

Quelle littérature migrante?

Hans-Jürgen Greif

Numéro 145, printemps 2007

La littérature québécoise de 1970 à nos jours

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/47306ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Greif, H.-J. (2007). Quelle littérature migrante? *Québec français*, (145), 43–47.

诗

Quelle littérature migrante ?

par Hans-Jurgen Greif*



Dessin de la page de garde de *Négo et Dorafice*, Sergio Kokis, 1989.

Comme on le sait, en littérature, les termes « allophone », « migrant », « métissé » ont cours depuis une vingtaine d'années, le premier désignant une littérature produite par des auteurs dont la langue maternelle n'est pas celle du pays d'accueil. Ces textes ont fait l'objet de nombreuses analyses, tant de la part de la critique que de celle de chercheurs et ont donné lieu à des controverses entre auteurs « de souche » et « néos », au Québec comme ailleurs en Occident. Cependant, je me demande si nous devons continuer à les employer – et je vise ici surtout la désignation « migrant » – ou s'il n'est pas temps de passer à autre chose.

Une nouvelle vie en Amérique

En réduisant à leur plus simple expression les résultats obtenus par les chercheurs, on peut dire que les premiers textes d'auteurs allophones sont encore orientés vers le pays qu'ils ont laissé derrière eux. Ils en évoquent la beauté, les coutumes qu'ils cherchent en vain dans la terre d'accueil, la nourriture, les parfums, les bruits familiers, escamotant souvent les raisons, politiques ou économiques, qui les ont poussés à fuir ou à laisser leur patrie, ou encore oubliant simplement la curiosité qui les avait incités à vivre une nouvelle vie dans des pays qui, si l'on en juge par les noms de villes ou de contrées en Amérique du Nord, promettent que tout est « nouveau » : Nouveau-Brunswick, Nouvelle-Écosse, Nouvelle-Angleterre, New York, Nouvelle-Orléans, ou qui portent les noms de villes européennes, Paris, Syracuse, Berlin (qui se rappelle encore qu'avant la Grande Guerre, Kitchener, en Ontario, s'appelait Berlin ?). Pour ces auteurs, comme pour d'autres immigrants venus de n'importe où dans le monde, l'Amérique est le continent où le rêve d'une vie meilleure est possible. Il suffit d'apprendre la langue et les codes de comportement, de travailler dur et beaucoup, de s'intégrer à la société (par le mariage, le plus souvent), et le tour semble joué. Malheureusement, les choses ne sont pas si simples, et l'enseignement de la vie au quotidien dégrise l'émigré. Il se sent isolé et repoussé par

« les autres », ceux qui ont immigré longtemps avant lui et qui appartiennent à la majorité, même s'ils font en même temps partie d'une minorité, comme au Québec (mais aujourd'hui, il n'existe plus de pays en Occident sans de multiples groupes minoritaires). Alors, le nouvel arrivant se replie, il se dédouble : sa vie professionnelle suit son cours, tandis que ses émotions demeurent attachées à sa communauté ethnique qui forme une protection efficace contre une transformation trop rapide et déstabilisante de ce qu'il était en arrivant. Il faudra attendre la deuxième génération, parfois la troisième, celle qui parle, travaille, mange, vit comme « les autres », et dont elle ne se distingue plus que par le patronyme, la couleur de la peau ou un je ne sais quoi d'exotique, pour que la nostalgie du pays perdu soit effacée. Dès lors, les coutumes d'origine (les fêtes du Nouvel An chinois, par exemple, les soirées de danses traditionnelles, les réunions où la dernière génération a du mal à suivre la conversation et les discours de la première, etc.) font partie d'un folklore dont on se dit fier, bien qu'avec une part d'amusement, parce qu'il marque la différence.

