Les Mythologies comme un outil d'exploration de la littérature migrante

Yavor PETKOV

Sofia University St. Kliment Ohridski
Personal e-mail: yavor.p.petkov@gmail.com

Mythologies as a Tool for the Exploration of Migrant Literature

Abstract: The article discusses the way in which the ideas developed in Roland Barthes' "Mythologies" could be used as analytical tools when approaching a corpus of Québécois migrant novels. Migrant novels deal not only with the migration of human beings, but also with that of representations. This is both identity-related and intellectual (self-)exploration and is accompanied by a gradual renunciation of the ideological content behind the protagonists' representations, and the text itself becomes the instrument of such deconstruction. The article illustrates the application of a possible approach inspired by "Mythologies" through the analysis of two novels by Québécois writers coming from Eastern Europe – Sonya Anguelova and Aline Apostolska[1].
Keywords: Roland Barthes, migrant writing, Quebec, Aline Apostolska, Sonia Anguelova, Mythologies.

Citation suggestion: Petkov, Yavor. "Les Mythologies comme un outil d'exploration de la littérature migrante" *Transilvania*, no. 4 (2021): 26-32.
https://doi.org/10.51391/trva.2021.04.05.

Introduction

Cet article se propose de présenter la façon dont les idées développées ou juste esquissées dans les *Mythologies* de Roland Barthes peuvent être exploitées dans le cadre de l'analyse d'un corpus de romans «migrants» québécois. Les «écritures migrantes» est le nom déjà officialisé (voire un peu dépassé) au Québec pour désigner un corpus littéraire particulier constitué de romans retraçant l'expérience de la migration, la migration pouvant être comprise aussi dans un sens allégorique de transformation identitaire. Le roman «migrant» parle donc non seulement de la migration des êtres, mais aussi de celle des représentations. Cette exploration identitaire s'accompagne d'une dénonciation progressive du contenu idéologique sous-jacent aux représentations, et le texte lui-même devient l'instrument de ce démontage. Les personnages commencent par récuser l'essentialisme de leur milieu d'origine et de leur milieu d'accueil pour finir par abjurer leurs propres convictions préconçues, arrivant ainsi à une «sagesse» existentialiste délivrée des cadres de l'idéologie et consciente de sa propre fragilité. Les approches fondamentales de Barthes permettent de concevoir une telle réflexion analytique et de dresser une cartographie du dialogue idéologique qui se joue au sein du texte migrant, qui est désormais perçu comme un texte politisé.

Le terme d'«écritures migrantes» s'est progressivement imposé pour désigner un corpus de textes littéraires pour lesquels l'expérience de la migration (d'un pays d'origine vers le Québec) constitue le noyau thématique et symbolique, et plus particulièrement, qui refusent le point d'ancrage territorial unique en s'adonnant à une «navette» incessante entre le lieu d'origine et le lieu d'accueil. Ainsi, selon Régine Robin, les écritures migrantes sont des écritures hybrides («écritures de l'entre-deux, de la béance, de l'interstice [...], écritures

du déplacement, du passage»[2]). Selon la définition de Berrouët-Oriol et Fournier, « [l]es écritures migrantes forment un microcorpus d'œuvres littéraires produites par des sujets migrants : ces écritures sont celles du corps et de la mémoire ; elles sont, pour l'essentiel, travaillées par un référent massif, le pays laissé ou perdu, le pays réel ou fantasmé constituant la matière première de la fiction »[3]. Moisan et Hildebrand[4] distinguent quatre grandes périodes de l'immigration littéraire au Québec, dont la dernière (celle du *transculturel*) donne naissance à la notion d'écriture migrante et fait l'objet d'un intérêt soutenu de la part de la critique, du public et de l'institution scolaire et universitaire.

