

L'ÉCRITURE DE « L'ENTRE DEUX » DANS *PASSAGES* D'ÉMILE OLLIVIER

Christiane Albert
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Résumé : Le roman *Passages* d'Émile Ollivier est représentatif des écritures migrantes qui élaborent une véritable poétique de l'errance. Celle-ci rompt avec les représentations littéraires antérieures de l'exil et se caractérise par une problématisation de la migration qui se situe au niveau de l'écriture. Elle se manifeste par une créolisation de la langue, le recours au réalisme magique propre à rendre compte du baroque latino-américain, et l'élaboration d'une scénographie postcoloniale liée aux bouleversements coloniaux puis à la mondialisation. De cette manière, le roman met en scène les espaces interstitiels de l'immigration et expérimente des modes d'écriture nouveaux qui rendent compte d'un monde en pleine mutation.

Mots-clés : écriture – migrante – exil – immigration – postcolonialisme.

Abstract : The novel *Passages* by Émile Ollivier is representative of the migrant writings that build up a true poetics of wandering. This one is quite different from former exile literary representations and characterizes by questioning migration as far as writing is concerned. It reveals itself through a creolized language, magic realism peculiar to Latin American baroque and by building up a postcolonial framework caused by colonial turmoil and then globalization. So, the novel involves interstitial immigration spaces and implies new writing modes that reveal an ever changing world.

Keywords : writing – migrant– exile – immigration – postcolonialism.

Depuis les années 90 les théories postcoloniales ont largement contribué à problématiser les écritures de l'exil en termes de écriture de « l'entre-deux » (Bhabha, 2007) ou écriture du hors lieu en prenant en compte la tension qui existe entre le pays d'origine réactualisé par la mémoire et les réaménagements identitaires induits par la confrontation avec le pays d'accueil. Dans cette perspective, l'expérience de l'exil devient un moteur d'écriture qui permet à l'écrivain de retravailler sa mémoire et sa langue d'origine pour produire quelque chose de nouveau. L'écrivain migrant devient ainsi la figure par excellence de la postmodernité où l'exil ajouté à l'expérience postcoloniale signe sa modernité.

Il rompt de ce fait avec la figure de l'écrivain cosmopolite du début du siècle qui associait déjà quête esthétique et déplacement dans une sorte d'internationale de la littérature en déconstruisant les espaces d'appartenance nationale (Bessière, 1981). En effet, à la différence de ses riches prédécesseurs, l'exil de l'écrivain migrant contemporain est davantage subi que choisi, et il s'enracine dans l'histoire du vingtième siècle, en lien avec les déplacements de populations liés à la colonisation et la décolonisation, puis, plus récemment, depuis les années quatre-vingt, à la mondialisation. De ce fait, le déplacement géographique introduit l'écrivain migrant dans un espace d'expropriation de soi qui en fait un étranger partout, aussi bien dans son pays d'origine que dans son pays d'accueil.

Cependant dès les années quatre-vingt, certains critiques québécois avaient déjà théorisé une forme d'imaginaire migrant décelable dans la littérature québécoise en tant que littérature d'un pays inachevé (Nepveu, 1988). En outre, l'émergence des littératures migrantes au Québec contribua à donner une visibilité à la singularité de ces écritures de « l'entre deux » qui innovent par rapport au modèle canonique des littératures nationales en ne recherchant pas une identité consensuelle, mais qui privilégient, au contraire, les identités multiples et plurielles de façon à rendre compte du contexte multiple et pluriel dans lequel évoluent les écrivains migrants.

Peut-on pour autant parler d'esthétique migrante et considérer que ces écrivains expérimentent des modalités d'écritures définissant une catégorie esthétique nouvelle en explorant des espaces littéraires médians, entre l'ancrage et l'errance, comme le pense Émile Ollivier ? Ou bien assiste-t-on à une nouvelle version de la thématique de l'exil qui se résumerait à une sorte de consommation digeste de l'altérité et de version rassurante de l'exotisme ?

C'est ce que nous tenterons de préciser en analysant le roman de l'écrivain haïtien / québécois Émile Ollivier intitulé *Passages*, publié en 1991, qui, de tous ses romans, est certainement celui où la thématique de l'exil est la plus présente. *Passages* pourrait, en effet, apparaître comme la version romancée de l'essai théorique publié dix années plus tard, en 2001, *Repérages* où Emile Ollivier, à partir de sa propre expérience, expose sa conception de l'écrivain

migrant. Selon lui et compte tenu de sa situation en rupture avec une socialisation première (son pays d'origine), celui-ci est voué à l'errance, au déplacement et à la dissolution de ses modes de pensée et de comportements.