Deux auteurs allophones

Si je pose la question quant à la pertinence de l'appellation « littérature migrante », c'est que j'ai suivi, dès ses débuts, l'évolution de la thématique de ces textes. La lecture de deux romans récents, écrits par des figures qui sont emblématiques pour la littérature allophone au Québec, indiquent qu'il est temps d'écarter cette étiquette et de parler de littérature tout court. Je demeure persuadé que le terme « allophone » gardera toujours sa place, bien que je ne lui porte pas beaucoup de sympathie, parce qu'il insiste sur la différence entre le Je et l'Autre, différence à mon avis superflue. Ce sera également le cas du qualificatif « métissé », qui désigne les textes d'auteurs allophones intégrant le vécu du pays d'accueil dans les textes littéraires (contrairement à « migrant »). Cependant, comme une nouvelle génération d'auteurs allophones se fait attendre au Québec, auteurs qui pourraient écrire à



nouveau le deuil de la patrie perdue, je propose que la critique laisse tomber, pour le moment du moins, l'appellation « littérature migrante ».

Après avoir lu *Le mangeur* de Ying Chen et *Le fou de Bosch* de Sergio Kokis, parus en 2006, la question de l'identitaire qui sous-tend tout le débat entourant les écrivains venus d'ailleurs devient inutile, du moins en grande partie, et surtout ici, au Québec. Si j'ai choisi comme exemples ces deux romans, ce n'est pas parce que je n'aime pas les textes d'Aki Shimazaki (Prix du Gouverneur général pour *Horatu*, 2005) ou encore de Mona Latif-Ghattas et autres auteurs allophones. Cependant, dans le cas de Shimazaki, je dirais que ses romans, traduits du japonais, sont étroitement liés à sa littérature d'origine et que l'auteur ne fait que commencer à écrire en français (*Mitsuba*, 2006). Pour sa part, Latif-Ghattas a délaissé depuis longtemps le « genre migrant », tandis que d'autres, comme Marco Micone et Dany Laferrière, se sont mis à récrire leurs œuvres précédentes...

L'identité en terre d'accueil

Revenons brièvement à la question de l'identitaire. Ce qu'en dit Amin Maalouf dans son essai au titre évocateur, *Les identités meurtrières* (Grasset, 1998), demeure aujourd'hui plus vrai que jamais. À l'âge de 27 ans, l'écrivain d'origine libanaise avait fui la guerre civile pour s'installer en France. Après une série de livres qui lui avaient valu la une des journaux et des prix littéraires, un journaliste lui avait demandé s'il se sentait davantage Libanais ou Français. Sa réponse : « L'un et l'autre ! » Je crois que Chen et Kokis (mais pas Shimazaki, du moins pas encore) auraient répondu de la même façon. Il est évident que, pour eux, la langue ne détermine plus, comme au temps du romantisme et des nationalismes en émergence, l'identité de l'individu : après des débuts littéraires marqués par le regard jeté sur le pays d'origine – bien plus spectaculaires dans le cas de Kokis que chez Chen – ils se sont tournés vers des sujets universels dans des romans reflétant clairement leur refus de s'éterniser dans l'attitude du deuil de la patrie perdue ou délaissée, du deuil jamais accompli. Écrivant en français, ont-ils perdu pour autant leur langue maternelle ? Pensent-ils encore en mandarin ou en portugais quand ils écrivent ? Font-ils mentalement la traduction d'une langue à l'autre, passent-ils d'une culture à l'autre, ou distillent-ils, dans leur cerveau, au moment de fixer le texte, cette cacophonie que Maalouf qualifie d'« indomptable », pour composer leurs œuvres ? La réponse se trouve dans le choix de ces auteurs quant à l'orientation de leur travail. Ce choix illustre en même temps mon hypothèse qu'ils n'appartiennent plus, et depuis longtemps, à la littérature migrante ; que Kokis se rattache parfois encore à celle dite « métisse », tandis que Chen construit patiemment une œuvre cohérente, unique en son genre, sans se laisser influencer par une

critique souvent stupéfaite par ses textes, et sans regarder à droite ou à gauche.