Le roman migrant est d'abord un roman de la ville, notamment de la ville de Montréal. Montréal est souvent perçue comme un hors-lieu, un non-territoire où l'identification fixe demeure impossible, lieu de liberté et d'angoisse tout à la fois. D'où le grand thème de l'exil qui est sans doute un des motifs constants de cette écriture. Or, ce qui se joue derrière ce thème de l'exil, c'est une remise en cause de l'identité et du sentiment d'appartenance de l'individu. Dans la majorité des cas, les romans migrants expriment la vision d'un certain «épuisement de l'identité», pour citer Harel[5], qui est la condition nécessaire à une rupture avec le collectif et à une émancipation de l'individu. L'opposition entre individu et collectivité est à l'origine d'autres noyaux thématiques caractéristiques du roman migrant : le thème de l'altérité, la vision d'un sujet migrant proche du *sujet postmoderne* de Stuart Hall (Hall, 1996), la critique de l'exotisme en tant que pratique d'un cantonnement identitaire, la figure de la transculture (avec, comme variantes, l'hybridité, l'ouverture et l'ambivalence) qui génère une esthétique dite «baroque» (esthétique de l'hétéroclite) et postmoderne, et le rôle particulier de la création artistique pour la reconstruction d'une identité personnelle.

Nous pouvons donc affirmer que cette littérature implique une part importante de «démontage» idéologique, une charge polémique non négligeable. Si elle conteste certaines représentations identitaires en dévoilant leur caractère politique, donc historique, elle procède au fond à une analyse *mythologique* des signes, au sens barthésien du terme, laquelle pour sa part invite l'exégète à mettre en évidence cette opération mythologique et à faire émerger les *mythes* que les écrivains migrants se proposent de déconstruire. Nous tenterons de le faire à travers l'analyse de deux romans d'écrivaines originaires de l'Europe de l'Est – *Sans retour/Невъзвращенка* de Sonia Anguelova (Anguelova, 2010) et *Tourmente* d'Aline Apostolska (Apostolka, 2000). En particulier, nous nous arrêterons sur les «mythes» de l'idéologie (communiste et capitaliste) et la place de l'esthétique «baroque» et des aspects postmodernes dans les textes.

La définition du mythe, selon Barthes, apparaît notamment dans son premier ouvrage à succès international, *Mythologies* (Barthes 1957). C'est une collection d'essais que Barthes avait publiés entre 1954 et 1956. Ces essais, comme la critique et le public plus large n'ont cessé de remarquer, se signalent par leur hétéroclite, par leur «caractère "omnivore"», selon Serge Zenkine[6]. Ils prennent tous pour matière divers items (objets, pratiques sociales, photos et articles[7], etc.) qui peuplent l'environnement matériel de l'être urbain des années 1950 parisiennes, soit le contexte immédiat de Barthes. Celui-ci se propose de repérer le contenu «mythologique» des items, c'est-à-dire celui qui les dote d'une signification symbolique et véhicule par là une certaine vision particulière du monde, avec ses fétiches et ses tabous, ses valeurs et ses choix politiques, tout en prétendant que cette vision est naturelle, neutre, qu'elle va de soi et ne résulte d'aucune attitude délibérée. Autrement dit, le mythe, tel que conçu par Barthes, est une image insidieuse qui, justement de par son apparent naturel, circonvient le récepteur du message en le disposant à admettre comme allant de soi des idées partiales et prédéterminées par une conscience idéologique, qu'elle soit assumée ou non (et notamment, l'idéologie «bourgeoise» et sa projection, l'idéologie «petite-bourgeoise» et tant qu'émanation d'un univers de droite, capitaliste, par opposition à une vision marxiste, de gauche).

Sans retour / Невъзвращенка retrace la vie d'une jeune femme bulgare, Kalina, depuis l'enfance en Bulgarie à l'époque totalitaire, dans les années 1960, à travers son long séjour à Cuba suivi de sa fuite au Québec, dans les années 1970, jusqu'à son retour en Bulgarie, après la chute du Mur de Berlin, lorsqu'elle est déjà femme adulte et mère de deux enfants. Petit à petit, le Canada devient pour elle un nouveau foyer, mais, à la différence de la Bulgarie, ce pays lui permet d'être indépendante, de se recréer, sans lui imposer une nouvelle identité particulière : «Pour vivre au Canada, il faut qu'elle vive au présent. Sans histoire ni famille»[8].

