

ÉCRIRE DANS LA PERTE D'UNE LANGUE :
FRANÇOISE DE LUCA ET LE ROMAN-PAR-NOUVELLES

Alessandra Ferraro (Université d'Udine)

I will analyze Vingt-quatre mille baisers (2008) of the migrant writer from Quebec Françoise De Luca, short stories which thematize the loss of the linguistic and identity link of the feminine character who is the anonymous protagonist. I shall then attempt to identify the autobiographical leitmotif which develops along various short stories, thereby assuring the work's unity. Having highlighted the links which weave the texts together, I shall suggest considering the collection a roman-par-nouvelles, genre which is crossed by the dialectic unity/fragmentation. I shall question, then, the reasons of the change of enunciative anchoring to every text, which contributes to determine the unity.

À partir des années 80 s'est développée au Québec la littérature migrante, courant qui regroupe des œuvres, surtout en français, qui thématisent l'errance liée à l'exil et à l'émigration en mettant souvent en relief, à travers des stratégies textuelles diversifiées, l'identité fragmentée du migrant. La parution du roman *La Québécoise* de Régine Robin et la publication du premier numéro de la revue *Vice Versa* en 1983 ont marqué l'émergence de ce filon littéraire qu'illustre une production fournie et diversifiée regroupant des écrivains originaires de plusieurs pays. Par la suite, l'interrogation des écritures migrantes s'est effectuée tant sous l'angle historiographique et sociolinguistique que littéraire et philosophique (cf., par exemple, Nepveu, Chartier, Moisan et Hildebrandt, Harel, Dupuis). La notion d'écriture migrante au Québec a fait l'objet de recherches approfondies et d'analyses théoriques qui ont contribué à ériger ce domaine littéraire en champ épistémologique à part entière (cf. Dumontet et Zipfel 2008). Il en a résulté la mise au point d'un ensemble d'outils méthodologiques et d'une réflexion théorique pionnière dans le domaine littéraire et artistique qui ont été exportés dans d'autres champs artistiques et appliqués à d'autres contextes littéraires (cf. Mathis-Moser 2010).

Pour notre part, nous avons cerné comme trait marquant de l'écriture migrante le translinguisme,¹ autrement dit le passage d'une langue à l'autre, choix incontournable pour tout écrivain qui veut atteindre le public du pays étranger où il vit. Dans cette transition, l'auteur migrant doit renoncer à sa langue maternelle avec tout son bagage symbolique le reliant à la culture, au pays d'origine, aux racines et à l'identité. Ainsi devient-il un transfuge de la langue maternelle qu'il a abandonnée, mais qui gît toujours comme un substrat sonore derrière le français qu'il vient d'adopter.

¹ Cf. Kellman. Le terme « translingue » a été utilisé d'abord dans un autre cadre littéraire par Elvezio Canonica (1996). Le néologisme a été transposé en français par Alain Ausoni qui le préfère à d'autres périphrases employées pour des auteurs dont le français n'est pas la langue maternelle, mais qui l'adoptent dans leur écriture (2011 et 2013).

Il peut s'agir, comme nous l'avons montré (cf. Ferraro 2014), de l'italien et de ses dialectes qui sont souvent des idiomes perdus à jamais pour l'écriture dans le cas des écrivains issus de l'immigration du Bel Paese ; ou bien de l'allemand et du yiddish pour Monique Bosco et Régine Robin, dont les familles juives ont fui des pays d'Europe centrale pour échapper aux lois raciales. Ou encore de l'arabe que Wajdi Mouawad et Anne-Marie Alonzo, émigrés enfants du Liban et de l'Égypte, ont oublié, mais qui apparaît parfois en filigrane dans leurs textes. Cet idiome perdu demeure néanmoins sous-jacent et acquiert une importance décisive dans la mesure où il travaille leurs écritures en influant sur leurs choix génériques et formels. Ce manque, ce vide se répercute à plusieurs niveaux dans le choix des genres pratiqués, dans la présence de phénomènes de fragmentation textuelle, d'interférences, de code-switching, de plurilinguisme et d'autotraduction (cf. Ferraro 2011).

Il peut être intéressant d'analyser selon la perspective du translinguisme le recueil de nouvelles *Vingt-quatre mille baisers* (2008) de l'écrivaine migrante Françoise De Luca qui évoque la perte du lien linguistique et identitaire de la protagoniste anonyme. Nous verrons qu'un fil rouge autobiographique se développe le long de différentes nouvelles, donnant ainsi à l'œuvre son unité. La mise en évidence des liens qui se tissent d'un texte à l'autre nous permettra de considérer le recueil comme un *roman-par-nouvelles*, genre traversé par la dialectique unité/fragmentation. Nous pourrions examiner, ensuite, les raisons du changement d'ancrage énonciatif qui s'opère à chaque texte et qui contribue à miner l'unité de l'ensemble.