Le chemin de Ying Chen

C'est en 1992 que Chen, née à Shanghai, publie son premier roman, *La mémoire de l'eau*. Ce texte, composé de plusieurs chapitres qui se lisent comme autant de nouvelles, se situe nettement dans ce qu'on nommait – à juste titre, d'ailleurs – la littérature « migrante » : ici, la narratrice (« la petite ») entame un long dialogue avec différents membres de sa famille restés en Chine, particulièrement avec sa grand-mère qui, juste avant la chute du régime impérial, avait subi une opération qui visait à rendre ses pieds « beaux comme des fleurs de lotus ». Mais l'opération n'a jamais été achevée, les temps ont changé, les années ont passé « comme de l'eau » et avec eux, la Chine a changé maintes fois de visage. Dans le deuxième roman, *Les lettres chinoises* (1993), la réalité du monde occidental prend le dessus sur celle, déjà lointaine, de la patrie. Un jeune Chinois s'installe à Montréal pour y étudier. Il entame une correspondance avec sa fiancée, restée à Shanghai et lui décrit ses problèmes d'acclimatation, l'étrangeté des mœurs et des coutumes québécoises, tout en s'engageant dans une relation avec une amie chinoise, plus entreprenante que la fiancée.

Avec ce roman épistolaire, Chen avait fait le tour de la question « migrante ». Elle n'y reviendra plus. Dès sa prochaine œuvre, acclamée par la critique du monde francophone, *L'ingratitude* (1995), elle posait les jalons pour les textes qui allaient suivre : *Immobile* (1998), *Le champ dans la mer* (2002), *Querelle d'un squelette avec son double* (2003) et *Le mangeur* (2006). Une collection d'essais très brefs, *Quatre mille marches*, a paru en 2004. J'y reviendrai. Le contexte dans lequel se déploient les personnages romanesques demeure vaguement chinois ou, pour le moins, oriental. Le point de départ de chaque narration est curieux : une morte qui entame le dialogue avec sa mère, ou son amant, ou une femme qui est une revenante, ou encore avec le père qui a dévoré sa fille. Invariablement, il s'agit de querelles, voire de batailles entre le monde des morts et celui des vivants. Parfois, comme dans *Le champ dans la mer*, les mêmes personnages reviennent, la femme d'un archéologue, par exemple, qui a commis dans une vie antérieure une faute si grave qu'elle est condamnée à errer entre le passé et le présent. Dans tous les cas, il s'agit de migrations, de pérégrinations (mais sans aucun rapport avec la littérature qualifiée de « migrante »), où la mémoire du personnage devient son enfer et son ennemie. Jamais ancrée dans le présent, la narratrice vit dans des endroits aux contours flous et changeants. De la vie, elle passe à la mort, sa mort, qu'elle examine minutieusement. À ma connaissance, Chen est la seule auteure moderne à avoir résolument placé la Mort au centre de son œuvre. La Vie demeure aléatoire, elle coule de façon incons-

ciente, alors que la Mort structure l'après-vie, fait en sorte que la personnalité de la narratrice se développe lentement sous nos yeux.

Les intentions de Chen sont claires : amener le lecteur à plonger avec elle dans le moi de la narratrice. Dans *Querelle d'un squelette avec son double*, où la narratrice cherche l'union impossible entre le corps et l'âme, cette plongée se révèle double, tant sur le plan psychologique que physique. Pendant que la pseudo-morte prépare une réception pour son mari, l'archéologue, son double, sa sœur jumelle, est ensevelie sous les décombres de sa maison et lui lance des appels désespérés pour la tirer de là. Autrement dit : la Vie appelle au secours, mais la Mort fait la sourde oreille. Chez Chen, il y a dans chaque vie un moment d'inattention, un glissement ou une rupture (fait que j'ai souvent rencontré aussi chez Kafka) : une tuile qui se détache du toit, une liaison entre enfants ou adolescents, une maison qu'un tremblement de terre vient de détruire. Un pacte avec la vie demeure impossible tant que le mystère de ce qu'a été cette vie n'est pas résolu.