Dans le roman *Tourmente* d'Apostolska, la problématique migrante est présente d'une manière plus discrète, voire métaphorique. Iara est une artiste peintre connue, femme mariée et mère de deux enfants habitant en France. Elle traverse une crise existentielle et familiale : éloignée de son mari qu'elle n'aime plus, elle ne trouve plus aucune satisfaction dans son travail. Elle est invitée par son amie québécoise Stella à faire une exposition à Montréal. Une fois rendue là-bas, lors du vernissage de l'exposition, Iara rencontre un ancien amour, un violoniste célèbre dont elle était tombée enceinte dans son adolescence, lors de ses vacances d'été dans un pays mystérieux et non nommé. Cet homme l'a alors abandonnée, l'obligeant à avorter volontairement et à se brouiller avec sa mère. Les retrouvailles à la fois amères et passionnées des deux amants ont lieu au milieu d'un décor presque invivable – le cap Tourmente

— dans une maison prise en location auprès d'une des rares habitantes de la contrée, la vieille Rolande. À la fin du roman, après la mort du violoniste sans nom, qui souffre d'un cancer avancé, Iara rentre en France, où elle retrouve son mari refroidi. Ayant probablement appris ou deviné ce qui s'est passé au Canada, il lui annonce sa décision de la quitter.

1. Pour une lecture «mythologique» des écritures migrantes

1.1. L'idéologie

Les idéologies capitaliste et communiste (bourgeoise et de gauche, pour reprendre le vocabulaire de Barthes[9]) constituent un problème aussi bien pour le livre de Barthes que pour les deux romans à l'étude. Précisons tout de suite que nous emploierons les notions d'idéologie bourgeoise et d'idéologie de gauche dans le sens barthésien des *Mythologies* ; il ne s'agira donc pas d'un terme rigide et pris dans un sens conceptuel précis. La présence de l'idéologie communiste totalitaire est manifeste dans le cas d'Anguelova ; la démystification d'une idéologie «bourgeoise» est discrètement à l'œuvre aussi chez Apostolska.

Le roman d'Anguelova oppose sans aucune ambiguïté l'accomplissement personnel de l'individu, sa liberté d'action, voire son salut moral, au régime totalitaire communiste en Bulgarie. Non seulement le développement du personnage de Kalina, mais aussi plusieurs épisodes secondaires contribuent à donner à celui-ci l'image d'une monstruosité. Ces épisodes participent notamment d'une démythification de l'univers où l'héroïne évolue. De passage en Tchécoslovaquie, où Kalina assiste par hasard au Printemps de Prague, elle se heurte pour la première fois de sa vie au visage caché du régime[10]. Elle découvre du même coup le spécieux des discours, et, finalement le côté *mythologique* des images qui entourent son adolescence, par exemple le *mythe* porté par le Festival International de la Jeunesse, qui devait véhiculer une image idyllique d'amitié entre les peuples, tout en raffermissant l'ordre politique. Le rôle des médias pour maintenir la vitalité du mythe communiste est bien évident : c'est la radio qui fait croire à Kalina que «[c]e n'est pas la première fois que des agents capitalistes tentent de s'infiltrer, mais il me semble que c'est le peuple qui décide»[11]. Le discours de Kalina est dans ce sens hétérologique : on entend dans cette dernière confession le langage de la propagande soviétique. Les réalités qu'elle découvre à Prague entament ainsi le *mythe* communiste, qui finira par se désagréger lors de son séjour à Cuba. Elle ne sera pas uniquement alarmée des réalités sociales du régime (comme, par exemple, l'inégalité économique frappante entre le peuple et les élus de la nomenklatura[12]), mais aussi du fait que cette oppression sociale a en quelque sorte «infecté» l'éthique de sa propre famille, où règnent l'incompréhension, le silence forcé, la violence latente, la frustration permanente, l'aliénation de soi-même. À la fin du roman, le régime s'incarnera dans un avion faisant escale à Halifax avant de continuer vers Sofia et dont le commandant de bord tente d'arrêter Kalina, qui s'est déjà introduite dans le bureau de l'immigration : «Son regard est un revolver»[13]. Tout comme il l'a fait à Prague, le régime quitte ainsi le domaine du *mythe* pour révéler son visage brutal de violence «sincère», univoque.

