

Écriture(s) de l'exil

Alexandre Lazaridès

Numéro 72, 1994

Scènes et cultures

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28754ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lazaridès, A. (1994). Écriture(s) de l'exil. *Jeu*, (72), 52-62.



Écriture(s) de l'exil

Gens du silence de Marco Micone, mis en scène par Lorraine Pintal à la Licorne en 1983. Sur la photo : Danielle Proulx, Suzanne Marier, Daniel Lavoie, Jean-Denis Leduc et Daniel Valcourt.

Le sort commun

Peut-on légitimement parler d'une écriture de l'exil, devant la diversité des textes qui composent le répertoire dramatique multiculturel¹ ? Quel dénominateur commun peut-on établir entre Italiens, Grecs, Syriens, Chiliens, que de nombreuses divergences — culturelles, linguistiques, historiques — séparent, et que ne relie que le statut d'immigrants installés dans une ville francophone en Amérique du Nord ? La question est peut-être mal posée, en ce sens qu'elle est tournée vers le passé, à la recherche des sources et des racines, au lieu de se planter dans le jaillissement du présent. Ces femmes, qu'elles se nomment Addolorata ou Nadia, et ces hommes, Dimitri ou Giovanni, au-delà de la diversité de leurs origines, sont, presque malgré eux, profondément unis par la découverte que la terre promise n'était qu'une terre d'exil.

À la manière d'un *bulldozer*, les impératifs du monde nouveau où ils ont décidé de vivre, sans avoir la liberté entière et réelle de leur choix, ont opéré le nivellement, la banalisation de leurs valeurs culturelles d'origine. Peu importe alors que, d'une communauté à l'autre, les valeurs et les attitudes à l'égard de sujets importants, comme la langue, la religion ou la sexualité, relèvent de principes différents, parfois incompréhensibles pour ceux qui n'ont pas grandi dans la même foi et le même milieu. Le concours imaginé par Micone, dans *Gens du silence* (p. 46-48), illustre de façon grinçante cet écrasement ou, à tout le moins, cet effacement des traits culturels dans le contexte de l'immigration, car, au terme de ce concours, un prix sera remis à celui des trois candidats, un Grec, un Italien et un Portugais, qui aura lavé le plus vite trois mètres carrés de plancher, et qui aura démontré ainsi la supériorité de ses origines...

1. Les œuvres qui sous-tendent ce texte sont les suivantes : de Marco Micone, *Gens du silence* (1982 et 1991) et *Addolorata* (1984), toutes deux publiées chez Guernica, ainsi que *Déjà l'agonie* (1988), à l'Hexagone, dans la collection « Théâtre » ; de Pan Bouyoucas, *le Cerf-volant* (1990) et *Trois Flies sur un toit* (1991), CEAD ; d'Alberto Kurapel, *Colmenas en la sombra ou l'Espoir de l'arrière-garde* (1994), publiée chez Humanitas ; de Khaldoun Imam, *l'Histoire inachevée*, tapuscrit, s.d. ; de Miguel Retamal, *l'Attente* (1991), *Macondo* (1993), *Michou* (1993) et *Rosita ou les Cuisinières du bout du monde* (1993), déposées au CEAD. Nous remercions le CEAD des prêts qui nous ont été consentis. Les textes de Wajdi Mouawad n'ont pas été analysés dans cet article parce que ce dernier a refusé d'être associé au dossier. L'œuvre d'Abla Farhoud fera l'objet d'un article dans *Jeu 73*. N.d.l.r.

Ce sort commun, échu à des individus tout formés par une culture antérieure, est ressenti comme une trahison de leurs rêves et, au fil des années, un désenchantement aux nombreuses nuances, entre résignation et révolte, s'est installé dans leur cœur. Invariablement, le sentiment de déracinement culturel est rendu plus lancinant par la nostalgie de l'appartenance. Ils ont compris peu à peu qu'ils avaient lâché la proie pour l'ombre, qu'ils ont été floués beaucoup plus par leurs propres rêves que par la réalité — état de crise que le dialogue dramatique va exposer, examiner, tenter de dénouer, le plus souvent en vain.

Théâtre engagé ?

