

Pluralité d'appartenances et hybridité linguistique dans l'œuvre littéraire d'Abla Farhoud

VERONICA CAPPELLARI

ABLA FARHOUD : UNE LIBANAISE EN EXIL

Abla Farhoud, écrivaine francophone d'origine libanaise, occupe une place importante dans les littératures migrantes au Québec. Dans son œuvre littéraire, le Liban joue un rôle de premier plan ; pays qu'elle a habité et qu'elle a dû quitter, il représente le lieu d'origine et de descendance de la plupart des personnages de sa production littéraire. Elle a connu l'exil à cause de la guerre libanaise. Elle n'a que six ans lorsque sa famille décide, en 1951, de quitter Aïn-Herché, un village dans le Sud-est du pays des cèdres, à l'instar de milliers d'autres Libanais fuyant un pays ravagé par des conflits religieux et ethniques. L'image que l'écrivaine préserve de cette période qui précède son départ est celle « heureuse d'une petite fille qui court pieds nus au soleil » (Garan, 1993). Arrivée au Québec, elle ne parle pas français. Son père décide, contrairement à la plupart des migrants, de l'inscrire à l'école française dans l'espoir de l'intégrer à la majorité francophone de la ville de Montréal.

L'exil est pour l'écrivaine source d'un fort sentiment de solitude, d'isolement et de souffrance qu'elle essaie d'éclipser par le théâtre. Dès l'âge de 10 ans, elle commence à suivre des cours de diction et de dramaturgie. L'art dramatique lui offre « une permission d'être, de prendre une place, d'être vue et acceptée » (Labrecque, 1998) dans sa nouvelle société d'adoption. La scène théâtrale symbolise son territoire imaginaire, son lieu d'appartenance et de liberté. Sa carrière est cependant bientôt interrompue par son retour au Liban. Ce second exil se manifeste encore plus inquiétant que le premier : elle se sent étrangère dans son pays d'origine et elle comprend que son *territoire* est désormais circonscrit à son corps et à sa parole (Garan). Abla Farhoud quitte le Liban une deuxième fois en 1969 pour faire des études de théâtre et travailler comme actrice à Paris. De retour au Québec en 1973,

elle s'installera définitivement dans le quartier Mile End de Montréal. C'est dans les années 1980 qu'elle commence sa carrière d'écrivaine et de dramaturge. Elle reçoit plusieurs prix littéraires aussi bien pour ses pièces de théâtre que pour ses romans (Prix Arletty en 1993 : *Les Filles du 5-10-15¢* ; Prix de Théâtre et Liberté en 1993 : *La Possession du Prince* ; Prix France-Québec en 1999 : *Le bonheur à la queue glissante* ; Prix du roman francophone en 2006 : *Le fou d'Omar*). Son œuvre littéraire lui vaut une place privilégiée dans la littérature québécoise contemporaine, dont elle est l'un des chefs de file de l'écriture migrante¹⁶⁷, une écriture pluriethnique, plurilingue et pluriculturelle.

Tout comme les écrivains migrants au Québec, Abla Farhoud aussi essaie de se définir dans son nouvel espace géographique, culturel et linguistique, un espace qui peut également exister dans l'exil, sous toutes ses formes différentes, dans le corps et dans la langue, quelquefois représenté par un espace idéal et imaginaire, un *hors-lieu*, voire celui de l'errance. Dans le lieu d'adoption, elle commencera sa quête identitaire se reflétant dans les imaginaires collectifs dans lesquels elle essaiera de se reconnaître. Sa production littéraire met notamment l'accent sur les concepts de déplacement, de déracinement, d'aliénation, de traversée des cultures et de quête identitaire.

RÉVÉLER L'INDICIBLE : UNE ANALYSE DE L'ŒUVRE FARHOUDIENNE

Dans le présent article, nous nous proposons d'analyser trois œuvres littéraires d'Abla Farhoud (*Les Filles du 5-10-15¢*, *Jeux de patience* et *Le bonheur à la queue glissante*¹⁶⁸) en abordant le sujet de la pluralité d'appartenances et de l'hybridité linguistique. L'œuvre farhoudienne est principalement peuplée de personnages d'origine libanaise immigrés au Québec. Malgré cela, l'écrivaine concentre prioritairement son attention sur le concept de l'émigration, vu comme rupture d'un sujet migrant avec son lieu d'origine en quête d'un espace autre : « Partir pour