Originaire de San Giovanni in Fiore dans le massif montagneux de la Sila, en Calabre, Françoise De Luca a été arrachée en bas âge de son village pour suivre sa famille dans la région de Metz, en France. Après sa scolarité et des études de journalisme à Strasbourg et de lettres à Reims et à Avignon, elle a travaillé dans plusieurs régions de France, ainsi qu'en Polynésie française, mais ce n'est qu'à Montréal que Françoise De Luca a publié ses premiers textes : « Je n'ai vraiment commencé à écrire qu'au Québec. Il a fallu que je m'éloigne de la France pour trouver la distance et la liberté nécessaires à l'écriture » (De Luca 2017, 144), avoue l'écrivaine. Malgré un certain succès auprès du public et de la critique dont témoignent quelques recensions élogieuses et la nomination de son roman *Sèna* parmi les finalistes du prestigieux Prix du Gouverneur Général en 2015, ses textes n'ont pas attiré, jusqu'à présent, l'attention des universitaires.

L'émigration a marqué à jamais la future écrivaine qui la décrit en prêtant sa voix à la narratrice de la première nouvelle éponyme, *Vingt-quatre mille baisers*. Le parcours biographique de la jeune fille est ici mis en parallèle avec celui du frère, plus âgé qu'elle :

Il avait neuf ans de souvenirs : il avait couru dans des rues écrasées de soleil, il avait joué des poings, s'était écorché les genoux sur les saisons d'une enfance faite. Elle, elle n'en avait pas. Elle était si petite quand, une nuit, ils avaient quitté leur village endormi. Ils étaient montés dans un train, ils étaient partis pour toujours. Ils avaient emporté avec eux la langue des pins et des châtaigniers, et elle serait leur rempart

contre la solitude. Car ils étaient seuls. Ils étaient différents et ils étaient seuls. Personne ne franchissait le seuil de leur maison. (VB 9)²

Le recueil *Vingt-quatre mille baisers* est traversé par la thématique des langues avec lesquelles la narratrice entretient un rapport presque physique. Elle associe, par exemple, les mots de l'italien à des fruits en leur attribuant des pouvoirs presque magiques : « Les mots parlaient de cerises et de citrons, ils ouvraient des fenêtres, ils construisaient des ponts, ils semaient des cailloux pour qu'ils ne se perdent pas » (VB 10).

La première nouvelle raconte à la troisième personne du singulier, mais avec une focalisation interne, l'histoire d'une fillette émigrée d'Italie dont le père disparaît en emportant avec lui la langue de la Péninsule. Le départ du père scinde le récit en un avant et un après. Au début émerge un univers mythique, euphorique, où l'italien et le français coexistent sans heurts :

Au début, le monde avait deux langues : celle qu'on parlait à la maison, celle qu'on apprenait à l'école, une langue pour l'intérieur, une langue pour l'extérieur, l'italien et le français, et la petite fille trouvait que le monde était bien fait. Comme elle était trop petite encore pour apprendre la langue de l'extérieur, elle attendait que son frère rentre de l'école et qu'il ouvre ses cahiers. Elle traçait avec lui les lettres de l'alphabet, elle s'appliquait. Le frère aimait beaucoup la petite fille et la petite fille le lui rendait bien, alors c'était un moment heureux pour tous les deux. (VB 7)

La langue italienne, langue de l'intime, avec ses mots « ronds », magiques, est une sorte de bouée de sauvetage, gardienne de l'unité de la famille et du bonheur de la fillette. C'est le père qui achetait ces disques que la famille écoutait dans la cuisine de leur maison à l'étranger, ce qui permettait de ne pas oublier leurs racines :

Mais la petite fille préférait la langue de l'intérieur parce que c'était une langue qui chantait.