L'idéologie dans *Tourmente* est d'une nature tout autre et elle est bien moins explicite que chez Anguelova. Un autre genre d'idéologie, beaucoup plus proche de l'idéologie bourgeoise de Barthes, plane dans son univers romanesque. Cette idéologie est «mythifiée» par Stella, l'organisatrice de l'exposition de Iara, par le milieu artistique montréalais, par l'art en général, et, de manière générale, par la société française, qui n'a qu'une présence symbolique et discrète dans le récit. Stella, comparée à un «robot multifonctions»[14], se présente comme une snob urbaine durcie. Sous couvert de féminisme (plutôt vaniteux et de mauvaise foi, aux yeux de Iara), d'indépendance et d'intellectualisme, Stella est en fait une protectrice de l'ordre social. Elle s'applique constamment à remettre Iara sur les rails des pratiques consacrées par la société : assumer et vivre son rôle d'artiste sans se soucier des questions qui sont pourtant censées animer son art, mener une vie dûment mondaine, etc. Ce qu'elle déteste, malgré son positivisme *new age*, est ce qui échappe aux limites de la mondanité urbaine, et notamment Rolande, ainsi que le cap Tourmente[15]. Elle déteste aussi les «coups de tête», qui seraient «les mamelles de la bêtise féminine»[16]. Même son bouddhisme est athée, calculateur, consommateur[17].

Iara est ainsi prise dans un engrenage social qui ne tolère aucune manifestation de spontanéité : elle est obligée de jouer le rôle de la bonne épouse (de «bobonne *bovaryenne* vaincue par le provincialisme et éprise de bœuf miroton»[18], auprès d'un mari qu'elle n'aime plus[19] et celui de la grande artiste alors qu'elle ne croit plus dans l'art, du moins tel qu'elle peut le pratiquer[20], etc. La figure de l'art dans le roman est plutôt surprenante. L'art ne constitue pas un moyen d'échapper à l'univers «bourgeois», bien au contraire : il en est l'émanation. L'univers «bourgeois» fuit un réel indomptable, instable, tout en cherchant à le «caser» dans un discours : «Elle rentrerait, car jamais sa peinture ne lui éviterait le face-à-face avec la réalité. Peut-être même n'existerait-elle que grâce à cette menace»[21]. La vue d'une petite fille solitaire et oubliée au milieu d'un vernissage[22] véhicule un symbolisme intratextuel. La scène qui ouvre le roman (la dispute entre Iara et la préposée au guichet de la douane de l'aéroport) est également à lire dans ce sens : malgré son évidente méprise, Iara ne veut pas reconnaître son erreur. Si elle persiste, c'est pour protester contre l'immuabilité de l'ordre, contre l'impossibilité d'improviser, d'être spontanée. D'où la

réminiscence de l'enfance de Iara et des disputes avec sa mère.

L'idéologie bourgeoise trouve donc divers *signifiants* pour ses *mythes* dans le roman : l'œuvre d'art, le bonheur familial, l'artiste, voire l'anachorète bouddhiste. Des parallèles révélateurs avec quelques « mythologies » de Barthes : *L'Écrivain en vacances* (pour la figure de l'artiste), *Conjugales*, «*La Dame aux camélias*» (pour la vie familiale), *Cuisine ornementale* (pour les nombreuses évocations culinaires, qui remplissent diverses fonctions dans le récit), *Billy Graham au Vel' d'Hiv'* (pour l'engouement spiritualiste de Stella) peuvent ainsi être tracés. En ce qui concerne *Poujade et les intellectuels*, il est intéressant de relever un renversement symbolique. Poujade raillait la constitution délicate des intellectuels pour mettre en valeur la corpulence de l'homme du peuple. Dans le roman, une pareille opposition est observable, entre la vigoureuse Rolande et l'anémique Stella, mais avec un signe inverse. La narration semble se mettre d'accord avec Poujade, bien que pour des motifs différents.