¹⁶⁷ Depuis les années 1960, le Québec devient un lieu de refuge pour de nombreux immigrants. Le tissu social québécois sera de plus en plus métissé. Sur le plan littéraire, vers les années 1980, on assiste à la naissance d'une production d'œuvres particulièrement riche qui se confond avec celle locale : le succès de ce nouveau courant culturel est annoncé, depuis 1987, par l'écrivain d'origine haïtienne, dans un article publié dans la revue *Vice Versa* : « Il n'est pas exclu que nous assisterons, au cours des prochaines années, à un repositionnement du champ littéraire québécois travaillé par l'écriture migrante et l'écriture métisse ». Robert Berrouët-Oriol, « L'effet d'exil », dans *Vice Versa*, n 17, décembre 1986, p. 21. Voir aussi : Daniel Chartier, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », dans *Voix et Images*, n 80, hiver 2002, p. 303 ; Pierre Nepveu, *Écritures migrantes. L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1999 ; Clément Moisant, Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec*, Québec, Nota Bene, 2005.

¹⁶⁸ Les citations des œuvres d'Abla Farhoud seront indiquées dans le texte, entre parenthèses, sous forme abrégée, suivies du numéro des pages.

toujours, partir en sachant qu'on ne reviendra pas ... quel étrange sentiment ... différent de la peine, du chagrin, de la souffrance de tous les jours... [...] ce n'est pas tant la blessure qui fait mal [mais] savoir que c'est pour toujours. » (BQG : 54) La blessure du départ et la recherche continue d'une reconstitution identitaire portent l'écrivaine à une « écriture éclatée qui privilégie la mosaïque » (Bernier, 2002 : 26), une polyphonie de voix confondues à la narration ayant comme « paysage de fond » (Vaïs et Wickham, 1994 : 12) le thème de l'exil. Les œuvres d'Abla Farhoud ont pour mission de transmettre la mémoire individuelle et collective, de naviguer entre une langue maternelle - souvent mal connue -, l'arabe libanais, et une langue d'adoption, le français, minoritaire au Canada, qui peut marginaliser encore plus le migrant vis-à-vis de sa communauté d'origine, donnant lieu ainsi à une double exclusion. Réinventer une autre langue pour exprimer les concepts fondamentaux de la vie quotidienne et pour dire l'essentiel.

Les œuvres de l'écrivaine d'origine libanaise qui seront analysées dans cette étude traitent visiblement de la douleur de l'émigration, de l'errance, du hors-lieu, de la quête persistante de la vérité, de l'utilisation d'une langue impropre pour exprimer l'expérience de la migration. Nombreux sont les personnages de femmes, adolescentes, mères, grands-mères, des femmes qui se parlent entre elles et essaient de se rejoindre pour sortir de leur silence et de leur isolement quotidien. « Ya bayé, yaimmé ... ana Kaokab ... C'est trop difficile pour moi de vous parler en arabe. Je sais seulement des mots de tous les jours, des mots pour boire et manger » (F9), dit la plus jeune des sœurs adolescentes, protagonistes de la pièce de théâtre *Les Filles du 5-10-15¢*, condamnées à travailler dans le magasin de leur père pour gagner de l'argent : « est-ce que c'est grave de faire une chose qu'on n'aime pas ? Est-ce que je suis née pour travailler ici ? » (F 5). Kaokab, qui a appris le français dans le pays d'accueil, n'est pas en mesure de développer un discours dans la langue d'origine de ses parents. Les mots de la jeune fille sont alors enregistrés à l'aide de son magnétophone et sont destinés aux générations à venir ; mais ceux qui s'adressent à ses parents, elle demande à Amira, sa sœur aînée, de les traduire, vu sa difficulté à communiquer directement avec eux. Dans *Le Bonheur à la queue glissante*, Dounia, femme d'origine libanaise de 75 ans immigrée à Montréal, complètement analphabète, qui ne sait parler que l'arabe du Liban, demande à ses enfants de traduire « sa sagesse du quotidien » (BQG 54), ses contes et ses proverbes, qu'elle ne peut communiquer que par des fragments de français, tandis que pour Monique/Kaokab, personnage de la pièce *Jeux de patience*, raconter le drame de l'émigration et de la guerre civile au Liban ne peut se réaliser qu'à travers son projet d'écriture.