Ils écoutaient Jenny Luna, Milva, Marino Marini et Luciano Tajoli – c'était dans les années soixante –, et les mots disaient *felici*, *steline colorate* et *joia*. Ils disaient *amore mio*, *sogno* et *sempre*, *sospira*, *serena* et *ragga di luna*. Son frère s'approchait de l'électrophone. Dans ses mains de prestidigitateur, la petite fille voyait virevolter le noir luisant du disque, elle attendait le frottement du saphir sur les premiers sillons, les craquements qui libèreraient la fête. Si c'était Jenny Luna qui chantait *24 Mila Baci*, la chanson emportait tout, la chaleur dans la cuisine, le sourire dans les yeux de son père, et le redistribuait, le faisait tournoyer. La table changeait de place, la radio glissait sur ses pattes dorées, et la petite fille avait envie de rire, de se mettre sur la pointe des pieds, de tourner sur elle-même, de faire voler ses nattes. Elle avait envie de se saisir de ces mots qui montaient et qui descendaient comme des ballons colorés, ces mots ailés, ces mots d'une langue qui était encore la sienne. (VB 8)

Le titre du recueil reprend la célèbre chanson des années Soixante qui constituait un lien entre la petite fille émigrée, sa terre et sa langue d'origine. Les mots italiens reproduits dans le texte sont estropiés, rapportés tels que la petite fille les percevait en écoutant des chansons. Ils sont une relique de cette langue orale de l'enfance, mythique pour la petite, que la narratrice identifiera par la suite à un univers eupho-

² Toutes les citations provenant de la première nouvelle seront dorénavant identifiées dans le texte par l'abréviation VB suivie par le numéro de la page indiqué entre parenthèses. Le même procédé a été appliqué pour *Jours comptés* qui sera identifié par JC et *Trois poissons rouges* qui deviendra TPR.

rique qui a disparu tout à coup, la laissant orpheline également de son idiome maternel. Avec le départ du père, la langue italienne renvoie désormais au deuil, à la perte, à l'absence :

Puis son père a cessé d'être là et la langue s'est tue dans la cuisine. Il n'y a plus eu de mots qui glissaient, qui dansaient sur la peau, de mots soyeux, de voix joyeuses, de twist, de cha-cha-cha. Le monde a cessé de chanter. La petite fille s'est retrouvée muette, sans mots où s'appuyer. La langue brune n'a plus été la langue de l'unité, la langue aimée, le lien, le rempart. Elle n'a plus été qu'une déchirure, la langue absente de son père absent. (VB 11)

La nouvelle s'achève sur ce vide, sur cette perte du père qui assurait le lien avec le lieu d'origine. Ce rapport de la langue à la terre est transmis par une métaphore inusuelle, la « langue brune », que la narratrice utilise pour désigner l'italien en attribuant une caractéristique de la terre calabraise à l'idiome familial. Dans une entrevue, De Luca explique ce choix : « L'italien a pour moi la couleur de la terre – terre natale – et des châtaigniers du plateau de la Sila, où je suis née. Elle est brune comme les racines, la chaleur, la peau brûlée par le soleil, mais aussi comme la stabilité, la sécurité » (De Luca 2017, 144).

Idiome originel de l'amour, d'un « bonheur sans questions » (VB 10), l'italien, après le départ du père, cèdera sa place au français dont les mots, « moins ronds » (VB 11), « ne la trahiront pas » (*ibid.*). Si pour l'enfant l'italien renvoyait à la terre, aux racines, le français, au contraire, pour la jeune écolière, est doté d'un élan vers le haut. C'est la langue qui lui permet de saisir l'univers :

Ce sont les mots roseaux d'une langue verticale. Ils commandent une rigueur, une pudeur. Ce sont des mots peupliers. Ils murmurent une musique végétale. La langue française a l'élégance de l'arbre et la souplesse de la rivière, et la petite fille s'enroule à son tronc, elle grandit sur ses berges, elle pousse comme l'iris. Elle grandit à ciel ouvert, dans un univers immense. (VB 14)

Si le texte liminaire annonce un projet rythmé par le rapport à la langue, les neuf nouvelles qui suivent apparaissent comme les étapes d'un voyage intimiste et existentiel d'un personnage féminin, le plus souvent anonyme, photographié à plusieurs époques de sa vie. La locutrice, dont la voix parcourt tout le livre, sera représentée d'abord comme une petite fille « avide de mots » (VB 13), ensuite, graduellement, comme une jeune femme aux prises avec des amours malheureuses (*Premier amour, Trois poissons rouges, Quand elle se tait*), des voyages initiatiques (*Rennes-Saint Malo avec un marin, Prague*), puis sur les traces littéraires de René Char (*Les pommes de René Char*) et de Marguerite Duras (*India Song*). Enfin, dans la dernière nouvelle, *Jours comptés*, ce sera une femme mûre qui sera confrontée à la mort de la mère, emmurée par la maladie dans un silence qui prélude à son départ définitif, à sa mort. La narratrice en est bien consciente, quand, au chevet de sa mère, elle ne peut qu'écouter sa respiration : « Tu t'habitues à ne plus entendre que sa respiration, elle dont les mots étaient profonds et pleins de bon sens, dont la voix savait deviner et guérir » (JC 98).