Dans un de ses essais des *Quatre mille marches*, Chen dit être partie de sa ville natale parce qu'elle ne pouvait pas y devenir ce qu'elle voulait être. « Je n'ai aucun message à livrer, aucune particularité chinoise à étaler. Je ne m'adresse pas au monde extérieur, mais m'achemine vers l'intérieur. Je veux simplement me rapprocher du moi, descendre encore et encore dans la profondeur du moi ». Partie de Shanghai sans avoir fait la paix (d'aucuns diraient, son « deuil ») avec sa vie en Chine, elle y retourne, y publie sa propre traduction de *L'ingratitude*, livre qui demeure incompris par la critique chinoise. Ne supportant pas le folklore entourant la littérature ethnique, ce qui, à la limite, lui permettrait de clore le sujet, elle revient à son point de départ et cherche le lieu où elle devient elle-même : « Mon véritable foyer, écrit-elle dans "Carnet de voyage en Chine", est là où je deviens ce que je veux être ». Cela n'a été ni Shanghai ni le Québec. Actuellement, Chen vit à Vancouver. Mais je doute que ce soit le lieu physique auquel elle fait allusion. Tant qu'une de ses narratrices – toujours la même – dira « ma vraie nature : j'existe et n'existe pas, je suis éternelle parce que morte » (*Le champ dans la mer*), Chen n'aura pas trouvé la réponse à l'énigme que constitue la fusion du corps et de l'âme. Il lui faudra descendre encore plus loin dans son moi, l'unique lieu où elle trouvera, peut-être, la solution.

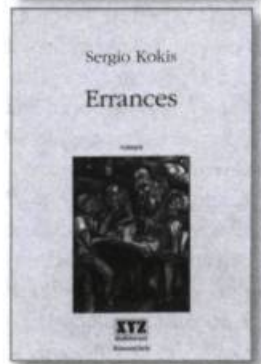
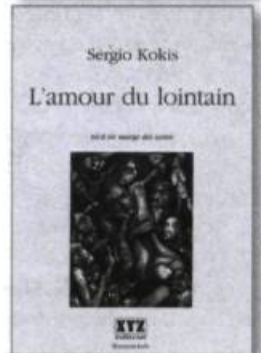
Ces dialogues absurdes entre la Vie et la Mort, absurdes parce que l'une se ferme devant les arguments de l'autre, parce qu'elles *ne veulent pas s'entendre*, ces dialogues sont habillés d'une langue épurée à l'extrême. En lisant les romans de Chen, je me suis rendu compte que ses phrases, que l'on peut qualifier de « blocs erratiques », s'animent dès qu'on les lit à haute voix. Cette syntaxe polie soigneusement, ce vocabulaire restreint

en apparence se prêtent admirablement aux intentions de l'auteure. La narratrice ne dit que l'essentiel ; elle se place au-dessus de cette Vie aveugle qui avance sans prendre garde aux embûches semées par la Mort. Les moindres mouvements, tant de l'environnement que de l'âme et du corps, sont enregistrés : la surface d'un plan d'eau se changeant en champ de maïs, le moment où une tuile se détache des autres, le regard d'une jeune fille sur son amoureux ou sur son père, sa mère. C'est cette façon d'écrire qui donne à Chen sa voix unique dans la littérature actuelle. Les phrases sont habitées d'une vie propre qui les fait se déplacer dans la mémoire du lecteur pour y retrouver le poids qui leur convient. Ces textes dérangent, ils ne sont jamais complaisants. La lecture de chaque nouveau roman de Chen me fait la même impression : j'en sors épuisé, comme si j'avais lu un livre dix fois plus long. Je suis à bout de souffle, je ne le reprends que plusieurs jours plus tard pour le relire. Chaque fois, j'ai envie de souligner d'autres phrases, de placer en marge de nouveaux signes qui m'indiquent qu'il faut y revenir.

Les romans de Sergio Kokis

Contrairement à Chen, Sergio Kokis a commencé sa carrière littéraire assez tard. En fait, il n'a publié son premier roman qu'après sa vie professionnelle de psychologue, en 1994, roman qui a été accueilli unanimement comme la révélation de l'année. Quand j'ai fait la critique du *Pavillon des miroirs*, j'ai souligné les mérites de ce livre. C'était, comme *La mémoire de l'eau*, un exemple classique de la littérature « migrante » : évocation du pays natal (le Brésil), descriptions extraordinairement colorées de sa famille, des parents surtout (pour faire vivre la famille, la mère ouvrira un bordel), des filles, de son quartier pauvre, de l'atmosphère de la ville, belle et laide à la fois, et tant aimée, dont les instantanés révèlent une vie grouillante d'existences louches, de proxénètes, de putains que l'on ne tardera pas à tabasser ou à assassiner. *Ce Pavillon* sue les miasmes d'une ville où la Mort (thème également prépondérant, sinon dominant chez Kokis) dispose de la Vie de façon souveraine : poussées sur le fumier d'une serre comme autant de fleurs vénéneuses, ces existences s'éteignent après une brève floraison et sont jetées aux ordures. C'est l'application à la lettre de la pensée du divin marquis : la Nature engendre ses créatures pour les abandonner aussitôt, leur mort sert d'engrais pour en faire pousser d'autres. Contrairement à l'hémisphère nord, où la valeur d'une vie humaine est placée au-dessus de tout, là-bas, c'est le principe du chacun pour soi. Celui qui meurt est vite remplacé et oublié.

