

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE PERSONNAGE FÉMININ

DANS LE THÉÂTRE ET LE ROMAN DE MARIE LABERGE ET ABLA FARHOUD

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

NOÉMI COUTURE GUINDON

NOVEMBRE 2009

# UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

## Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier ma directrice Lucie Robert pour ses précieux conseils, ses commentaires judicieux, sa disponibilité et sa patience.

Je remercie également mes parents qui m'ont beaucoup aidée, dans tous les sens du terme, au cours de l'écriture de ce mémoire.

Finalement, merci à Jonathan pour son appui et ses encouragements de toujours.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
DES MÈRES CONFRONTÉES À LA FOIS AU DEUIL ET À ELLES-MÊMES .....	7
<i>Dounia, la mère qui oublie la femme en elle</i> .....	9
<i>Mariam, la mère prisonnière de sa souffrance</i> .....	20
<i>Nathalie ou le deuil de la maternité</i> .....	25
<i>Charlotte, la mère absente</i> .....	34
CHAPITRE II	
L'EXIL DES FEMMES MIGRANTES .....	42
<i>Dounia, la migrante sans voix</i> .....	43
<i>Mariam ou l'obsession de la mémoire comme réponse à l'exil</i> .....	53
<i>Monique-Kaokab, la migrante déchirée entre la mémoire et l'oubli</i> .....	57
<i>Nathalie ou le refus de la réalité</i> .....	61
<i>Charlotte ou la paralysie des émotions</i> .....	70
CHAPITRE III	
LA CRÉATION ARTISTIQUE COMME PURGATOIRE ET COMME AFFIRMATION DE SOI	78
<i>Monique-Kaokab ou l'écriture comme réponse au non-sens</i> .....	80
<i>Myriam, celle par qui passe la voix de Dounia</i> .....	87
<i>Nathalie, l'actrice qui veut choisir ses propres mots</i> .....	90

<i>Charlotte ou la sculpture comme purgatoire</i> .....	94
CONCLUSION .....	104
BIBLIOGRAPHIE .....	111

## RÉSUMÉ

Notre mémoire traite des personnages féminins dans le théâtre et le roman de deux auteures québécoises, Marie Laberge et Abla Farhoud. Les types de personnages étudiés sont les mères, les migrantes et les artistes. Notre corpus est constitué de la pièce *Charlotte, ma sœur* (2005) et du roman *La cérémonie des anges* (1998) de Marie Laberge ainsi que de la pièce *Jeux de patience* (1997) et du roman *Le bonheur a la queue glissante* (1998) d'Abla Farhoud.

Le premier chapitre est réservé à l'analyse des personnages de mères, qui, chacune à sa manière, et à des niveaux différents, vivent les hauts et les bas de la maternité. Certaines mères doivent faire le deuil de leur fille, ou même de la maternité. Au cours du deuxième chapitre, nous nous intéressons à l'exil extérieur des femmes migrantes qui, bien souvent, ont dû quitter leur pays d'origine. De plus, nous nous arrêtons sur l'exil intérieur de ces femmes qui ont tendance à s'isoler, ayant peur de faire face à la réalité, leur réalité. Finalement, dans le dernier chapitre, nous verrons comment la création artistique peut changer le cours de l'existence des femmes de notre corpus et les aider à trouver leur voix/voie. Nous nous interrogeons, entre autres, sur la possibilité d'être créatrice et procréatrice à la fois.

Nous nous intéressons aux liens qui existent entre ces trois types de personnages. Si certaines ne jouent que deux rôles, d'autres sont à la fois mère, migrante et artiste. Une trajectoire particulière mène la mère à devenir artiste et vice versa. C'est d'ailleurs dans la fusion de ces deux rôles que se réalise bien souvent la quête de soi du personnage féminin. Aussi, nous voulons comprendre pourquoi la maternité et la migration sont, dans bien des cas, des éléments indispensables pour la réalisation de l'œuvre du personnage artiste.

En effet, la création artistique aide les personnages féminins à affronter leur souffrance. Les femmes qui n'ont pas accès à l'art, au langage, à l'écriture sont généralement enfermées dans leur rôle de mère ou dans leur rôle de victime. Les artistes, elles, réussissent mieux à se sortir de leur exil intérieur et à accepter l'existence. Grâce à l'art, les femmes étudiées réussissent à s'exprimer, à apprivoiser leur souffrance et à trouver un sens à leur vie. L'art apparaît comme un lieu de réconciliation, de réparation et d'énonciation de soi.

Mots-clés : littérature québécoise, roman, texte dramatique, Marie Laberge, Abla Farhoud, femme, personnage féminin, mère, migrante, artiste.