Le thème de la voix et du silence, des langues perdues et de nouveaux langages appris, est central dans le recueil et en constitue le fil rouge que nous suivons du titre jusqu'au silence qui domine, dès le début, la nouvelle *Quand elle se tait*, symbole de l'incommunicabilité dans les relations amoureuses.

La question de la relation à la langue réapparaît dans *Trois poissons rouges*, seule nouvelle où le personnage a un nom à consonance italienne, Julia. Celle-ci est

amoureuse d'une autre femme migrante d'origine espagnole et elles vivent au Canada, partageant un appartement et trois poissons rouges qui sont le symbole de leur amour. La protagoniste se rend compte qu'elle a toujours refoulé son identité originaire dans la relation amoureuse, ce qui lui a nui en causant sa fin. Quand meurt le troisième poisson, Montserrat, qu'elles ont ainsi baptisé en l'honneur de la célèbre chanteuse lyrique Montserrat Caballé, l'opéra renvoyant à l'Italie, Julia pense qu'avec Tessa, son amoureuse, elles n'ont jamais écouté un opéra :

Elle regardait Montserrat, la langue italienne jamais exprimée, elle la voyait étinceler au soleil. Pourquoi avait-elle nié cette partie d'elle-même, pourquoi l'avait-elle tue ? Elle lui avait préféré des langues qui lui ressemblaient, des sons qui la lui rappelaient, et elle s'était approchée d'elle sans jamais l'atteindre. Pourquoi ne l'avait-elle pas aimée ? (TPR 86)

L'italien se confond dans l'imaginaire de Julia avec la femme aimée au moment où elle se rend compte qu'elle a renoncé à toutes les deux. Dans la chute, on retrouve en Julia, grandie, la jeune fille de la nouvelle liminaire :

Elle avait pensé à son père. Elle avait pensé aux chansons qu'ils écoutaient quand elle était enfant, aux mots colorés qu'elle aimait, et quelque chose était remonté de son cœur jusqu'à sa gorge. Tout à coup, il lui avait semblé qu'elle comprenait. Elle comprenait qu'il n'y aurait jamais d'amour, qu'aucun amour ne serait jamais possible si elle ne retrouvait pas celui qui lui appartenait. Elle s'était alors sentie immense, pleine d'une force et d'une douleur inexprimables. Il était peut-être temps encore. Temps de vouloir ces mots, de les bercer, de les chérir. Elle espérait qu'il était encore temps. (TPR 86-87)

Dans le refoulement de l'idiome du père, avec tout le bagage symbolique que comporte la langue, gît l'une des causes du malheur de la jeune femme, amputée de toute une dimension affective fondamentale. Cette langue qui manque ne permet pas à la protagoniste d'aimer, l'emmurant dans une impossibilité de communiquer qui frôle souvent le silence absolu.

Sous l'angle de la narration, les échos entre les deux nouvelles permettent d'établir l'identité de la protagoniste, qu'on peut considérer comme la même, grâce aussi à l'anonymat de la plupart des personnages. De plus, malgré le refus du pacte autobiographique, par la nomination de Julia, les nouvelles s'insèrent dans un espace autobiographique qui se nourrit de renvois au hors-texte. Nombreux sont, en effet, les éléments qui rapprochent les expériences des personnages de celle de Françoise De Luca.³ Dans le passage d'une langue à l'autre, on peut d'ailleurs lire, par exemple, le parcours de l'écrivaine, elle-même d'origine italienne, qui a émigré en France puis au Québec. Françoise de Luca a reconnu dans une entrevue non seulement que le texte pouvait se lire comme le bilan d'une vie, mais également qu'il entretient un fort lien avec son vécu :

Chaque nouvelle a été écrite à partir d'un fait réel que je voulais interroger. Je ne parlerai pourtant pas de recueil autobiographique, car ce n'était pas le 'contrat' de départ. Mais les expériences vécues par la narratrice, dont on suit l'évolution de l'enfance à la mort de la mère, sont les miennes. (De Luca 2017, 146)

³ Cf., par exemple, les ressemblances du parcours biographique de Julia avec celui de l'auteure : « avant que ses parents quittent l'Italie pour émigrer en France, son père avait songé au Canada », (TPR 78) ; « à l'aube du nouveau siècle, elle avait émigré à son tour et [...] elle était arrivée à Montréal avec un sac de voyage et un risque à courir, un danger à contourner » (TPR 79-80).