Le texte est truffé d'expressions locales, il rappelle les coutumes pratiquées par les descendants d'anciens esclaves, les incantations, la sorcellerie, une pauvreté extrême, acceptée sans le moindre questionnement. Si



ce livre, couronné de quatre prix, a été accueilli de façon aussi enthousiaste, c'est justement à cause de la « musique » qu'il ajoute à la littérature québécoise qui, jusque-là, filait les mêmes thèmes dans le ronronnement d'une machine bien huilée : la vie entre les quatre murs d'un appartement ou d'une maisonnette, les petites, les mesquines, les complexes d'infériorité, les scrupules, la courte vue des personnages, ou encore les êtres d'exception du monde de Michel Tremblay, figure jusqu'alors dominante pour décrire le monde du Plateau ou de la Main. La parution du *Pavillon* fut une explosion de couleurs vives et inconnues, d'odeurs épicées, et le roman a été célébré comme la révélation d'un univers ignoré qui appartient au monde latin au même titre que celui du Québec. Bref, la littérature québécoise venait de rencontrer un cousin aux allures flamboyantes, grimpé pour exécuter une danse dont le rythme et les mouvements étaient absolument nouveaux et, par conséquent, irrésistibles.

Dans son deuxième roman, *Negão et Doralice*, paru un an après le *Pavillon*, Kokis reprend, à une échelle réduite, la vie dure des démunis au Brésil, plaçant ses deux protagonistes dans le monde de la prostitution, une variation sur le thème d'Orphée et Euridice, un nouvel *Orfeo negro*, en somme. Il est dommage que ce livre, à mon avis beaucoup mieux structuré, au sujet davantage mené de façon souveraine que ceux, multiples, du *Pavillon*, ait trouvé un écho à peine audible auprès des médias. En fait, la faiblesse principale du premier roman avait justement été ce trop-plein, ce débordement d'impressions et de descriptions : souvent, un auteur qui n'a pas encore travaillé sa plume met toute sa passion, ses « tripes », dirait Marie Laberge, dans sa première œuvre. Dans le *Pavillon*, le texte fusait dans toutes les directions, il ne s'attardait jamais sur un aspect particulier de la vie. Fait remarquable, l'auteur n'exprimait aucun regret d'avoir tourné le dos à cette vie-là, et pourtant, avec chaque personnage et chaque description de la ville ou d'une région du Brésil, il fait sentir son profond attachement à son pays d'origine, sentiment qui se manifeste dans toute la littérature « migrante ». À mon avis, les qualités littéraires de *Negão* sont de loin supérieures à celles du *Pavillon* : resserrement de l'action, construction solide à la manière d'une tragédie classique, finesse de l'observation psychologique, équilibre dans les descriptions (ni trop longues ni trop courtes), insertion de personnages secondaires qui trouvent tout naturellement leur place.

Le piège du succès

Après ce roman, Kokis a commencé ce que j'appelle ses « errances » en littérature. Il a tourné le dos (comme Chen, d'ailleurs) à la littérature « migrante » pour se consacrer à la production d'œuvres « métisses », c'est-à-dire de textes qui insèrent l'ici et le maintenant dans ses romans. Son troisième livre, *Errances* (1996), en fait foi : le personnage de Boris sert de prétexte à une série d'essais sur l'instabilité de l'homme moderne qui n'a plus de port d'attache. Au lieu de s'engager, il se contente de poser une série de questions, les unes plus théoriques que les autres, et d'observer la misère qu'il rencontre lors d'un voyage au Brésil. Il en résulte un gros livre (un demi-millier de pages) au ton sec, rempli de remarques creuses et de discussions vides, comme celle de Boris avec son ancien professeur d'algèbre, un rappel du Ménélaque gidien.