1.2. Esthétique «baroque» et postmoderne

Dans un article sur Régine Robin et Dany Laferrière, Warmuzińska-Rogóż (2013) avance que si l'hybridité culturelle caractérise le texte migrant, cette hybridité est encore plus visible lorsque le texte est traduit, puisque la traduction se définit aussi par rapport au public et à ce qu'il reconnaît. Sherry Simon observe «une prolifération de références disparates, un brouillage de signes de la culture [...]». L'épithète «baroque» (au sens de culturellement hétéroclite, tissu de références provenant d'univers culturels d'habitude peu compatibles, une «hypertrophie de signes»[23]) caractérise dans une certaine mesure la majorité des textes migrants. Cet aspect «baroque» s'inscrit naturellement dans une visée subversive (du point de vue des esthétiques nationales monolithiques) et transculturelle. Mais il participe aussi de la nature postmoderne du texte migrant. Harel rappelle que si le cosmopolitisme n'est en rien une invention postmoderne (c'est un des «poncifs de l'écriture moderniste»[24]) et que la nouveauté troublante est caractéristique de tout acte littéraire par définition, la relativisation des signes est une posture postmoderne[25]. Ailleurs, il précise que si les Grands Récits «agissent toujours comme autant de gestes de fondation»[26], les écritures migrantes représentent une «rupture à l'égard d'un territoire perçu comme fondateur»[27] et que par conséquent la pensée postmoderne est constitutive du genre migrant. Daniel Chartier confirme aussi que l'écriture migrante «s'inscrit dans la mouvance plus générale du postmodernisme qui [...] remet en question l'unicité des référents culturels et identitaires»[28].

Toutefois, si des romans comme *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer ?* de Dany Laferrière offrent un bel exemple d'esthétique «baroque», les textes d'Anguelova et d'Apostolska ne vont pas si loin dans ce sens. Dans *Sans retour*, on peut qualifier de «baroque» le personnage et les goûts artistiques de Kalina. Bulgare, amatrice de poésie de langue espagnole, amoureuse de Cuba, fascinée par un film français alors qu'elle ne comprenait pas le français[29], partant vivre au Canada sans parler aucune des deux langues officielles, amatrice de Simon & Garfunkel et de musique indienne, amante d'un Cubain, puis d'un Syrien, Kalina, est un personnage créolisé (au sens glissantien du terme) et une image baroque à elle seule. Quant à *Tourmente*, en outre de l'hybridité identitaire de Iara (originaire d'un pays innommé, vivant en France, mais ayant des liens aussi avec le Québec), la «communauté» de solitaires qu'elle finit par trouver et qu'elle sent comme proche de sa personnalité est elle aussi «baroque». A côté de Rolande, qui parle aussi bien français qu'anglais, Takya, une métisse née de mère montagnaise et de père irlandais, réunissant dans sa personne les traditions montagnaises (Grand Coyote) avec une éducation chez les Ursulines de Québec[30], ayant connu l'alcoolisme et la débauche, pour retrouver le calme et l'harmonie grâce à Rolande; le violoniste – un Don Juan villageois, mais aussi musicien célèbre, probablement originaire de l'ex-Yougoslavie, qui sait jouer des réels québécois[31] pour divertir l'audience, etc. Une imagerie bigarrée et hétéroclite, à première vue discrète, mais dont la présence colore le texte d'une teinte particulière, bien migrante, se fait ainsi observer chez les deux écrivaines.

Quant aux aspects postmodernes des textes, dans *Sans retour*, le changement fréquent de la voix narrative (la narration est tantôt autodiégétique, tantôt hétérodiégétique), l'alternance (allant souvent à l'encontre de la logique chronologique) du présent et du passé, ainsi que du genre (la forme épistolaire alterne avec le journal intime et le récit traditionnel) sont autant des procédés d'expérimentation formelle propres au roman postmoderne. La variation du temps de la narration caractérise aussi *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis et correspond à la dichotomie migrante entre le passé-là-bas et le présent-ici. Le mélange des genres rappelle ici *Le Figuier enchanté* de Marco Micone. *Tourmente,* pour sa part, présente une narration linéaire, classique, mais utilise la forme d'un roman d'apprentissage de la désillusion existentielle, ce qui le dote d'une dynamique postmoderne d'écroulement de métarécits.