Les contours de l'autobiographie se dessinent ainsi dans les plis qui se forment entre le dedans et le dehors, l'œuvre et le vécu entretenant une relation étroite dans *Vingt-quatre mille baisers*.

Pour éviter le danger d'une lecture trop autobiographique, l'auteure change cependant d'ancrage énonciatif à chaque nouvelle. Tantôt c'est une narratrice ultérieure qui décrit ses expériences à la première personne, tantôt l'histoire est racontée à la troisième personne du singulier, tantôt à la deuxième. L'oscillation du point de vue est ainsi constitutive du recueil. Comme le révèle l'auteure, le choix énonciatif dépend de la distance qu'elle veut mettre entre elle et le vécu :

Les pronoms personnels ont été choisis en fonction de la distance que je voulais prendre par rapport à ce qui était 'raconté'. Je n'ai utilisé le 'je' que pour les thèmes liés à la littérature. Pour l'intime, il y avait une pudeur. Je ne pouvais m'approcher trop près. Il fallait le 'elle' ou le 'tu'. Pour *Jours comptés*, par exemple, l'emploi du 'je' m'aurait obligée à une identification trop douloureuse, alors que le 'tu' donnait la juste mesure : je pouvais me distancier tout en restant proche. (De Luca 2017, p. 145)

L'anonymat des personnages renforce le sentiment d'aliénation qu'ils ressentent, tandis que l'utilisation d'une perspective multiple en souligne la diffraction identitaire. Ce changement d'ancrage énonciatif, en outre, est en mesure de mieux représenter une identité fuyante, aux racines coupées, dont la voix est en porte-à-faux avec le silence.

Si chaque nouvelle est autonome, plusieurs éléments permettent des rapprochements, établissent des rimes, des affinités, des croisements, des rapports tacites, des liens de parenté entre les textes de sorte que le recueil finit par ressembler à un roman où chaque unité participe à sa manière à l'économie d'ensemble tout en conservant son indépendance. On pourrait alors considérer *Vingt-quatre mille baisers* comme un roman-par-nouvelles. Constitué de fragments, de morceaux, tissé par chaque nouvelle aussi bien que par les vides qui les séparent, le recueil de Françoise De Luca est constitué d'un récit déchiré que forment tant ces histoires que ces déchirures. Selon Jean-Noël Blanc, auteur de nouvelles, à qui on doit la notion de ce genre, c'est bien l'incomplétude à le caractériser :

Il ne prétend pas à la totalité, il se sait fait de bribes, et de bribes incomplètes. Il avance dans l'incertitude.

[...]

C'est un puzzle, mais pas un de ces puzzles savants qui ne se plaisent à multiplier les difficultés et les secrets que parce que leur auteur les sait achevables, donc tendus vers une perfection possible. Ici au contraire il s'agit de puzzles auquel manqueront toujours quelques pièces : donc inachevables. (Blanc)

Le conflit identitaire que vivent les personnages fictifs de *Vingt-quatre mille baisers* s'exprime au niveau textuel par le choix de disséminer le récit sur plusieurs nouvelles et par l'adoption, tantôt de la narration à la première personne, tantôt à la troisième et, uniquement dans le dernier récit, à la deuxième personne. L'écriture autobiographique, qui se fonde par son essence sur la notion d'unité du sujet, paraît fournir une piste pour surmonter cette fragmentation identitaire. Tout au long du recueil, la narration est alors soumise à un mécanisme dialectique basé sur le couple

unité/fragmentation⁴. Le récit reste en porte-à-faux entre l'unité de l'histoire, assurée par des éléments biographiques communs au personnage principal et par l'espace autobiographique qui se crée, et sa présentation selon différentes facettes et plusieurs perspectives, dans des textes fragmentaires par leur essence comme les nouvelles.