Aussi est-il de ce fait, particulièrement apte à appréhender les mutations que vit le monde actuel. Pour Emile Ollivier, en effet l'enjeu des littératures migrantes est de considérer que la mondialisation passe également par la littérature et que le combat contre l'ordre économique s'élargit aux sphères du symbolique. Dans la mesure où l'écrivain migrant est à la fois conscience singulière engagée dans une expérience créatrice, mais qu'il est aussi travaillé par la réalité sociale et historique de son temps, il est en mesure de produire des représentations porteuses de subjectivités nouvelles, susceptibles de lutter contre l'uniformisation des cultures, contre l'effacement des petites langues et contre toutes les formes de marchandisation de l'art.

Cette posture se fonde sur la conviction que de nouveaux modes d'être au monde sont en train de s'inventer et que l'œuvre littéraire est un moyen de connaissance car elle a le pouvoir d'exprimer le réel dans toutes ses extensions et possède de ce fait un pouvoir de dévoilement de ce qui se cache derrière les apparences. L'écrivain migrant participe donc à la quête de nouvelles intelligibilités en proposant des formes inédites d'écriture et en développant des thématiques nouvelles. Parce qu'il connaît à la fois « la cour » (la misère, les dictatures) et « les jardins spacieux » de l'empire (l'abondance, le confort), il se trouve en situation de relater, en tant que témoin, et de porter un regard étranger sur des situations occultées par une vision trop familière.

Il peut donc relier l'ici et le là-bas, l'hier et l'aujourd'hui en tenant compte de la polysémie sociale et culturelle qui prend la forme du brassage contemporain des signes, des langues et des cultures. Pour cela il doit inventer une nouvelle façon d'écrire qui sorte de l'alternative protestation / dénonciation érigée en mode esthétique (qui était la posture sartrienne des écrivains de la négritude) et de la « centration hyper esthétique », version moderne et apolitique de l'art pour l'art où l'écrivain se considère comme un professionnel de l'écriture en s'en tenant au champ de ses compétences.

Injonction lui est donc faite d'adopter une posture critique face aux désordres du monde sans pour autant s'illusionner sur les limites de son action qui ne peut être que morale. L'écrivain migrant incarne donc une mutation par rapport aux modalités classiques de l'engagement et du modèle des avant-gardes esthétiques. Il s'inscrit dans une radicalité nouvelle, une sorte d'espace interstitiel de l'entre deux qui ne reproduit pas les formes et modèles de l'occident et cherche à rendre compte d'un monde fragmenté et chaotique. Il fait donc de la littérature un espace de médiation culturelle entre le local et le global et joue un rôle de révélateur des fragilités et des remises en questions des identités.

Il nous a semblé intéressant d'opérer une lecture de *Passages* à la lumière des théories énoncées par Émile Ollivier dans *Repérages* en examinant successivement son rapport à la langue française, puis la scénographie postcoloniale du roman de façon à faire apparaître l'hétérogénéité de son écriture et montrer comment elle participe d'une esthétique migrante.

I – Le rapport à la langue

La question du rapport à la langue est en effet le dénominateur commun de tous les écrivains francophones qui se trouvent en situation d'écrire à la fois dans une langue qui n'est pas leur langue maternelle et en présence d'autres langues. Ils se trouvent de fait confrontés à ce que Lise Gauvin appelle leur « surconscience linguistique » qui les oblige à penser la langue et à proposer au cœur de leur problématique d'écriture une réflexion sur la manière dont s'articulent les rapports langue / littérature.

Dans un premier temps, celui des « bons élèves » et des « Maîtres de la parole » (titre d'un roman de Camara Laye), les premiers écrivains francophones, loin de chercher à avoir un style propre, mirent au contraire toute leur énergie à acquérir une maîtrise parfaite du français – ce qui était une façon pour eux de déjouer le piège que représentait l'attente de l'occident d'une expression plus africaine qui aurait répondu à l'image attendue d'une forme d'art brut fabriquée par les primitivistes (Garnier, 2003).