Les trois œuvres analysées dans cet article décrivent le Liban comme un pays où les cultures et les religions se sont croisées au fil des siècles, et où de nombreuses guerres combattues entre les différentes factions rivales ont ravagé ce territoire ; cependant, Abla Farhoud

n'évoque jamais les particularités de ces drames. Le lecteur ne peut pas comprendre l'identité religieuse des personnages farhoudiens et pas même les acteurs participant aux conflits.

L'œuvre d'Abla Farhoud est caractérisée par la mort symbolique et l'incapacité, surtout pour les femmes, de communiquer avec l'*Autre* dans l'espace de l'exil. Enfermées dans leur mutisme, elles escomptent les difficultés rencontrées par le migrant aux prises avec une nouvelle langue. Recluses déjà dans leur même idiome, les immigrées se trouvent éloignées du nouveau monde. Elles tentent de briser le mur du silence et de la solitude à laquelle elles sont contraintes, de dépasser cette barrière qui s'est créée entre elles et la communauté d'accueil en s'exprimant à travers des monologues ou en confiant leurs pensées les plus intimes à des instruments mécaniques qui acquièrent un rôle important dans la communication (Cappellari, 2014 : 188). En effet, le magnétophone, le répondeur ou la lettre représentent les outils utilisés et derrière lesquels se cachent les sentiments et les pensées des héroïnes de l'œuvre farhoudienne¹⁶⁹. À la façon des conteuses libanaises, « ces paroles échangées de l'une à l'autre donnent une forme, un contour à l'existence de ces personnages trop souvent aliénés et tissent [...] l'histoire de toutes les femmes sur une trame de silence et de soumission » (Bernier, 2002 : 146-147).

Ce sera le cas d'Amira, la sœur aînée dans *Les Filles du 5-10-15¢*, qui racontera à sa cadette Kaokab l'histoire de leur tante morte après un mariage forcé ; ce sera le cas de la romancière au double nom de *Jeux de patience*, Monique/Kaokab, qui écrira, pour sa cousine, Mariam, le récit du suicide de sa fille Samira. Quant au roman *Le Bonheur à la queue glissante*, l'histoire est racontée, à travers un long monologue, par son héroïne, Dounia. Dans la terre de l'exil, le mutisme et l'isolement ordinaires des femmes rejoignent ceux des immigrés aux prises avec une langue inconnue. Les femmes immigrées se trouvent complètement coupées du monde extérieur et, quelquefois, même de leur famille.

Comme le souligne MacDougall, dans les *Les Filles du 5-10-15¢* « le monde extérieur est figuré par les clients anonymes qui passent dans le magasin, personnages d'une petite ville provinciale, qui relèvent du cliché » (Jill MacDougall, 2000 : 142) ; même « le titre de la pièce indique aussi l'isolement des deux sœurs, les filles du 5-10-15¢, dont personne ne semble connaître le nom » (ibidem). Les protagonistes sont deux jeunes sœurs d'origine libanaise, Amira, de dix-neuf ans, et Kaokab, de seize ans, forcées à travailler dans le petit magasin de leur père, assiégées de rats et de clients envahissants et prétentieux. Pour se

¹⁶⁹ Dans sa production littéraire Abla Farhoud utilise des moyens de communication qui deviennent des filtres derrière lesquels se cachent ses personnages. À ce propos, nous citons les pièces suivantes : *Maudite machine*, dans laquelle la protagoniste, Sonia Bélanger, se sert du répondeur pour adresser des mots à sa fille abandonnée ; *Rues de l'alligator*, où Simon, jeune garçon qui souffre de schizophrénie, enregistre inlassablement des messages à sa sœur aînée ; *Apatride*, œuvre dans laquelle le personnage Sawda écrit à Walid 1540 lettres qui restituent l'histoire de leur amour.

dédier complètement au magasin, leur père les a contraintes, contrairement à leur frère, à abandonner leurs études : « pourquoi on est partis de notre pays ? pourquoi je travaille ici ? » (F 5). Les jeunes filles, qui désirent vendre le magasin pour retourner au pays natal, pour duper l'ennui, commencent à jouer avec un magnétophone, un outil utilisé pour enregistrer leurs voix, leurs souffrances, leur mémoire. Le magasin représente, pour elles, une prison : « Kaokab [...] le nez collé à la vitre [...] voit des filles de son âge passer avec leur sac d'école, leur costume bleu marine et blouse blanche » (F 20). Elle déclare : « On nous a enfermées ici et on a jeté la clé » (F 37).