Ainsi, les romans «infectent» l'imaginaire en y introduisant des éléments esthétiques contradictoires, rétifs à une logique unificatrice d'ordre identitaire. Dans ce sens, il s'agit de nouveau de *mythes* que le récit prend soin de subvertir. L'opération est ici non pas de démystification, mais de remythification : le texte remythifie les objets en les dotant d'une signification hybride, transculturelle. Si, pour emprunter les exemples barthésiens, l'on ajoutait aux frites, aux biftecks (*Le bifteck et les frites)*, au vin (*Le vin et le lait*)

et aux franges (*Les Romains au cinéma*) des chichas, du bambou, des chewing-gums et des casquettes de baseball, etc. on serait probablement dans le même univers de l'hétérogène. Quant aux expérimentations postmodernes avec la forme, ou bien l'usage du roman d'apprentissage de la désillusion, ils sapent le mythe de la linéarité, du «bon sens», finalement le mythe du progrès.

Conclusion

En nous inspirant du recueil *Mythologies* de Roland Barthes, nous avons tenté de procéder à une analyse «mythologique» de deux romans migrants, *Sans retour/ Невъзвращенка* de Sonia Anguelova et *Tourmente* d'Aline Apostolska en tant que textes représentatifs du courant dit *écritures migrantes* au Québec et en tant que textes écrits par des auteures originaires de l'Europe de l'Est (ce qui correspond à la problématique du présent colloque). Nous avons en particulier étudié l'applicabilité de cette approche à deux types de mythes caractéristiques des écritures migrantes, soit les mythes de l'idéologie et les mythes qui utilisent la représentation symbolique de l'espace culturel afin de transmettre une vision monolithique et progressiste de l'univers. Ainsi, pour ce qui est du premier type de mythes, Anguelova oppose clairement l'idéologie communiste à l'accomplissement moral de l'individu et se propose de renverser les mythes du régime jusqu'à les ramener à leur apparence de violence et de répression ouvertes. Un tel démontage peut paraître anachronique, puisque, à l'époque où Anguelova écrivait son roman, les régimes totalitaires de l'Est étaient officiellement destitués depuis au moins une quinzaine d'années; cependant, étant donné qu'on manque de recul historique pour comprendre à bout le phénomène du socialisme totalitaire de l'Europe de l'Est et que la société bulgare, en particulier, est loin d'avoir tout mis au clair, il nous semble que la puissance mystificatrice des mythes totalitaires est toujours un sujet d'actualité. Le roman d'Apostolska s'attaque non pas à l'idéologie communiste, mais bien à une idéologie «bourgeoise», au sens barthésien du terme, que le récit déconstruit en lui opposant un autre mythe – celui de la sauvagerie, du naturel (du «bourru bienfaisant»[32]). Ainsi, le récit démystifie en générant à son tour une mythologie. En ce qui concerne le second type de mythologie mentionné, les romans s'y prennent en recourant à une esthétique dite «baroque», c'est-à-dire constituée de signes culturels hétéroclites et contradictoires. L'univers culturel monolithique est ainsi «pollué», rendu pluriel et multiforme. À ce procédé s'ajoutent les jeux formels postmodernes auxquels les deux romancières s'adonnent. Dans le cas d'Anguelova, il s'agit d'une alternance entre deux voix narratives (autodiégétique et hétérodiégétique) et entre deux temps (le passé et le présent), mais aussi d'un mélange des genres (roman épistolaire, journal intime et récit). *Tourmente*, récit linéaire classique, offre pour sa part l'exemple d'un roman d'apprentissage menant l'héroïne vers une désillusion progressive (on pourrait l'appeler un roman de désapprentissage). Les deux romans, adoptant en ceci une posture postmoderne, renversent ainsi les mythes de l'ordre et du progrès.