Le cheminement qui conduit un auteur dramatique à créer dans une autre langue que sa langue maternelle, si cette autre langue est, officiellement, celle de la majorité, peut s'expliquer, de prime abord, par la nécessité d'être joué et compris. Mais ce constat n'épuise pas la question, loin de là. De façon paradoxale, cet auteur qui s'exprime dans la langue de la majorité ne peut être entièrement compris par les siens, étant donné que la maîtrise du français (puisque nous nous situons au Québec) ne semble pas être une considération prioritaire pour toutes les communautés culturelles. Tel un porte-parole non mandaté, au moment où il va parler d'eux, expliquer leur condition, exposer leurs problèmes, il est déjà moins en situation de plaider leur cause et de se faire écouter par eux. L'acte de solidarité, du moment qu'il se dit en une autre langue, dit aussi l'insuffisance de la langue d'origine ; ambivalent en ce sens, il pourrait être interprété comme prise de distance, alors même qu'il clame les liens d'appartenance, pour le meilleur et pour le pire.

Cette situation en porte-à-faux de l'écrivain qui parle de l'exil des siens le contraint à une désolidarisation supérieure. Il doit se désengager pour être au-dessus de la mêlée ; sa liberté coïncide avec une certaine solitude, voire une certaine marginalité. La portée critique de ces œuvres qui recherchent l'impartialité dans la peinture du milieu de telle ou telle communauté et fuient leur idéalisation n'est pas de nature à concilier tout le monde, on s'en doute. À plus d'un égard, c'est une condition militante. Mais serait-il excessif de considérer qu'il s'agit là de théâtre engagé ? Je ne le crois pas ; il me semble que ce théâtre l'est par définition, s'il est vrai qu'il trouve son origine dans le besoin d'agir, de réduire la solitude des uns et les malentendus des autres, en disant la passion et la colère. Ces œuvres veulent dire la réalité, même si l'imaginaire y a sa part, chez Micone et chez Bouyoucas plus particulièrement. Mais autant le réel que l'imaginaire sont plus ou moins fortement soumis aux impératifs de la démonstration : ni plaidoirie enflammée ni réquisitoire aveugle.

Les préjugés et les injustices qui courent dans la société d'accueil ne sont guère passés sous silence, on s'en doute. Il faudra bien rappeler, par exemple, que les Québécois (francophones, faut-il préciser) n'ont pas été accueillants du temps où ils n'étaient encore que des Canadiens français, catholiques, bien-pensants et durs à la peine ; que, pour eux, les immigrants font souvent encore figure de « voleurs de jobs » aux mœurs et aux habitudes curieuses : la sauce aux tomates ne préoccupe-t-elle pas les Italiens d'ici plus que la vie politique² ? Le rappel de ces aménités est équilibré, dirait-on, par quelques exemples des préjugés internes qui ont cours dans les milieux d'immigrés : tel Syrien



Le cheminement
qui conduit
un auteur
dramatique à créer
dans une autre
langue que sa
langue maternelle
[...] peut
s'expliquer,
de prime abord,
par la nécessité
d'être joué
et compris.



2. Comme un leitmotiv, chaque scène d'*Addolorata* finit par le rappel de la sauce aux tomates en train de mijoter.

Jacques Godin et Dominique Quesnel dans *le Cerf-volant* de Pan Bouyoucas, mis en scène par Guy Beausoleil au Théâtre d'Aujourd'hui en 1993. Photo : Bruno Massenet.



refuse de travailler pour d'autres Syriens, de nombreux Italiens estiment que les Grecs et les Portugais leur volent leur job en acceptant servilement des salaires de misère, et j'en passe.

Fort heureusement, le franc-parler n'exclut pas la compréhension ou la sympathie, et la même Québécoise qui accusera telle famille grecque de ne pas s'intéresser aux lois du Québec et d'être venue « juste pour (se) remplir les poches³ » se montrera intéressée par la langue des coupables ; elle sera toute contente d'apprendre que le mot « sourire » en grec se dit *khamoyélo*, même si elle ne peut le prononcer correctement (*hamoyélo*, dit-elle). On découvre aussi, non sans plaisir, que tout Italien a un Québécois « pure laine » comme meilleur ami, mais différent des autres, se hâtera-t-il d'ajouter, afin de justifier la contradiction entre ses généralisations sociomoraux abusives et ses choix privés. Malgré tout, les parents préfèrent voir leurs enfants, surtout de sexe féminin, se marier dans leur communauté ; c'est là le gage d'un bonheur plus assuré, croient-ils, et ils n'auront pas ainsi besoin d'interprète pour parler avec leurs futurs petits-enfants...