Les ordres du père ne se limitent pas seulement au panorama scolaire ou au monde du travail ; il décide également les amitiés de ses filles : étant donné qu'Amira et Kaokab doivent garder leurs traditions, leur culture et leur langue, elles peuvent fréquenter exclusivement des personnes d'origine libanaise: « il veut pas qu'on sorte avec les Canadiens français. À chaque fois qu'il y a une fête à son club, il veut nous amener. C'est pour pratiquer l'arabe qu'il dit ... mais c'est surtout pour nous faire rencontrer des Libanais » (F 16). La pratique de la langue arabe libanaise se révèle, toutefois, indispensable pour les jeunes filles ; il y a des concepts qui ne peuvent être exprimés qu'à travers les couleurs et le registre de l'arabe. L'intime, l'amour, la tristesse, le découragement, l'anxiété : aucune autre langue ne serait en mesure de rendre les sentiments les plus profonds de l'existence. Dans l'enregistrement que Kaokab effectue pour communiquer à ses parents son insatisfaction, elle tente de parler en arabe, même si ses compétences sont trop réduites. Il s'agit d'une impasse de laquelle elle essaie de sortir grâce à son magnétophone :

Cher papa, chère maman...Non, je ne peux pas dire ça, ça sonne faux en français. Je recommence. Ya bayé, yaimmé...ana Kaokab, tout ce que je vais vous dire, Amira va vous le traduire...C'est trop difficile pour moi de vous parler en arabe. Je sais seulement des mots de tous les jours, des mots pour boire et pour manger. Mais depuis que je travaille ici tout est différent et... même en français... je trouve ça... difficile à dire. J'espère qu'Amira pourra me comprendre et traduire comme il faut... (F 5)

Le langage enregistré devient une ressource à utiliser dans la construction d'un projet collectif, auquel participeront la sœur, grâce à son engagement traductif, et les parents, étant les destinataires des messages. Le magnétophone apparaît comme un outil monstrueux, matériel et inhumain, mais, en même temps, l'unique et indispensable soutien pour exprimer les pensées les plus intimes. Kaokab actionne l'appareil à plusieurs reprises, en recourant à la touche *rewind*, en cherchant désespérément le courage d'exprimer ce qu'elle entend et ce qu'elle voudrait faire savoir aux parents. Le magnétophone devient le micro d'un reportage imaginaire radiodiffusé du train-train quotidien des jeunes immigrées, l'instrument où sauver les archives de la mémoire :

Kaokab : Mais là c'est pour nous autres, pour se rappeler quand on va être grandes.

Amira : Tu vas écouter ces niaiseries quand tu vas être vieille ?

Kaokab : Je les écouterai peut-être pas, mais je saurai que c'est là, que c'est pas effacé. ... Un jour on pourra peut-être arriver à comprendre pourquoi... (F 28)

L'autre idiome utilisé par les deux sœurs est le français, une langue émaillée d'anglicismes ; cela pour attester leur appartenance au monde extérieur, celui du travail et du commerce. Pour Amira et Kaokab, l'anglais est avant tout la langue de la communauté libanaise immigrée, celle des garçons libanais « plats, prétentieux et laids avec leur *banana nose* pis leur gros char » (F16), auxquels leur père veut les marier. Dans ce contexte, la langue anglaise représente la fermeture, la réclusion, la ghettoïsation de la société immigrée.

Pour retrouver la liberté et la joie de vivre, et pour se libérer définitivement des dures règles paternelles, Kaokab imagine un escamotage : mettre le feu au magasin et faire passer l'événement comme un accident imprévu. Mais le projet se terminera tragiquement : pour récupérer le magnétophone, gardien des secrets les plus intimes, la fille entre dans le magasin qui est en train de brûler et y reste inexorablement emprisonnée, comme pour souligner que seule la mort peut leur accorder la liberté.

