus ou moins importante ». (J.-M. Grassin, in C. Albert et al., 1996 : 304).

Le ton parodique que décline la narration de *Noir et blanc* renverse les schémas de pensée traditionnels : le narrateur noir, qui «reconnaît» qu'il y a aussi des noirs qui agressent, déconstruit une vision manichéenne du monde où le noir est la victime par excellence et le blanc, le bourreau. Il y a une volonté, sinon de détruire, du moins d'ébranler la pensée dominante, tant du côté des centres

de pouvoir que du côté des dominés. On retrouve donc une réelle volonté de production d'un discours plus attaché à refléter la réalité telle qu'elle est que de refléter les schémas établis et les préjugés des modèles centralisateurs.

V. Conclusion

Ces prologues sont explicitement ou implicitement la proclamation d'un double héritage linguistique et culturel à l'intérieur d'une prise de parole mais cette proclamation, tout en étant la preuve manifeste de l'appropriation d'une nouvelle identité hybride de la part des personnages-narrateurs, montre en creux une souffrance due à l'écartèlement que cette double, voire triple, appartenance culturelle des personnages entraîne. Dans *Rouge et blanc* par exemple, il y a chez l'énonciateur une nostalgie qui se manifeste, nostalgie de l'unité perdue, l'image de l'ancêtre auquel s'adresse l'énonciateur, image de l'intégrité d'antan perdue à jamais et qui met en dialectique l'authenticité et la grandeur du passé et la déchéance du présent, c'est le point nodal du prologue ; la bipolarité de la figure de l'ancêtre produisant un modèle archétypal « Le dit légendaire oppose à la parité mythique du vivre entre soi la dispersion du clan provoquée par l'arrivée d'un personnage ternaire : le colonisateur, revers symbolique du fondateur ». (N. Khadda in J. Bres, C. Détrie, P. Siblot, 1996 : 37)

Les contradictions qui sous-tendent le procès de production du sens, engendrent en même temps une affirmation de l'identité et une réaffirmation de l'adhésion complète à la culture de l'autre avec cependant une destruction des éléments essentiels de la culture d'origine mais aussi des aspects de la culture moderne. L'*ici* représente la solitude et la misère morale et affective dans laquelle se trouve le personnage, en dialectique avec un *ailleurs* qui symbolise le rêve et l'évasion vers ce que la vie moderne rend désormais inaccessible : savoir apprécier la vie dans ses aspects les plus simples et en retirer du bonheur.

Les différents personnages-narrateurs, en même temps qu'ils représentent Montréal, reconstruisent leur passé et créent un lien très fort entre ce dernier, le présent qu'ils vivent et le contexte social qui les a accueillis. Ils sont des migrants, c'est-à-dire des personnages qui ont décidé de changer d'espace pour s'en sortir, ils ont donc pris leurs destinées en main en tentant, chacun à sa manière, de s'intégrer à ce nouvel espace d'adoption pour qu'il ne le soit plus. Ils ne regrettent pas leur départ et ne le vivent pas comme un exil mais plutôt comme un métissage réceptif aux mélanges et dénué de toute nostalgie, un métissage assumé et qui se dévoile. La production de sens, déterminée par l'élément spatial, permet la construction identitaire des personnages dont la manifestation se réalise par leurs prises de parole et partant, de pouvoir. Ils fournissent des visions nouvelles de l'espace de la ville à partir de sensibilités différentes et, du même coup, renouvellent et enrichissent l'imaginaire lié à cet espace.

Les prologues en projetant l'image d'un espace multiculturel et multiethnique, réfléchissent aussi sur le rapport qui s'instaure entre soi et l'univers référentiel, examiné selon l'angle d'approche de la représentation de l'espace et du dialogisme. En produisant des représentations ethnotypiques et sociotypiques des objets et des choses, ils les remettent en même temps en question en

dévoilant leur absurdité. La structure spatiale de la ville de Montréal froide et moderne, plurielle et cosmopolite, joue un rôle de structuration de l'identité ou plutôt des identités qui deviennent elles-aussi plurielles et cosmopolites. Le malaise des uns et des autres provient du fait qu'ils n'évoluent plus dans un espace de mémoire et sont, de ce fait, toujours en quête de celle-ci pour assurer le sentiment de continuité dans le temps dont tout être humain a besoin mais aussi en quête d'intégration à cette universalité qui ne peut aboutir qu'à partir de leur accession à la modernité. Le véritable enjeu pour eux est donc de trouver un terrain de conciliation de la tradition et de la mémoire culturelle, sources de stabilité et de la modernité, source de renouvellement.