Les frictions quotidiennes entre voisins qui ne parlent pas la même langue pourront conduire à de petites guerres d'usure, comme de faire jouer fort de la musique grecque pour couvrir la radio des gens d'à côté. C'est ce qu'on pourrait appeler de la musique militante. Pan Bouyoucas en fait un usage habilement allusif dans *Trois Flics sur un toit*. C'est une pièce dont l'intrigue policière fait intervenir des allophones *in absentia*, pourrait-on dire ; ils n'apparaissent jamais sur scène, mais vivent à travers la bande sonore composée de musique ethnique. Tout au long de la pièce, on entendra successivement un air hindou que viendra couvrir « un air pleurnichard chinois », puis une chanson arabe « yodlante », un refrain de reggae, un air de flamenco, la voix de

3. Céline, la jeune voisine québécoise, dans *le Cerf-volant* de Pan Bouyoucas, p. 50.

Barbra Streisand, et, pour finir, une cacophonie de klaxons... Mais il serait difficile d'affirmer que cette œuvre relève directement du théâtre multiculturel.

Langues et langage

Un des aspects les plus particuliers de ce répertoire est la représentation de la langue maternelle. Émigrer, c'est d'abord sortir de sa langue première, reléguer dans une sphère plus réduite, celle du familial, les mots qui disaient, à l'origine, toute la réalité. Ces mots continueront d'exprimer l'intime, mais c'est désormais une intimité coupée du social. Cette coupure entre la famille et la société intégrante, entre l'intérieur et l'extérieur, c'est déjà, au sens strictement étymologique du mot, une *schize*, à la fois séparation et déchirure, aux effets incalculables. Chez ces auteurs, diverses tentatives plus ou moins réussies essayent de dire cette *schize* linguistique.

Alberto Kurapel en a donné une reproduction sans médiation, par l'utilisation juxtaposée de la langue maternelle, en l'occurrence l'espagnol, et du français. Mais c'est là un extrême. Plus couramment, ce sont des expressions ou des phrases en langue maternelle, brèves et erratiques, qui lézardent le texte principal en français. De façon plus subtile, Micone et Bouyoucas élaborent une représentation sémiotisée, dirions-nous, de leur langue maternelle respective, par une modulation très fine du français ; tous deux jouent des niveaux de langue, du lexique ou de l'accent pour faire comprendre au lecteur — ou au spectateur — que tel personnage, alors même qu'il utilise le code de la langue française, est en réalité en train de s'exprimer en italien ou en grec. La langue est ainsi renvoyée à sa nature la plus fondamentale, celle d'un système de signes, pour exprimer d'autres signes linguistiques ; elle retrouve son identité de langage ou, plus exactement,



Addolorata de Marco Micone, mise en scène par Lorraine Pintal à la Licorne en 1983. Sur la photo : France Desjarlais (*Addolorata*, 29 ans) et Diane Lavallée (*Addolorata*, 19 ans). Photo : Jean-Yves Thibodeau.

devient une des ressources du langage dramatique au lieu d'en être, comme on a tendance à le croire, le seul représentant autorisé.