La possibilité de s'appuyer sur les idées et pratiques développées par Barthes dans son recueil de 1957 pour analyser des textes migrants et en particulier des textes migrants originaires de l'Europe de l'Est (c'est-à-dire, traitant, implicitement ou explicitement, des problèmes liés au choc des deux univers idéologiques de la Guerre froide) s'en trouve donc confirmée. Cette découverte est susceptible de nourrir deux réflexions ultérieures : que le positionnement marxiste militant des années 1950 de Barthes n'empêche pas d'envisager ses travaux comme un outil d'analyse contemporain, y compris à des fins idéologiquement opposées et que l'écriture migrante est un genre polémique, engagé dans un dialogue constant avec les discours de son temps, ce qui semble être une caractéristique souvent oubliée du genre. Cet oubli autorise en effet des lectures culturalistes et exotiques des textes, tandis que leur geste sémantique profond est celui d'un questionnement des problèmes bien historiques des sociétés et de leurs *langues.*

Notes:

1. Cet article paraît dans le dossier *Roland Barthes en Europe de L'Est : Dialectiques*, coordonné par Ana Delia Rogobete et Alexandru Matei. Les articles de ce dossier sont issus du colloque « Roland Barthes. Usages, détournements et mythologies en Europe de l'Est, avant et après 1989 » qui a eu lieu les 26 et 27 mars 2015 à Bucarest, au CEREFREA, sous la coordination et Ana Delia Rogobete et de Alexandru Matei, et dans l'organisation du CEREFREA, dont les responsables ont été et sont encore Simona Necula et Larisa Luică. Tous ces articles ont été relus et paraissent aujourd'hui dans un dossier coordonné par Ana Delia Rogobete (Université Johns Hopkins, Baltimore) et Alexandru Matei (Université « Transilvania », Brasov). Les articles de *Roland Barthes en Europe de L'Est : Dialectiques* : Alexandru Matei, « Pour une réception politique de Roland Barthes en Europe de l'Est », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Serge Zenkine, « *Mythologies*, soixante ans apres », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Despina Jderu, « Jamais plus. Le *Journal de deuil* ou comment écrire la mort », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Eliza Dana Coroamă,

« Barthes avec Derrida, ou vers un après-*punctum* social et écologique ». *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Yavor Petkov, « Les Mythologies comme un outil d'exploration de la littérature migrante », *Transilvania*, no. 4 (2020) ; Deliana Vasiliu, « Traduire Barthes - regards nostalgiques et ambivalents », *Transilvania*, no. 4 (2020).

2. Régine Robin, «Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues ? Les écritures migrantes». *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec,* ed. Anne De Vaucher Gravili (Venise : Supernova, 2000), 19-43. 36.
3. Robert Berrouët-Oriol, Robert Fournier, « L'Emergence des écritures migrantes et métisses au Québec », *LittéRéalité* 3, no. 2 (1991) : 17.
4. Clément Moisan, Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)* (Québec : Editions Nota Bene, 2001), 14-17.
5. Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante* (Montréal : XYZ, 2005), 57.
6. Serge Zenkine, «L'esthétique du mythe et la dialectique du signe chez Roland Barthes», *Littérature* no. 108 (1997) : 102-124.
7. Tirés de la presse : *Le Figaro*, *Le Progrès de Lyon*, et surtout *Elle* et *Paris-Match* (voir Guittard 2006 : 114); Guittard montre en outre que la plupart des essais sont largement inspirés par un support visuel (même lorsqu'ils se réfèrent à un article, donc à un texte, il s'agit en fait de la photographie dont ce texte est garni).
8. Sonia Anguelova, *Sans Retour / Невъзвращенка* (Montréal : Miramar, 2010), 133.
9. Rappelons que dans *Mythologies*, l'idéologie à combattre, celle qui a le quasi-monopole des mythes, est l'idéologie «bourgeoise», capitaliste, et/ou réactionnaire, de droite. La fonction subversive de la littérature consistera à «dépasser (ne fût-ce que dans la sphère restreinte de l'œuvre littéraire, dans un espace symbolique et non réel) l'épaisseur étouffante du métalangage [...], "la nausée continue". » Cf. Zenkine, « L'esthétique », 117.
10. Anguelova, *Sans Retour*, 27-28.
11. Ibid., 29.
12. Ibid., 47.
13. Ibid., 85.
14. Ibid., 32.
15. Aline Apostolska, *Tourmente* (Ottawa : Leméac, 2000), 45.
16. Ibid., 51.
17. Ibid., 33-34.
18. Ibid., 28.
19. Ibid., 15.
20. Ibid., 15.
21. Ibid., 24.
22. Ibid., 17.
23. Tina Mouneimne, *Vers l'imaginaire migrant. La fiction narrative des écrivains migrants francophones au Québec (1980-2000)* (Bruxelles : Peter Lang, 2013), 111.
24. Harel, *Les passages obligés*, 51.
25. Ibid., 61-62.
26. Simon Harel, «La parole orpheline de l'écrivain migrant», dans *Montréal imaginaire : ville et littérature*, dir. P. Nepveu et G. Marcotte (Anjou : Les Editions Fides, 1992), 373-418 ; 395.
27. Harel, *La parole orpheline*, 394.
28. Daniel Chartier, «Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles», *Voix et Images*, no. 27/2 (80) (2002) : 303-304.
29. Anguelova, *Sans Retour*, 19.
30. Apostolska, *Tourmente,* 134-135.
31. Ibid., 144.
32. Roland Barthes, *Mythologies* (Paris : Seuil, 1957), 117.