Dans la pièce théâtrale *Jeux de patience*, publiée en 1997, Mariam/La Mère, une femme qui vient d'arriver d'un pays du Moyen-Orient déchiré par la guerre qui a provoqué la mort de Samira, sa fille de 15 ans, essaie de raconter sa douleur à sa cousine Monique/Kaokab, une écrivaine néo-québécoise dont le double nom dénote son identité complexe. Dans cet ouvrage, Abla Farhoud aborde deux thèmes : celui de la guerre et de la destruction de son pays d'origine, et celui de l'émigration au Québec. Comme l'écrivaine énonce au début de la pièce, *Jeux de patience* veut être le témoignage des victimes du conflit libanais ou de « n'importe quel pays » (JP 11) : « J'offre cette pièce à toutes celles et à tous ceux qui ont perdu leur enfant, leur pays, leurs rêves, le goût de la vie. J'offre ces mots [...] à ceux qui affrontent chaque jour le silence de la mort » (JP 9). La pièce se déroule entièrement dans une seule salle au fond de laquelle se trouve un globe sur lequel ont été mis des tiroirs « placés aux endroits où il y a des guerres dans le monde » (JP 8) qui, au cours de l'ouvrage, s'ouvrent à plusieurs reprises pour montrer les corps ensanglantés des victimes des guerres.

Les personnages principaux de la pièce sont deux femmes : Monique/Kaokab et Mariam/la Mère. La première est arrivée au Liban très jeune ; baptisée au Québec sous le nom de Monique, symbole d'une identité multiple, elle est devenue une écrivaine très connue qui essaie de témoigner, grâce à son projet d'écriture, des drames des conflits au Liban. Mariam ou la Mère a fui son pays en guerre quelques semaines après la mort de sa fille unique Samira, tuée au cours des bombardements. Tout ce qui reste d'elle, c'est *le petit tapis enroulé* que

Mariam serre dans ses bras. C'est pour cette raison que la Mère demande à sa cousine de faire revivre sa fille à travers l'artifice de l'écriture : « Si tu arrivais à faire revivre les yeux de Samira, ne serait-ce qu'une minute. [...] tout ce que je te demande, c'est de raconter. Raconte la vie de Samira ! ». (JP 37 et 59) L'écriture sert alors à Monique/Kaokab pour donner un sens à son existence à travers un douloureux travail mnémorique. La pièce est traversée par le souci constant de trouver les mots pour raconter le drame du combat et de la mort de Samira. Monique/Kaokab tente d'écrire pour donner un sens à la cruauté de la guerre : « Pourquoi notre pays ? Pourquoi notre planète ? Je dirai "pourquoi, pourquoi" jusqu'à ce que mon gosier éclate, et personne ne me répond ... Et personne ne me répondra ... Et je veux écrire ! Je veux écrire ! » (JP 40-41).

Entre Samira et les deux cousines il y a maintenant comme un mur insurmontable, celui de la mort. Comme le remarque Marie Carrière, « ce qui paralyse la parole et piège le malheur dans la gorge provient du refus de porter le deuil, c'est-à-dire celui de se libérer de la perte. » (Carrière et Khordoc : 2006, 111) Écrire pour comprendre. Mais comment y parvenir ? La folie envahit ce magma de mots. Les personnages ne sont plus identifiables à travers leurs noms : Kaokab l'a changé pour ne pas se sentir trop différente, alors que la Mère ne connaît pas encore le nom que le pays où elle s'est réfugiée pourrait lui attribuer. Il faut, aussi, se débrouiller avec les mots ambigus : « Innsèn, dans notre langue, ça veut dire humain et oublier, en même temps » (JP 54) ; et les mots qui expriment l'impossibilité de se détacher de ses propres origines, surtout religieuses : « Trente ans de vie à l'étranger et tu dis encore noushkor Allah, merci mon Dieu [formule tirée] du Grand Livre » (JP 28-29), ironise Mariam. En effet, Monique/Kaokab ne parle pas l'arabe ; elle a tout oublié de sa langue maternelle. Elle est en train de s'approcher de sa langue et de sa culture d'origine à travers la lecture d'une traduction française des *Mille et une nuits*. (JP 37) À l'instar des autres immigrés, elle a « [emmagasiné] une culture étrangère » (JP 38) qui est devenue sa propre culture.

Les deux femmes ne communiquent pas dans la langue de leur pays natal. Mariam reproche à plusieurs reprises à sa cousine son mauvais usage de la langue arabe, faite d'expressions désormais désuètes :

La Mère - [...] Tu as tout oublié de ta langue maternelle, sauf ce mot de sucre blanc. Je ne veux plus l'entendre. Surtout pas de toi !