L'habileté des deux auteurs est d'avoir aménagé une structure sémiotique qui établit clairement ce phénomène, entreprise d'autant plus malaisée qu'il était indispensable de faire sentir la conscience plus ou moins grande que les personnages possèdent des connotations linguistiques. Donnons-en quelques exemples. Le français standard, parlé sans accent et de façon imagée, représente la langue maternelle des locuteurs ; parfois, des expressions idiomatiques, telles « frapper du bois » ou « apporter du lait d'oiseau », transposées en toute connaissance de cause et de façon littérale, rappellent que ce français n'est pas *vraiment* du français. Quand ils auront à le parler *vraiment*, ces mêmes locuteurs feront montre d'une grande incertitude dans le choix des mots, dans la formation syntaxique, et l'accent sera bien sûr un autre indice de leur bilinguisme tardif. Deux personnages pourront ainsi parler sur scène en français, mais on comprendra que l'un d'entre eux s'exprime de fait en une autre langue. Mais, dans ce cas, c'est plutôt du français québécois qu'il s'agira : « sacres » et québécismes en feront foi⁴. Évidemment, l'anglais sera représenté par... l'anglais, sauf que « What happened ? » deviendra « What khappened ? » chez un locuteur grec. D'où certaines salades linguistiques savoureuses : « Pourquoi toi pas *explain* à madame ? Toi oublier grec pour *translate* ? Dzimmy dire excuse pour *noise*. » (p. 45) C'est ainsi que s'expriment les difficultés de la coexistence plus ou moins pacifique des langues et des cultures.

On pourrait croire que ces chevauchements de langue et d'accents sont une représentation concrète de la complexité de la ville moderne, faite d'interpénétration et de heurts. Bien sûr, l'attitude à l'égard des langues y est très diverse. S'exprimer peut être un acte d'affirmation de soi, de revendication d'identité, d'agressivité ou de conciliation à l'égard de soi et d'autrui. Certains souffrent de ne pas comprendre ce qui se dit autour d'eux et ont l'impression de ne pas exister. De façon plus terre à terre, voire mercantile, l'ignorance de la langue du pays d'accueil n'embarrasse pas ceux qui pensent que l'argent n'a ni odeur ni langue. Avec plus d'à-propos casuistique que de conscience sociale, l'un d'entre eux pose la question suivante : « Est-ce qu'il connaissait le persan, Alexandre, quand il a décidé de conquérir la Perse ? » (p. 34)

Le sexe grammatical

Par ailleurs, l'homme et la femme ont des réactions différentes sur le chapitre de la langue. Ce qui est difficulté de communication pour elle est difficulté d'être pour lui. Il s'y mêle une sorte de sentiment d'échec, comme si la langue n'était pas seulement un moyen de dire mais une promotion sociale, ce qui est sans doute plus proche de la réalité des langues, mais ne fait que rendre encore plus difficile la condition immigrante masculine. En fait, c'est la fragilité de l'homme qui ressort de la comparaison. La honte de parler une langue mal connue est plus vive chez lui. Bien plus, il a le souci de ne pas révéler son origine par un accent trop marqué, soit en se taisant, soit en adoptant un accent local taillé gros. De toute manière, il ne faut pas se distinguer, se démarquer ;

4. Parfois, une didascalie précise l'intention de l'auteur ou du personnage. Quand Céline arrive sur scène, « Georges lui parlera « français » avec un accent québécois », peut-on lire dans *le Cerf-volant* de Pan Bouyoucas, p. 44.

plutôt se fondre dans la masse, prétendre l'anonymat, être n'importe qui, mais pas soi. Telle est la contradiction qui mine l'individu en exil : d'une part, l'échec cuisant de ne pas se montrer à la hauteur des rêves qui avaient été à l'origine de l'exil (réussir, faire reconnaître sa supériorité) ; d'autre part, le refus de la particularisation qu'impose la langue maternelle.

L'ignorance linguistique, combinée aux effets de l'échec social, semble être ressentie comme une forme d'impuissance virile. La mésentente sexuelle, dont l'aspect le plus immédiat est l'absence de désir, y est courante⁵. Dans un passage troublant du *Cerf-volant*, Stella s'enferme dans sa chambre quand son mari claque la porte, se met nue devant un miroir, essaye d'imaginer « ce que ça serait d'être avec un homme qui ne parle pas le grec », rêve qu'elle est avec quelqu'un dont elle ne connaît pas la langue et qui, de son côté, « ne connaît pas un mot de grec... » (p. 84), et s'abandonne à une fascination « onaniste ». Plus tard, pour signifier la réconciliation à son mari, elle lui parlera en français ; ils pourront enfin rire, comme délivrés, de leurs petites ignorances linguistiques inavouées qui pesaient lourd dans le quotidien. Ils se serreront très fort, comme s'ils venaient de lever les barrières de leur désir.