Bibliography:

Anguelova, Sonia. *Sans Retour / Невъзвращенка* [No Return]. Montréal: Miramar, 2010.

Apostolska, Aline. *Tourmente* [Tempest]. Ottawa: Leméac, 2000.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.

Berrouët-Oriol, Robert, and Robert Fournier. "L'Emergence des écritures migrantes et métisses au Québec" [The Emergence of Migrant and Métis Writings in Quebec]. *LittéRéalité,* no. 3.2 (1991): 9-35.

Chartier, Daniel. "Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles" [The Origins of Migrant Writing. Literary Immigration to Quebec over the Last Two Centuries]. *Voix et Images* no. 27/2 (80)

(2002): 303-316.
Guittard, Jacqueline. "Impressions photographiques: les Mythologies de Roland Barthes" [Photographic Impressions: The Mythologies of Roland Barthes]. *Littérature,* no. 143 (2006): 114-134.
Hall, Stuart. "The Question of Cultural Identity." In *Modernity. An Introduction to Modern Societies*, edited by Stuart Hall et al., 596-632. Cambridge, Mass. : Blackwell Publishing, 1996.
Harel, Simon. "La parole orpheline de l'écrivain migrant" [The Orphan Word of the Migrant Writer]. In *Montréal imaginaire: ville et littérature*, edited by P. Nepveu et G. Marcotte, 373-418. Anjou: Les Editions Fides, 1992.
Harel, Simon. *Les passages obligés de l'écriture migrante* [The Obligatory Passages of Migratory Writing]. Montréal: XYZ, 2005.
Moisan, Clément, and Renate Hildebrand. *Ces étrangers du dedans: une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)* [Domestic Foreigners: A History of Migrant Writing in Quebec (1937-1997)]. Québec: Editions Nota Bene, 2001.
Mouneimne, Tina. *Vers l'imaginaire migrant. La fiction narrative des écrivains migrants francophones au Québec (1980-2000)* [Towards the Migrant Imagination. The Narrative Fiction of French-Speaking Migrant Writers in Quebec (1980-2000)]. Bruxelles: Peter Lang, 2013.
Ndiaye, Christiane. "Ollivier: le baroque au féminin (Vers une nouvelle esthétique du roman haïtien)" [Ollivier : Feminine Baroque (Towards a New Aesthetics of Haitian Novel)]. *Études littéraires,* no. 34/3 (2002): 61-71.
Robin, Régine. "Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues? Les écritures migrantes." [Are Literary Fields Hopelessly Monolingual? Migrant writings]. In *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec,* edited by Anne De Vaucher Gravili, 19-43. Venise: Supernova, 2000.
Warmuzińska-Rogóż, Joanna. "Diversité culturelle des écritures migrantes et la traduction : Régine Robin et Dany Laferrière en polonaise" [Cultural Diversity of Migrant Writings and Translation: Régine Robin and Dany Laferrière in Polish]. In *Variations sur la Communauté: l'espace canadien*, edited by L. Otrisalova and E. Martonyi, 317-326, Brno: Masaryk University/AECEC, 2013.
Zenkine, Serge. "L'esthétique du mythe et la dialectique du signe chez Roland Barthes" [The Aesthetics of Myth and the Dialectic of Sign in Roland Barthes' Work]. *Littérature* no. 108 (1997): 102-124.