Pourtant, la critique est restée pendant longtemps favorable à Kokis. *L'art du maquillage* (1997) a reçu le Grand Prix des lectrices d'Elle Québec et *Le magicien* (2002), le Prix Québec-Mexique. Publiant un

roman par année, Kokis tente de trouver sa voie, comme dans *Un sourire blindé* (1998), exemple on ne peut plus convaincant d'un auteur allophone qui tente (et échoue) d'œuvrer à l'intérieur même de la terre d'accueil, d'en faire partie « à part entière », de se comporter en Québécois « de souche » (au lieu d'accepter, comme l'a si bien démontré Régine Robin dans son roman *La Québécoise* [1983], « qu'on ne devient jamais Québécois »). Dans ce *Sourire*, Kokis met en scène un garçonnet, abandonné par sa mère originaire de l'Amérique centrale. L'enfant passe par les horreurs des familles d'accueil, tue un pédophile – le sujet reviendra souvent chez Kokis – et trouve enfin, *happy ending* à la Hollywood, le bonheur sur une ferme québécoise. À partir de ce dernier roman, la thématique de Kokis semble se diversifier, mais elle ne trahit que les tentatives infructueuses de l'auteur cherchant à composer une œuvre cohérente, où les différentes composantes seraient reliées entre elles par un fil conducteur, l'errance, par exemple, ou un concept philosophique. Une amorce de ce lien se trouve dans *Le maître de jeu* (1999), où l'homme joue contre le diable, dans *Saltimbanques* (2000) et *Kaléidoscope brisé* (2001). Depuis 1999, les romans de Kokis se présentent de plus en plus sous un jour « philosophique », encore que les lectures de l'auteur, qui en fait un étalage copieux, ne sont que des résumés arides. *Le magicien* (2002), *Les amants de l'Alfama* (2003), *L'amour du lointain* (2004), *La gare* (2005) et *Le fou de Bosch* (2006) reprennent des sujets déjà exploités dans le passé. À la fin de ma recension du dernier roman (à ce jour, du moins ; il est à prévoir que l'auteur ne s'arrêtera pas là), j'ai relevé les faiblesses et les redondances inhérentes à ce texte, et qui sont évidentes pour tous ceux qui ont suivi *Negão* : structure bancale, style incertain où alternent termes rares et vocabulaire faussement populaire, reprise d'un personnage paranoïaque et profondément perturbé par des frères pédophiles, existence parallèle, tant sur le plan physique qu'intellectuel.

Après la littérature « migrante »

Si j'ai mis Chen et Kokis côte à côte, ce n'était pas seulement pour illustrer des carrières littéraires dont l'une est à l'opposé de l'autre. Les deux auteurs sont allophones ; ils ont commencé à écrire à peu près au même moment ; après leur deuxième roman, ils ont abandonné le thème de la patrie perdue et se sont dirigés vers une thématique plus universelle. Pour Kokis, et malgré ses multiples tentatives de répéter le succès de la première heure, l'expérience a échoué, jusqu'à présent, du moins. Chen, par contre, avec une production plus parcimonieuse, a réussi à trouver le filon qui fera en sorte que ses romans, j'en suis persuadé, constitueront une œuvre véritable qui sera lue et relue pendant longtemps encore. Le côté extraverti des romans de Kokis, sa façon de son talent de conteur intarissable, talent indéniable mais mal exploité, ses tâtonnements sur un chemin qui ne se dessine toujours pas, tout cela est le contraire de Chen, qui suit sa voie vers les profondeurs de l'âme, cette âme qui n'est pas uniquement la sienne, mais celle de nous tous. Si l'ancien psychologue regarde le monde froidement, à la manière d'un clinicien, Chen fait le chemin inverse, en apprenant patiemment comment éclairer le labyrinthe dans lequel elle s'est engagée. Tous deux ont abandonné depuis longtemps la catégorie « littérature migrante » ; elle a été le passage obligé pour mener Kokis à la littérature « métisse » d'abord, ensuite à des textes sans direction véritable. Chen, par contre, dès son troisième roman, a trouvé sa voie et sa voix, uniques et immé-

Répandre la bonne nouvelle L'affirmation du fantastique au Québec depuis 1970

par Steve Laflamme

diatement identifiable. Autrement dit : l'un écrit des romans, l'autre fait de la littérature. Est-il nécessaire de rappeler qu'il n'y a que de bons ou de mauvais livres, peu importe qui les écrit, les auteurs « de souche » ou les « allophones » ?