En revanche, la deuxième génération, celle des enfants, n'éprouve pas ce complexe d'infériorité linguistique, puisqu'ils sont nés généralement ici et qu'ils peuvent passer sans difficulté de la langue maternelle au français ou à l'anglais. Mais cela ne leur assure pas pour autant une vie sociale ou conjugale plus harmonieuse, comme en témoigne la difficile nuit de noces de Giovanni et d'Addolorata. On est immigrant de père en fils et de mère en fille. Et comment Giovanni s'y retrouverait-il, quand il lui faut parler le calabrais avec ses parents, le français avec sa sœur et sa blonde et l'anglais avec ses *chums* ? Son affectivité est écartelée par les langues. Il a été élevé dans la « culture du silence » qui passe pour être la « culture de l'immigré » (*Gens du silence*, p. 50).

La maison-pays

La famille est le lieu dramatique par excellence du théâtre multiculturel ; cette dramaturgie est proche en cela du théâtre québécois, qui a privilégié la cellule familiale comme forge et figure du destin. Mais ce qui caractérise ici la représentation de la famille, c'est le double clivage entre le passé et le présent d'une part, et entre les sexes et les générations de l'autre.

Le passé représente pour la première génération, celle des parents qui sont nés et ont atteint leur âge adulte ailleurs, le paradis perdu ; les événements et les difficultés qui avaient incité ou forcé le couple parental à s'exiler sont édulcorés, voire gommés par le souvenir. À l'origine de l'immigration, il y avait eu, le plus souvent, le miroir aux alouettes de la réussite économique, ou bien les lettres d'un concitoyen, venues d'un monde qu'elles décrivaient comme un paradis où l'argent se cueille sur les arbres — « une maison et une voiture achetées après deux ans de travail seulement » (*L'Histoire inachevée*, p. 27). Les raisons plus complexes du phénomène de l'immigration, comme

5. Elle aboutit parfois à des troubles dont le plus frappant est la relation à la fois homosexuelle et incestueuse entre le père et son fils adolescent dans *L'Histoire inachevée* de Khaldoun Imam.



La famille est
le lieu dramatique
par excellence
du théâtre
multiculturel.





Colmenas en la sombra ou l'Espoir de l'arrière-garde d'Alberto Kurapel (Compagnie des Arts Exilio, 1992). Sur la photo : Marínea Méndez, Alberto Kurapel et Ema Pinto. Photo : Jorge Accituno.

la Deuxième Guerre, le sous-développement du tiers monde ou les effets de la décolonisation sont perçus plutôt confusément, sinon pas du tout.

Ceux qui tentent le retour au pays ne peuvent qu'être déçus, non seulement parce que le monde a changé durant toutes ces années d'absence, mais aussi parce qu'ils ont eux-mêmes changé ; le pays avait été comme embaumé dans les innombrables bandelettes du souvenir. Après la ville étouffante et la maison-refuge d'où l'on n'ose sortir, ce sont de grandes places publiques, mais désertes maintenant, qui vont accueillir l'enfant prodigue et vieilli. En amont comme en aval du temps, c'est la désillusion. On se dit alors que les rêves les plus beaux ont été ceux du voyage d'un pays à l'autre, lorsque le bateau avait quitté un port mais n'avait pas encore accosté dans l'autre. D'où, peut-être, la tendance de ces auteurs à représenter le même personnage à deux époques très lointaines de sa vie, et avec des prénoms différents, comme si vivre, au fond, c'était revenir au point de départ pour faire le bilan : « Le temps d'apprendre quelques mots, de nous habituer à marcher dans la neige, de nous bâtir une petite sécurité et il est déjà temps de replier bagage pour le grand voyage... » (*le Cerf-volant*, p. 32)