Vint ensuite le temps où les écrivains francophones cherchèrent à s'approprier la langue française en la tropicalisant ou la créolisant. Sans doute serait-il plus juste de dire qu'au lieu de se l'approprier ils s'en exclurent en laissant affleurer d'autres langues et d'autres imaginaires, manière pour eux de manifester leur extériorité à la langue française et de produire ainsi leur langue dans la langue. Partageant l'analyse d'Édouard Glissant dans *Le discours antillais*, sur le « tourment » du langage éprouvé par tous ceux qui appartiennent à des cultures où règnent des inégalités langagières (particulièrement aux Antilles où le français exerce une domination sur le créole) Émile Ollivier dit avoir ressenti de la nécessité d'inventer sa propre langue d'écriture :

J'ai pris conscience que je travaillais avec et dans une langue déterritorialisée (le français en Haïti et au Québec) et qu'il me fallait prendre la langue française telle que je l'ai trouvée, dans sa pauvreté même, la gonfler de toutes les ressources oniriques, baroques ésotérique dont je pouvais disposer ou que la littérature mondiale mettait à ma disposition. Il fallait la reterritorier quitte à inventer ma propre langue. (Ollivier, 2001 : 55).

Aussi, afin d'élaborer ses propres stratégies de détour et construire à partir de la langue imposée sa langue d'écriture, Émile Ollivier puise largement à plusieurs sources. La première est le baroque qui correspond à une vision du monde spécifique aux Antilles et à l'Amérique latine et qui rejoint la notion de réalisme magique développée par Alejo Carpentier et Stephen Alexis dans les années cinquante. Celle-ci s'enracine dans les traditions culturelles des Caraïbes et se manifeste par le recours à l'onirisme et au fantastique qui se mêle au réalisme des coutumes, croyances et superstitions dont on retrouve la trace explicite dans *Passages* que ce soit à travers la manifestation d'un « ange glaive au point, terrassant un caïman géant, rouge feu » (Ollivier, 2001 : 31) qui apparaît à un des personnages, soit à travers l'évocation d'un coffre impossible à ouvrir (*idem* : 17) ou encore à travers le recours aux présages (*idem* : 109) ou dans la description d'une scène de possession vaudoue (*idem* : 148-153). Ces passages où le merveilleux se manifeste, alternent ou cohabitent avec scènes de genre représentatives du roman réaliste social qui mettent en scène une convivialité haïtienne (rencontre autour de la fontaine (*idem* : 16), fête des morts (*idem* : 99), scène de bal (*idem* : 91).

Mais au-delà de ce réalisme magique propre à l'univers romanesque des romanciers haïtiens, le baroque se définit aussi, selon Alejo Carpentier, non comme un style propre à une époque, mais comme un état d'esprit caractéristique des périodes de mutation et de transformation (Chancé, 2001). De Cervantès à Rabelais, du gothique aztèque à la musique du XVII^e siècle, le baroque, selon Carpentier, se manifeste partout où se trouve la mutation, la transformation, l'innovation. Il devient de ce fait la marque des univers en perpétuel mouvement et se manifeste par la luxuriance et le mélange des genres afin d'exprimer la perception d'un monde incohérent, instable et illusoire.

Sur le plan architectural, le baroque se caractérise par la volute, la courbe ou la spirale qui est une des images les plus récurrente de la vision du monde des écrivains caraïbes (notamment chez Frankétienne), qui figure à la fois l'enroulement, le retour des mêmes questions dans un monde insulaire, le ressassement identitaire, mais qui, en se déroulant, ne revient cependant jamais au même point. Ce thème du ressassement et cette figure de la boucle qui se déplace est au cœur de *Passages* où les voyages finissent toujours par ramener au même point :

On a beau se déplacer d'un endroit à l'autre, se livrer à une agitation sans relâche, en réalité, on ne fait que marquer le pas, tant les lieux restent inchangés. Dans leur soif de départ, les voyageurs ignorent souvent qu'ils ne feront qu'emprunter de vieilles traces. (...) Leur trajet, à la limite, ne dessinera qu'une boucle, tant les événements sont jetés là, orphelins, les attendant, pareils à des quais de gares. Ils erreront sans fin,

animés du même désir fou que celui qui hante le destin implacable des saumons : ils tâtent des fleuves, des océans, pour retrouver à la fin l'eau, même impure, où ils sont nés et y pondre en une seule et brusque poussée, une réplique d'eux-mêmes et mourir. (Ollivier, 1991 : 184).