Les caractéristiques formelles du recueil seraient alors liées, selon notre hypothèse, à un sentiment de perte linguistique et de fragilité identitaire qui conduisent l'auteure à expérimenter des formes nouvelles et à rechercher des solutions inédites pour s'exprimer. Il s'agit pour Françoise De Luca de raconter, en ayant recours à la diffraction de l'histoire personnelle sur plusieurs nouvelles et à l'utilisation de plusieurs pronoms personnels, une histoire qui présente, à son origine, la difficulté de définir son identité déterritorialisée d'écrivain translingue. La déterritorialisation générique reflèterait alors la déterritorialisation identitaire du sujet.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Françoise De Luca

- (2005), *Pascale*, Montréal, Varia.
 (2008), *Vingt-quatre mille baisers*, Montréal, Le Marchand de feuilles.
 (2011), *Jason et la tortue des bois*, Montréal, Soulières.
 (2014), *Les Années Souveraines*, CreateSpace Independent Publishing Platform.
 (2015), *Reine*, Montréal, Le Marchand de feuilles.
 (2015a), *Sèna*, Montréal, Le Marchand de feuilles.
 (2017), « Entrevue », in Sabrina Nadalini, *Vingt-quatre mille baisers' di Françoise De Luca. Traduzione e commento traduttologico*, Tesi di laurea Magistrale in Traduzione e mediazione culturale, Alessandra Ferraro (éd.), Université d'Udine, 143-147.
 (2017a), *Les Poupées*, Montréal, Le Marchand de feuilles.

Ouvrages théoriques

- Ausoni, Alain (2011), « Quand Vassilis Alexakis tricote le moi translingue », dans Dominique Combe/Michel Murat (éds.), *Revue critique de fiction française contemporaine*, 3, (L'écrivain devant les langues), en ligne : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx03.03/515> [26.02.2018].
 — (2013), « En d'autres mots : écriture translingue et autobiographie », in Fabien Arribert-Narce/Id. (éds.), *L'Autobiographie entre autres*, Oxford, Lang, 63-84.
 Blanc, Jean-Noël (1995), « Pour une petite histoire du 'roman-par-nouvelles' et de ses malentendus », in Vincent Engel (éd.), *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI^e siècle*, Québec/Dole/Echtermach, L'Instant même/Canevas/Phi, 173-183. Également en ligne : <http://jeannoelblanc.e-monsite.com/pages/content/textes-nouvelles/pour-une-petite-histoire-du-roman-par-nouvelles-et-de-ses-malentendus.html> [26.02.2018].

⁴ *Vingt-quatre mille baisers* a également beaucoup de traits en commun avec le genre de la *fiction identitaire*, que Pierre L'Hérault (1991) considère comme caractéristique de l'écriture migrante, puisqu'il ne propose pas une identité circonscrite, mais exhibe, au contraire, les brèches sous-jacentes à toute personne.

- Canonica, Elvezio (1996), *Estudios de poesia translingue : versos italianos de poetas espanoles desde la edad media hasta el siglo de oro*, Saragosse, Libros Portico, « Hispanica helvetica 9 ».
- Dupuis, Gilles (2008), « Transculturalism and écritures migrantes », dans Reingard M. Nischik (éd.), *History of Literature in Canada English-Canadian and French-Canadian*, Martlesham (UK), Boydell & Brewer, 497-508.
- Dumontet, Danielle/Frank Zipfel (éds.) (2008), *Écriture Migrante/Migrant Writing*, Hildesheim, Olms, « Passages/Passagen ».
- Ferraro, Alessandra (2011), « Migrare e risciversi », in Alessandra Ferraro (éd.), *Oltreoceano 5* (L'autotraduzione nelle letterature migranti), 9-12.
- (2014), *Écriture migrante et translinguisme au Québec*, Venezia, La Toletta, « Nuove prospettive americane. Collana di studi sulle Americhe ».
- Harel, Simon (2005), *Les Passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, « Théorie et littérature ».
- Kellman, Steven G. (2000), *The Translingual Imagination*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- L'Hérault, Pierre/Sherry Simon/Alexis Nouss/Robert Scharzwald (1991), *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, « Études et documents ».
- Mathis-Moser, Ursula (2010), « La transculture, une invention québécoise de portée universelle », dans Yvan Lamonde/Jonathan Livernois (éds.), *Culture québécoise et valeurs universelles*, Québec, Presses de l'Université Laval, 49-65.
- Moisan, Clément/Renate Hildebrand (2001), *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota Bene.
- Nepveu, Pierre (1989), *L'Écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal.
- Prud'homme, Nathalie (2002), *La Problématique de l'identité collective et les littératures (im)migrantes au Québec : Mona Latif Ghattas, Antonio D'Alfonso et Marco Micone*, Québec, Nota bene.
- Pruteanu, Simona (2013), *L'Écriture migrante en France et au Québec (1985-2006) : une analyse comparative*, München, Lincom Academic Studies in Language and Literature.