Plus courant que le retour au pays, l'achat d'une maison est le rêve tenace de ces exilés qui ont tout laissé derrière eux, même si ce « tout » n'était pas beaucoup ; avoir un chez-soi relève plus, peut-être, de la réparation, au sens psychologique du terme, que du souci d'être bien logé ou d'assurer l'avenir. « La maison, c'est un peu comme un pays », dit le père dans *Gens du silence* (p. 62). La maison une fois achetée, force est cependant de constater que l'insatisfaction perdure et que le véritable chez-soi doit d'abord être bâti à l'intérieur de soi ; qu'on n'habite, à tout bien prendre, que ce qui nous habite. Le fait est à noter : c'est l'homme, et non la femme, qui investit la possession d'une maison, comme s'il était moins sûr de lui-même, plus craintif à l'égard du monde extérieur, qu'il connaît mieux ou croit mieux connaître.

La double immigration de la femme

La femme ne partage pas cette nostalgie du pays de la même manière et ne la compense pas par la possession d'une maison, alors qu'on aurait cru l'inverse plus probable. C'est que la femme sait trop ce qu'il en coûte de travail et de peine, et ne s'embarrasse pas pour dire regretter de l'avoir payée « pouce par pouce, avec (ses) plus belles années » (*le Cerf-Volant*, p. 18). Loin de réunir les conjoints dans leur remise en question parallèle, cette



confrontation entre le rêve et la réalité, le passé et le présent, la maison et le pays, creuse entre eux un malentendu grandissant, même si la raison de leurs griefs est fondamentalement la même, chacun croyant avoir tout sacrifié pour une famille qui ne leur en garde guère reconnaissance. La contestation féminine oblige l'homme à se remettre en question ; elle l'incite à se réfugier d'instinct dans le passé ou dans le mutisme. Le repli semble être une stratégie virile couramment pratiquée ; le père est celui qui ne parle pas, celui qui s'absente, tout comme il était parti, il y a longtemps, laissant femme et enfants en bas âge, pour chercher l'avenir ailleurs.

Daniel Simard, Louison Danis et David La Haye dans *l'Histoire inachevée* de Khalidoun Imam, mise en scène de Danielle Lépine, présentée à l'Espace GO en 1994. Photo : Pierre Desjardins.

Alors que le père se sent accaparé par son rôle de pourvoyeur, la famille est une possession plus intériorisée chez la femme. C'est là sa grande force et sa grande entrave ; même après avoir découvert qu'il est possible pour une femme de vivre autrement qu'elle a vécu, elle ne peut accomplir l'acte de libération ultime, parce qu'elle découvre du même coup qu'elle ignore le mode d'emploi de la liberté. Sa conscience sociale de la solidarité semble plus développée que celle de son conjoint, en raison peut-être de son statut particulier, défini par une des héroïnes de Micone, de double immigrée, « comme Italienne au Québec et comme femme à Chiuso⁶ ». À double immigration, double échec : Annunziata (ou Stella, ou Nadia) vit l'échec de sa condition apprise de femme et d'épouse, que le contexte du pays d'accueil a rendue caduque, inutile sinon nuisible pour elle-même. Son code de féminité — « On m'a bien entraînée à deviner la soif d'un homme au claquement de sa langue » (*le Cerf-volant*, p. 67) — est constamment remis en question par les valeurs nouvelles qu'elle ne peut adopter parce qu'elle ne peut les accepter, ou bien parce qu'elle devrait remettre auparavant toute sa vie en question.

À l'origine, il y a eu l'inégalité, entretenue par la tradition et les parents, entre frères et sœurs. Annunziata se rappellera que son père lui disait jadis : « L'avenir, c'est pas

6. *Gens du silence*, p. 51. Chiuso se dit de cette région montréalaise « enfermée entre trois carrières de ciment et le boulevard Métropolitain... » *Ibid.*, p. 27.

important pour les femmes. T'iras à l'école française » (*Gens du silence*, p. 50), entendant par là que l'anglais est la voie de la réussite, réservée par conséquent aux hommes. Pourtant la jeune fille s'empresse de se marier pour échapper à l'étouffement du foyer paternel ; elle aura une vie pour le regretter. Pour certaines, l'heure de la révolte ouverte sonnera, car « on n'a pas quinze ans toute sa vie » (*l'Histoire inachevée*, p. 10), comme le dit Nadia à son mari, qu'elle traite d'irresponsable et à qui elle refuse, Lysistrata syrienne, l'intimité conjugale, allant jusqu'à abandonner le rituel coranique de la prière pour ne plus s'agenouiller devant personne — ce qui ne l'empêchera pas d'imposer à son fils un mariage musulman. La future bru, si elle est québécoise, réveille encore plus vivement cette brûlure de la vie gâchée, parce qu'elle incarne ce que la femme nord-américaine possède d'aisance et de liberté à l'égard de l'homme.