L'autre source à laquelle puise Émile Ollivier pour parer l'écriture de *Passages* de toutes les luxuriances baroques est l'oralité. Celle-ci ne se limite cependant pas à quelques procédés stylistiques : interjections, recours aux sentences proverbiales, expressions pittoresques ou images expressives – pourtant très présentes dans le roman – qui peuvent correspondre à une transposition en français d'une forme d'oralité créole, comme c'est le cas dans l'exemple suivant, choisi parmi de nombreux autres possibles : « Carmencita toisa Ramon des pieds à la tête, lui ouvrit les bras, puis noua ses deux mains sur sa nuque. Jeux de croisement et de décroisement des jambes. Frotti frotta. Aïe maman ! Douce ! » (Ollivier, 1991 : 91).

En effet, Émile Ollivier parvient à opérer une synthèse entre l'oral et l'écrit en recréant la mobilité de l'oral à travers l'alternance de plusieurs narrateurs qui prennent en charge le récit à tour de rôle : Brigitte, la rescapée du bateau *La Caminade* dont Normand enregistre le témoignage ; Amparo, la maîtresse cubaine de Normand qui partage les derniers jours de son de son amant ou encore l'ami et confident haïtien de Normand, Régis, réfugié comme lui à Montréal. Chacun des narrateurs est porteur d'un univers linguistique et culturel spécifique, mais marqué par le créole et la Caraïbe et le recours à la polyphonie contribue à « reterritorialiser » la langue française en en faisant « un instrument capable de soutenir et de nourrir sa création » ainsi que le dit Émile Ollivier dans *Repérages* (2001 : 62).

De plus cette multiplication des narrateurs, contribue à définir la scénographie postcoloniale qui caractérise le roman.

II – La scénographie postcoloniale de *Passages* :

Dans son ouvrage *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Jean-Marc Moura emprunte cette notion de « scénographie » au champ de l'analyse du discours (Maingueneau, 1988) qui considère que chaque roman construit la scène de son énonciation par un positionnement de la voix énonciative, qu'il définit, compte tenu du contexte postcolonial dans lequel elle énonce, comme une voix « des limites » :

La voix énonciative est située sur une limite, une frontière renvoyant à une fondamentale précarité liée aux bouleversements coloniaux puis postcoloniaux et au climat de tension et d'inquiétude qu'ils ont produit pour l'artiste (Moura, 1999 : 126).

Dans le cas de *Passages* le recours à la polyphonie multiplie « ces voix des limites » qui ont en commun d'être dans une situation de précarité induite par le colonialisme, la mondialisation et les bouleversements liés à l'Histoire mondiale du siècle écoulé. Tous les narrateurs sont en effet d'une manière ou d'une autre victimes des régimes totalitaires qui se sont multipliés sur la planète au cours du XX^{ème} siècle. C'est le cas d'Amparo et de ses amants.

Cette narratrice est en effet fille d'un Syrien ayant fuit la dictature cubaine pour États-Unis et vit successivement à Paris avec un réfugié Polonais, puis à Vancouver avec un Chilien avant de séjourner elle aussi quelques jours à Miami avec Normand, réfugié haïtien. C'est aussi le cas de Régis, exilé politique de la dictature haïtienne soutenue par les Américains dans un contexte de guerre froide – réfugié à Montréal, comme son ami Normand dont le père est tué sous ses yeux par la milice haïtienne. C'est encore le cas de Brigitte, la rescapée du bateau la *Caminade*, échouée sur la côte de Floride, vieille paysanne chassée d'Haïti par la menace de voir son village transformé en lieu « de décharge de déchets toxiques américains » (Ollivier, 1991 : 26) ainsi que par la misère due à la sécheresse causée par la déforestation et la substitution des cultures vivrières traditionnelles (« patates douces, millets, maïs ») par des cultures d'exportation (« figue banane à perte de vue ») pour le compte de « la standard fruit Company », avec la complicité du pouvoir en place :

Dès que nous, paysans, levons la tête pour défendre notre terre contre les voleurs, les pillards, on nous la rabaisse avec un coup de bâton. Il suffit que les américains toussent, pour que nous nous soyons atteints de coqueluche. Ce fait aussi est connu ! Les américains veulent du café, du sucre, du vétiver ? Voilà les grands nègres en chabraque, pris d'une fièvre qui les pousse à vouloir remplacer, dans nos campagnes toutes les cultures vivrières. Nous nous sommes rebellés. Il nous est venu de la ville une cavalcade de chevaux alezans, montés par une cavalerie armée jusqu'au dents qui a parcouru les mornes, pillant, incendiant les maisons, violant les femmes (*idem* : 28).