Monique/Kaokab - Pardonne-moi, quand... on ne sait pas quoi dire, on dit des banalités...

La Mère - Garde-les pour tes livres ! Un mot exotique dans un texte français, ça fait bien ! (JP 29)

Entre l'utilisation d'un « mot de sucre blanc » et d'un « mot exotique », ou encore « [d'] expressions anciennes » (JP 31) et de « mots rares » (JP 37), une hypersensibilité linguistique se déploie. D'après Lise

Gauvin, il s'agit de la « surconscience linguistique » (2000 : 209) évoquée dans les écritures migrantes, valorisée dans *Jeux de patience*, par cette déclaration de Monique/Kaokab qui rénove son projet d'écriture : « j'ai emprunté une langue et j'ai prêté mon âme. » (JP 39) Le pouvoir des mots peut maintenant rompre le silence, avouer le récit de la mort de Samira et empêcher l'histoire de sombrer dans l'oubli.

Dans l'œuvre littéraire d'Abla Farhoud, on peut remarquer que la présence de personnages féminins est beaucoup plus nombreuse par rapport aux personnages masculins. Il s'agit surtout de jeunes filles, de femmes, de personnes âgées, à la recherche permanente de la liberté, de l'amour, du bonheur, ainsi que d'une place au sein de la nouvelle société d'accueil. Elles doivent se défendre des conditions de soumission dans lesquelles elles sont impliquées et lutter contre la marginalisation imposée par la culture dominante, fondée sur l'autorité masculine. Ce dernier point est l'un des fils conducteurs du roman *Le bonheur à la queue glissante*¹⁷⁰, publié en 1998. La protagoniste est Dounia, une vieille femme, qui est née et qui a vécu au Liban, émigrée deux fois au Canada. Elle raconte son histoire en retraçant son passé marqué par de rares moments de bonheur : du déracinement de sa terre natale à l'impossible intégration dans le nouveau pays.

Dounia est analphabète. Elle ne sait ni lire ni écrire l'arabe ; et bien qu'elle vive depuis quarante ans au Québec, elle ne sait même pas s'exprimer en français, contrairement à son mari et à ses enfants. La femme est donc obligée de dépendre totalement de ses proches pour mettre au point tout type de contact avec l'extérieur de son habitation. Enfermée dans le mutisme de son espace domestique, elle ne perçoit ce qui se passe autour d'elle que par personnes interposées. Le seul rôle dans lequel elle se reconnaît est celui de mère, et pour ses enfants, elle est prête à orienter et à adapter sa vie : « Mon pays, ce n'est pas le pays de mes ancêtres ni même le village de mon enfance, mon pays, c'est là où mes enfants sont heureux. [...] Mon pays, c'est mes enfants et mes petits-enfants [...] Mon pays, c'est mes petits-enfants qui s'accrochent à mon cou, qui m'appellent *sitto*¹⁷¹ Dounia...dans ma langue. Je veux mourir là où mes enfants et mes petits-enfants vivent. » (BQG 22) L'exil représenté dans *Le Bonheur à la queue glissante* est complexe, à la fois psychologique et spatial, intérieur et extérieur¹⁷². Dounia a connu deux fois l'exil : à la suite de son mariage, à Bir-Barra, village où elle s'était installée avec son mari, et ensuite au Québec. Son premier exil au Liban représente pour la vieille femme un premier déracinement ; elle a vécu cette rupture avec son lieu de naissance comme une forme d'émigration qui a accentué sa diversité et a fait d'elle une étrangère dans son propre pays :

¹⁷⁰ Le titre du roman est la transcription d'un proverbe libanais.

¹⁷¹ La traduction française de *sitto* est grand-mère.

¹⁷² Voir aussi Anne Marie Miraglia, « La parole, le silence et l'apprentissage de l'exil dans *Le Bonheur à la queue glissante* d'Abla Farhoud », *Études Littérature Canadienne*, vol. 30, n 2, 2005, p. 79-85.