La deuxième génération

C'est alors qu'une troisième ligne de tension viendra s'ajouter à celles qui opposent la famille d'immigrés à la société d'une part, et la femme à l'homme, d'autre part. Les enfants de la deuxième génération ne sont pas des exilés au même titre que leurs parents, dont ils ne peuvent comprendre, et encore moins partager, les tiraillements et les problèmes ; ils sont « adaptés » aux valeurs qui les entourent, dans lesquelles ils ont grandi, même si le passé familial continue de les informer ou de les déranger. Les enfants, maintenant grandis, ne sont pas des alliés ; ils sont les assiégeants à l'intérieur de la cellule familiale ; ils y importent des façons de faire, de parler, de penser différentes des façons traditionnelles conservées soigneusement depuis les débuts.

Adolescents, ils étaient dépensiers et gaspillaient pour des futilités ce que la mère ou le père avaient réuni âprement en vendant des légumes et des fruits ou en récurant des toilettes publiques ; des taloches rappelaient parfois à l'un d'entre eux que son habit blanc avait coûté deux semaines de salaire et qu'il ne devait pas se salir. Ils troquaient volontiers leurs prénoms, trop remarqués, contre des prénoms plus communs ; « Annunziata » deviendra « Nancy » et « Addolorata » sera « Lolita ». Beaucoup d'autres ont passé leur enfance à cacher leurs parents à leurs amis⁷. Pour certains d'entre eux, c'est la religion, quand on y tient encore, qui fait obstacle, parce que la différence inquiète. « Les Québécois ont peur de ma religion » (*l'Histoire inachevée*, p. 15), dit le jeune Kamal, privé d'amis de son âge à l'école de quartier. Le désir de se fondre dans la masse, de ne plus être pointé du doigt vaut le sacrifice, quitte à retrouver le prénom d'origine, quand il faudra choisir entre le rêve et la réalité. Sur certains autres, telle une malédiction, pèsent les ambitions parentales frustrées : « Te voir un jour devenir médecin est le seul rêve qui me garde en vie » (p. 1), dit à son fils une femme qui a passé sa vie devant une machine à coudre, s'efforçant de joindre les deux bouts.

Devenus adultes, ils reprennent leurs prénoms véritables, ne désirent plus « passer pour un vrai Québécois » (*Déjà l'agonie*, p. 29) comme le faisaient leurs pères, en dépit de toutes les dénégations du contraire ; ils ne veulent qu'être eux-mêmes, sauf que, prise dans le réseau des langues et les contradictions des cultures, la question identitaire est toujours à reprendre. Cette question déborde le cadre des communautés ethniques ; elle

7. Georges, dans *le Cerf-volant*, p. 22.



Jacques Galipeau et Marie Codebecq dans *Bilico (Déjà l'agonie)* de Marco Micone, mis en scène par Daniel Valcourt (Théâtre de la Manufacture, 1986).
Photo : Mirko Buzolitch.

est au cœur du devenir de l'Occident, qui s'interroge sur la voie à adopter, celle de l'ouverture qui doit bouleverser l'ordre des choses ou celle du repli qui exclut, de façon parfois violente, pour que perdure l'identité. Notons que les auteurs dont nous parlons ici appartiennent à la deuxième génération, peut-être même à une génération plus tardive, peu importe. Il ne s'agit plus pour eux d'évoquer des rêves trahis, mais de dire et de vivre leur double appartenance sociale et linguistique ; c'est une sorte de nouveau contrat social qu'ils proposent dans leurs pièces. Plus que le roman ou le poème, le théâtre leur offrait une plate-forme appropriée pour qu'ils se fassent entendre de toute la Cité. ♦