Toutes les voix énonciatives du roman ont donc été confrontées à la violence résultant de l'impérialisme et de la mondialisation et elles s'inscrivent de ce fait dans une chronographie postcoloniale qui permet à Émile Ollivier d'en dénoncer les abus et les conséquences. Celles-ci sont d'ordre écologique, économique et politique mais surtout humaine et font apparaître que l'immigration n'est pas seulement un phénomène dont les métaphores maritimes de flot, vagues ou déferlantes peuvent rendre compte car elle est constituée de l'addition de destins singuliers dont le roman tente de montrer toute la complexité.

Mais cette scénographie postcoloniale se caractérise aussi dans *Passages* par une topographie de la périphérie et de la marge où coexistent y plusieurs uni-

vers géographiques dont beaucoup peuvent être considérés comme des sortes de « non-lieux » au sens où Marc Augé emploie ce terme lorsqu'il analyse le phénomène de la modernité : « Si un lieu peut définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique, définira un non lieu » (Augé, 1985 : 100).

En effet seul Haïti peut être considéré comme un lieu « identitaire, relationnel et historique » décrit alternativement, avant la dictature, comme une sorte de paradis perdu où régnaient l'harmonie et la convivialité ou, au contraire, comme une terre d'oppression, d'arbitraire et de mort, pendant la dictature. Dans tous les cas cependant, l'île n'est évoquée qu'à travers les souvenirs et la mémoire des personnages et, paradisiaques ou infernaux, ces souvenirs renvoient au passé car le récit se situe après la chute de la dictature haïtienne.

Tous les autres lieux évoqués sont, en revanche, des lieux d'exil, essentiellement urbains, qui ont en commun d'être des lieux de passages. Ceux-ci fonctionnent comme des d'espace de transit où les personnages ne font que passer sans s'y installer. C'est le cas de Montréal, « ville d'accueil, ville creuset, (...) peuplée en majorité de gens venus d'ailleurs » (Ollivier, 1991 : 70) où Normand erre pendant des heures entre les différents quartiers habités par des populations différentes : Grecs, Portugais ou Antillais qui y organisent même un Carnaval (*idem* : 38).

C'est davantage encore le cas de Miami « lieu de passage, terre d'errance et de déshérence fragmentée en dix villes où des solitudes se frayent » (*idem* : 66). Mais c'est aussi le cas de La Havane où retourne Amparo pour y découvrir une ville décrépée qui ne ressemble plus à celle de son enfance où elle réalise qu'elle ne peut plus vivre (*idem* : 44) ou encore de Paris ou Vancouver où elle fréquente exclusivement les milieux immigrés. Toutes les villes évoquées dans *Passages* ont cessé d'être définies historiquement comme des centres économiques, sociaux et culturels pour former un tout organique. Les villes décrites dans le roman ressemblent davantage à des villes composites et décentrées où errent, sans attache, les exclus de la réussite économique, les exilés de tous pays confondus et les victimes de l'Histoire (à l'exception de Leyda, la femme de Normand qui parvient à s'intégrer à Montréal mais qui représente cependant une expérience très isolée dans le roman).

De plus Emile Ollivier multiplie dans le roman les espaces qui sont des non-lieux « absolus », tels que l'aéroport de Miami où se rencontrent Normand et Amparo, ou le centre d'hébergement de Krom, « ancienne base militaire » transformé en lieu d'accueil temporaire pour les immigrés clandestins (*idem* : 196), ou encore le bateau d'exilés haïtien la *Caminade* qui erre sur l'océan pendant des jours avant de s'échouer sur les côtes de Floride.