Notes

¹ On sait que le Canada a mis en place une politique d'immigration multiculturelle dès les années 70 et les écrivains néo-québécois sont ces auteurs venus des quatre coins du monde pour contribuer à la production culturelle. Monique Proulx, en donnant ainsi la parole à des migrants, à l'intérieur de ses prologues dédiés à des écrivains du monde entier, nous donne l'occasion de constater combien le Québec en général et Montréal en particulier recouvrent des réalités diverses et donc complexes.

² On entend par là, les descendants des premiers immigrants qui se sont installés au Québec.

³ C. Albert (Sous Dir.) et al., 1999, Francophonie et identités culturelles, Actes du colloque Francophonie et identités culturelles, organisé par l'Université de Pau, Karthala, Paris.

⁴ L'ouvrage est édité en 1985.

⁵ Rosa De Diego dans son article « Identité multiculturelle au Québec » cite A. Medam « A Montréal et par-delà, passages, passants et passations » Le grand passage, Montréal, XYZ, 1994, p. 105

⁶ Les nouvelles s'égrènent et manifestent avec acuité la *surconscience linguistique* qu'évoque Lise Gauvin dans son article. Voir L. Gauvin in C. Albert, 1999, « Ecriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance » in Francophonie et identités culturelles, ed. Karthala, pp. 13-29

⁷ L'ouvrage date de 1992.

⁸ L'auteure dénonce un clivage qui est beaucoup plus de caractère social, s'exprimant en termes de richesse matérielle et de pauvreté, que de caractère ethnique.

⁹ Voir l'ouvrage de J. Madelin, 1983, *L'errance et l'itinéraire*, Paris, Ed. Sindbad, p. 82. Le qualificatif *aliénés* n'est porteur d'aucune connotation péjorative.

Bibliographie

Albert, C. Et Al. 1999. « *Francophonie et Identités Culturelles* ». Actes Du Colloque Francophonie et Identités Culturelles, Organisé par l'université de Pau et des Pays de L'Adour, Pau, Mai 1998, Paris : Karthala.

Bres, J., Detrie C. et P. Siblot P. 1996. *Figures de L'interculturalité*. Praxiling, Montpellier 3.

De Diego, R. 1999. « *L'identité Multiculturelle Au Québec* ». Actes Du Colloque Francophonie et Identités Culturelles, Organisé par l'université de Pau et des Pays de L'Adour, Pau, Mai 1998, Paris : Karthala, pp. 183-195.

Grassin, J.-M. 1996. « *L'émergence Des Identités Francophones: Le Problème Théorique et Méthodologique* ». Actes Du Colloque Francophonie et Identités Culturelles, Organisé par l'université de Pau et des Pays de L'Adour, Pau, Mai 1998, Paris : Karthala, pp.301-314.

Kattan N. 1976. *Ecrivains Des Amériques*. Québec : Hurtubise.

- Lamrani, A. 1996, « *Au-Delà De La Problématique Ethnique Dans Le Roman Beur* ». In Bres, J. Detrie C. et P. Siblot P. 1996. *Figures de L'interculturalité*. Praxiling, Montpellier 3, p. 171.
- Mailhot, L. 2003. *La Littérature Québécoise depuis des Origines*. Québec : Typo.
- Madelain, J. 1983. *L'errance Et L'itinéraire*, Paris : Sindbad.
- Mangueneau, D. 1994. *L'énonciation en Linguistique Française*. Paris : Hachette.
- Proulx M. 1997. *Les Aurores Montréalaises*. Canada : Boréal.
- Siblot, P. et Al. 1997. « *Nomination et Production de Sens : Le Praxème* ». In *Langages 127, Langue, Praxis et Production de Sens*, Paris : Ed. Larousse, pp. 38-55.
- Tabti, B. et Al. 2007. *Littérature Canadienne Polyphonies/Polygraphies*, Alger : Editions du Tell, Tome II.