C'est en vivant dans le village de mon mari que j'ai commencé à faire des comparaisons, à voir les différences, à vivre le manque et la nostalgie, à avoir envie d'être ailleurs sans pouvoir y aller, à me sentir étrangère. Pour moi, c'était un autre pays. Même si on pouvait parcourir facilement à pied la distance entre nos deux villages, les gens étaient différents, et, pour eux, j'étais différente. Pour eux, j'étais l'étrangère, en plus d'être celle qui avait volé Salim qui aurait dû se marier avec une fille du village. Mon accent n'était pas le leur, ils n'aimaient pas ce que j'aimais, je n'aimais pas ce qu'ils aimaient, les fruits et les légumes n'avaient pas le même goût, le prêtre du village n'était plus mon père, le paysage n'était pas celui que j'avais connu. Le village était entouré de montagnes, il y faisait plus chaud, l'air était moins bon. [...] Depuis la fin de mon enfance, je n'ai plus jamais contemplé l'horizon : dans le village de mon mari, les montagnes bouchaient ma vue ; à Montréal comme à Beyrouth, les maisons empêchent de voir loin. Le seul avantage, c'était l'eau. (BQG 45-46)

Cependant, l'exil n'est pas la seule forme d'exclusion vécue par Dounia; elle vit également une forme de marginalisation psychologique : la vieillesse engendre un sentiment d'isolement. Dounia découvre jour après jour la décadence de son image ; il s'agit d'une disparition progressive qui transforme l'image de soi et de son identité. Chaque nouvelle perte produit inexorablement une reconstitution de son identité :

Un jour on ne peut plus monter l'escalier sans s'essouffler, un jour on ne peut plus le monter du tout ; un jour on ne peut plus s'asseoir par terre et se relever seul ; un jour on ne peut plus manger le piment qu'on aime tant, un jour on ne peut plus rien manger sans être incommodé ; un jour une dent est arrachée, puis une autre, jusqu'à ce qu'on se retrouve avec une bouche que l'on ne reconnaît pas ; [...] un jour on se regarde dans le miroir et on voit une vieille femme qui aurait pu être notre grand-mère. (BQG 11)

Les souvenirs de Dounia, sa sagesse, ses dictons et ses proverbes, symboles d'un héritage ancestral, sont éternisés grâce au projet d'écriture de sa fille Myriam, une romancière qui « cherche à capter le récit des secrets de sa mère [et] qui finit par remplir un livre de sa parole » (Jill MacDougall : 139). Dounia, une « femme sans lettres » (Verduyn, 2001), trouve sa voix grâce à l'intervention de l'écriture et devient la narratrice homodiégétique du récit. Elle pourra finalement sortir de son mutisme et de son isolement, et réussira à briser le mur du silence en ressentant une vive émotion : « Les mots sortaient de ma bouche, clairs et ordonnés, avec seulement une légère hésitation qui m'est devenue naturelle avec le temps. Il m'arrivait rarement de dire tant de mots à la fois, et j'éprouvais la joie et l'excitation d'un enfant mangeant un cornet de crème glacée après un long hiver » (BQG 9). Le récit de Dounia est un va-et-vient entre le présent et le passé ; la parole prononcée dévoile des sentiments de haine inavoués, des drames cachés où se profilent la folie de son fils Abdallah¹⁷³ et l'indifférence de son mari.

Parcourant *Le bonheur à la queue glissante*, le lecteur saisit la fluidité de la langue française enrichie par des éléments de l'imaginaire oriental libanais. L'usage de l'oralité est évident : le recours à de

¹⁷³ Abdallah, souffre de schizophrénie. Il n'a pas su résister au choc de l'exil.

nombreux proverbes libanais, énumérés en annexe au roman et transcrits dans la variété libanaise de l'arabe avec la traduction française, rythment la structure du récit. Comme le souligne Silvie Bernier, « contrairement à ses autres textes, [Abla Farhoud] a écrit son roman sans faire intervenir de mots arabes, seule véritable langue de la mère mais, choisissant de ponctuer le discours public de Dounia [de] dictons, elle introduit dans le texte l'écho de cette langue étrangère dissimulée sous les mots français ». (Bernier : 159). Il s'agit donc d'une composition narrative hybride dans laquelle les deux langues travaillent en profondeur et simultanément, donnant lieu à un texte rythmé par d'harmonieux effets linguistiques et culturels qui sous-tendent la double appartenance de la protagoniste du roman.