En additionnant les temporalités (le temps idyllique d'Haïti d'avant la dictature et celui de la dictature évoqués à travers la mémoire des personnages

cohabite avec le temps urbain et contemporain de l'exil) et multipliant les espaces : Haïti, Cuba, Montréal, Miami, Parsi, Vancouver, Émile Ollivier parvient ainsi à brasser les univers symboliques de référence : l'espace traditionnel haïtien avec ses coutumes, ses traditions et sa convivialité cohabite avec l'espace déterritorialisé de l'exil.

De cette manière, il élabore un roman hybride qui s'inscrit dans une modernité romanesque par le mélange des genres. *Passages* est en effet, un roman réaliste qui s'inscrit dans la tradition du roman réaliste social haïtien mais c'est aussi un récit épique qui décrit l'odyssée des passagers de la *Caminade*. C'est un roman de moeurs sur l'exil, mais il inclut aussi des réflexions sur l'exil qui l'apparente à l'essai. De plus, la non linéarité du récit et la fragmentation de la narration s'accompagne d'une volonté de tout embrasser : le passé et le présent, l'histoire d'Haïti et celle du reste du monde grâce à des éléments d'actualité intégrés à la trame du roman sous forme d'informations vues à la télévision ou entendues à la radio qui dépassent le cadre du roman à proprement parler en évoquant les conflits du Moyen Orient (*idem* : 131), les attentats suicides (*idem* : 161), ou encore les *boats people* vietnamiens (*idem* : 244).

Ce procédé permet aussi à Émile Ollivier d'intégrer au roman des questions environnementales comme celles d'oiseaux s'échouant massivement sur les plages de Floride pour des raisons inconnues des scientifiques (*idem* : 133). Mais il lui permet aussi d'évoquer des faits-divers de moindre importance comme le record d'un aveugle effectuant une traversée de l'océan à la voile (*idem* : 162) qui sont mis sur le même plan que les informations politiques. Sa démarche esthétique se fonde donc sur une sorte de contemplation impuissante et désenchantée des désordres du monde, perçus de manière fragmentaire qui participe d'une vision du monde à la fois postmoderne et postcoloniale.

Émile Ollivier parvient ainsi à prendre en compte dans son roman le tiers-monde et l'Occident, le mythe et la réalité, le prosaïque et le réalisme magique. Mais en même temps et compte tenu de l'importance accordée au thème de l'exil (les personnages errent ; la *Caminade* erre, l'île d'Haïti erre elle aussi en proie à la folie de l'histoire), il parvient à mettre en scène un monde métissé où chaque personnage incarne une des expériences possibles de la décolonisation et de la mondialisation dont aucune n'est porteuse d'un sens surdéterminé.

Il rend ainsi compte d'un monde décentré, chaotique et aléatoire. Il met ainsi à jour des manières d'être au monde nouvelles qui attestent de l'aspect novateur de ces écritures migrantes. Celles-ci ne se résument donc pas à une simple mise en scène de l'exil à l'époque contemporaine, mais élaborent une véritable poétique de l'errance qui rompt avec les représentations littéraires précédentes et qui est représentative de ces espaces interstitiels où s'élaborent des modes d'écritures nouveaux qui rendent compte d'un monde en pleine mutation.

Références bibliographiques :

- AUGÉ, Marc (1985). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil.
- BHABHA, Homi K (2007) *Les lieux de la culture ; Une théorie postcoloniale*. Paris : Payot.
- BESSIÈRE, Jean & KARATSON, André (1981). *Déracinement et littérature*. Lille : Université de Lille III. PUF.
- CHANCÉ, Dominique (2001). *Poétique baroque des Caraïbes*. Paris : Karthala.
- GARNIER, Xavier (2003). « La littérature africaine francophone : une affaire de style ? » in *Les études littéraires francophones : état des lieux*, (dir.) Lieven d'Hulst, Jean-Marc Moura, Lille : Ed. du conseil scientifique.
- GLISSANT, Édouard (1981). *Le discours antillais*. Paris : Seuil.
- MAINGUENEAU, Dominique (1988). *Nouvelles tendances et analyse du discours*. Paris : Hachette.
- MOURA, Jean-Marc (1999). *Littératures francophones et théories postcoloniales*. Paris : PUF.
- NEPVEU, Pierre (1988). *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise*. Montréal : Boréal.
- OLLIVIER, Émile (1991). *Passages*. Paris : Le serpent à Plumes.
- OLLIVIER, Émile (2001). *Repérages*. Montréal : Leméac.