Pour terminer, j'aimerais ajouter une anecdote. À l'occasion de la publication d'un de mes livres, un journaliste m'a posé la question suivante : « Où voulez-vous qu'on classe vos livres dans une bibliothèque ? ». Le moment de surprise passé, j'ai répondu : « Mais sous la lettre «G», bien sûr ! ». La question me semblait indiquer des rayons pour les auteurs « de souche » et d'autres pour les « néos ». J'avoue que cette perspective m'était intolérable, j'ai horreur des ghettos. J'aime boire l'eau que me donnent des fontaines aux quatre coins du monde et goûter aux mets que mes voisins veulent bien me préparer, sans exiger qu'ils aiment les miens.

* Professeur associé au Département des littératures à l'Université Laval, est d'origine allemande ; il vit depuis 1969 à Québec. Comparatiste, il a publié des essais sur les littératures québécoise, française et allemande.

Guy de Maupassant affirmait en 1883, dans le journal *Le Gaulois*, que « le surnaturel est sorti de nos âmes », que « nos petits-enfants s'étonneront des croyances naïves de leurs pères à des choses ridicules et si invraisemblables¹ ». L'auteur du « Horla » prédisait le déclin du genre dès la fin du XIX^e siècle, en en faisant une affaire de thèmes, d'archétypes éculés. Plus de 100 ans plus tard, le fantastique est toujours vivant, foisonne, même, et particulièrement chez nous, probablement parce que les praticiens du genre ont compris que le fantastique n'est pas un courant assujéti à des thèmes et qu'il constitue plutôt un cadre qui se renouvelle au rythme de l'enchaînement des préoccupations sociohistoriques et de l'évolution de la littérature. En effet, si au cours d'un XIX^e siècle ultramontain il puisait dans le folklore religieux, il a découvert d'autres priorités à partir des années 1960 – période qui correspond à l'affranchissement de la société québécoise par rapport au clergé. Sur le plan générique, le fantastique a trouvé chez nous sa niche surtout dans le conte (au XIX^e siècle) puis la nouvelle, un terreau propice aux étrangetés qu'il a l'habitude de laisser germer ; peut-être parce que « la nouvelle est un lieu privilégié d'écriture de la rupture, de la discontinuité, du doute² ». Voyons, d'un point de vue chronologique, ce qui a conféré à la nouvelle fantastique une place de choix dans la littérature québécoise contemporaine.

Les années 1970 : effervescence du genre³

Il a été question, dans mon article du numéro 144 sur la nouvelle et le conte fantastiques québécois de 1944 à 1970, de la qualité et de l'importance de la nouvelle « La mort exquise » de Claude Mathieu. Dans son introduction à l'anthologie *Le fantastique même*, Claude Grégoire voit dans le texte de Mathieu le souffle qui a propulsé la nouvelle fantastique dans les années 1970. Mathieu montre, dans son court texte, que le fantastique peut se renouveler, n'a pas besoin de personnages archétypaux, que le protagoniste peut vivre le surnaturel sans le problématiser comme tel, en être déstabilisé autrement.

Parmi les nouvelles fantastiques qui inaugurent les années 1970, on retrouve celles de Jacques Brossard, publiées en 1974 sous le titre *Le métamorfoux* mais écrites pour la plupart en 1971, au lendemain de la crise d'Octobre. Brossard, reconnu plus pour ses écrits polémiques à saveur politique que pour sa fiction, afflige souvent les personnages de son recueil du sentiment d'étouffement, d'oppression qu'il puise du triste épisode d'octobre 1970. L'auteur affectionne, comme l'indique Michel Lord, le « chaos mis en forme⁴ ». Brossard affirme d'ailleurs que « le fantastique, c'est [...] la revanche de l'imaginaire, de l'inconscient, de l'intuitif, du délire, de la déviance et de la liberté contre les diktats glacés de la folle raison et du droit chemin⁵ ».