CONCLUSION

Écrire pour réconcilier la mémoire. Écrire, pour tenter de mettre en œuvre l'« impossible travail du deuil [...] au niveau de la langue, du biographique, du rapport au passé » pour reprendre les termes de Régine Robin (Robin, 1993 : 9). L'écriture comme une traversée des frontières, comme migration et exil (Scarpetta, 1981 : 183). Les œuvres d'Abla Farhoud cherchent à harmoniser « le passé et le présent dans une rencontre qui va au-delà des barrières culturelles ou linguistiques » (MacDougall: 140) pour permettre « une rencontre simple comme le geste de Monique/Kaokab qui, dans la scène finale de *Jeux de patience*, offre une pomme du pays d'accueil à sa cousine qui l'accepte » (Ibidem).

Abla Farhoud, dans la plupart de ses œuvres, aborde la question de l'émigration et de l'identité plurielle. Ses personnages sont des gens qui viennent de loin, qui tentent de s'habituer à une nouvelle terre, à de nouvelles cultures, à une nouvelle langue, qui ne se sentent chez eux ni là-bas ni ici. Ce sont des personnages qui sont perdus dans une quête d'identité et qui, quelquefois, sont pris dans la folie dans le sens de la douleur et de la souffrance de la solitude. Seul le pouvoir des mots, qu'ils soient écrits ou enregistrés, empêche l'histoire de sombrer dans l'oubli. Seule l'écriture finit par offrir la possibilité de surmonter l'aliénation et l'isolement, de survivre à une double identité à travers une *migration symbolique*, de demeurer entre l'ancrage et l'errance, dans un *entre-deux* qui fait de la diversité d'un migrant une richesse. Et comme affirme l'écrivain libanais Amin Maalouf dans son essai *Les identités meurtrières* : « Chaque personne, sans exception aucune, est dotée d'une identité composite ; il lui suffirait de se poser quelques questions pour débusquer des fractures oubliées, des ramifications insoupçonnées, et pour se découvrir complexe, unique, irremplaçable » (1998 : 30).

VERONICA CAPPELLARI
(Université de la Vallée d'Aoste)

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

- FARHOUD Abla, *Les filles du 5-10-15 ¢*, Carnières, Éditions Lansman, 1993.
FARHOUD Abla, *Jeux de patience*, Montréal, VLB éditeur, 1997.
FARHOUD Abla, *Le bonheur à la queue glissante*, Montréal, l'Hexagone, 1998.

Œuvres citées

- FARHOUD Abla, *Apatride*, manuscrit déposé au Centre des auteurs dramatiques en 1992.
FARHOUD Abla, *Maudite machine*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1999.
FARHOUD Abla, *Rue de l'alligator*, Montréal, VLB éditeur, 2003.

Textes théoriques et analytiques

- SCARPETTA Guy, *Eloge du cosmopolitisme*, Paris, Grasset, 1981.
GARAN Gabriel, « Abla Farhoud, un auteur à la lisière du Liban et du Québec », Programme du Festival de théâtre international de langue française d'Avignon, été 1993.
ROBIN Régine, *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993.
VAÏS Michel et Philip WICKHAM, « Le brassage des cultures », *Cahiers de théâtre Jeu*, n 72, sept. 1994, p. 8-38.
LABRECQUE Marie, « Abla Farhoud. Avec le temps », *Voir*, 18 septembre 1997.
MAALOUF Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.
NEPVEU Pierre, *Écritures migrantes. L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1999.
GAUVIN, Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.
MACDOUGALL Jill, « La voix de l'autre : réflexions sur le théâtre migrant, l'œuvre d'Abla Farhoud et sa traduction anglo-américaine » *L'Annuaire théâtral*, n 27, 2000, p. 134-146.
VERDUYN Christl, « Femme(s) sans lettres », dans Lucie LEQUIN et Catherine MAVRIKAKIS, *La francophonie au pluriel : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 295-306.
MIRAGLIA Anne Marie, « La parole, le silence et l'apprentissage de l'exil dans *Le Bonheur à la queue glissante* d'Abla Farhoud », *Études Littérature Canadienne*, vol. 30, n 2, 2005, p. 79-85.
MOISANT Clément, Renate HILDEBRAND, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec*, Québec, Nota Bene, 2005.
CARRIÈRE Marie et Catherine KHORDOC, « Deuils au pluriel : sur deux textes d'Abla Farhoud », *Voix et Images*, vol. 31, n 3, 2006, p. 105-125.
CAPPELLARI Veronica, *Dal grido dell'esclusione alla conquista dell'armonia. Scene alternative nel teatro quebecchese*, Roma, Aracne, 2014.