## INTRODUCTION

À première vue, Marie Laberge et Abla Farhoud semblent être deux auteures très différentes. Et il est vrai qu'elles le sont à plusieurs égards. L'une est Québécoise de souche et est connue pour s'adresser à un public large; l'autre est née à l'étranger et appartient à la mouvance de l'écriture dite «migrante». Par contre, ces deux écrivaines, contemporaines l'une de l'autre, abordent dans leurs œuvres des thèmes semblables, des problématiques parallèles (quoique sous différents angles) tels que la condition humaine, la mort, la souffrance, le pouvoir de l'art, etc.

Elles ont surtout en commun de centrer leur écriture sur le personnage féminin et sur l'identité féminine. Presque tous leurs personnages principaux sont des femmes. Ce sont leur développement, leur évolution qui est au cœur de leurs œuvres. Ces personnages de femmes suivent une trajectoire particulière. Elles représentent des figures nouvelles. Dans leurs écrits, Laberge et Farhoud mettent en scène des personnages féminins forts, mais qui ont souvent de la difficulté à s'exprimer et qui en souffrent. De plus, tous les personnages étudiés vivent un deuil (d'un enfant, d'un pays, de la langue, de l'origine) et c'est grâce à un projet artistique qu'ils pourront entreprendre leur deuil, leur guérison. .

Aussi, les deux auteures explorent les problématiques actuelles de la littérature québécoise au féminin : la maternité, la migration, la figure de l'artiste et les liens entre elles. Une trajectoire particulière mène souvent la mère à devenir artiste et vice versa. C'est d'ailleurs dans la fusion de ces rôles que se réalise bien souvent la quête de soi du personnage féminin. Le fait que la migration soit fréquemment un passage obligé pour devenir artiste est également important. L'artiste a besoin de sortir de son milieu pour créer, pour se réaliser, pour découvrir sa véritable identité. De plus, dans certains cas, la maternité devient une des causes de l'exil.

Finalement, les deux écrivaines étudiées décloisonnent les genres en alternant entre l'écriture dramatique et l'écriture narrative. Elles ont en commun d'avoir commencé à écrire pour le théâtre pour ensuite se consacrer presque exclusivement au roman. Laberge a écrit plus d'une vingtaine de pièces avant de se tourner vers le genre romanesque, alors que Farhoud s'est vouée à l'écriture dramatique durant quinze ans avant de publier son premier roman.

Le présent mémoire se propose d'étudier les personnages féminins dans le théâtre et le roman de Laberge et Farhoud. Notre corpus est constitué de la pièce *Charlotte, ma sœur*<sup>1</sup> (2005) et du roman *La cérémonie des anges* (1998) de Marie Laberge ainsi que de la pièce *Jeux de patience* (1997) et du roman *Le bonheur a la queue glissante* (1998) d'Abla Farhoud. Nous étudierons trois types de personnages féminins : les mères, les femmes migrantes et les artistes. Nous allons prendre les personnages un à un et observer l'articulation des trois fonctions. Le premier chapitre, «Des mères confrontées à la fois au deuil et à elles-mêmes», traite de personnages de mères, qui, chacune à sa manière, et à des niveaux différents, vivent les bons et les moins bons côtés de la maternité. Ce sont des mères qui ont un ou plusieurs deuil(s) à faire. Nous étudierons leur condition, la manière dont elles la vivent et ce qu'elles en disent. Dans ce même chapitre, nous nous arrêterons également à la migration intérieure des personnages, qui s'isolent et ont peur de faire face à la réalité, à leur réalité. Ce sont des femmes qui souffrent en silence, qui sont déchirées entre la mémoire et l'oubli et qui éprouvent parfois des difficultés à s'exprimer à l'aide d'une nouvelle langue. Au cours du deuxième chapitre, «L'exil extérieur et intérieur des femmes migrantes», nous nous intéressons à la migration extérieure des personnages féminins. Nous avons remarqué que les raisons qui animent leurs déplacements, bien qu'engendrés par des situations historiques ou personnelles différentes (la guerre chez

---

<sup>1</sup> Laberge revient avec cette pièce de théâtre après s'être consacrée exclusivement, depuis 1992, à l'écriture romanesque.



Farhoud, le deuil d'une maternité chez Laberge), sont presque les mêmes : elles espèrent que l'éloignement physique du lieu de la souffrance pourra les aider à oublier un peu, à se libérer d'une partie de la douleur. Enfin, notre troisième chapitre, «La création artistique comme purgatoire et comme affirmation de soi», montrera de quelle façon l'art peut devenir une thérapie et une manière de s'exprimer voire de vivre. Nous verrons comment la création artistique peut changer le cours de l'existence des personnages féminins des oeuvres étudiées. Nous nous interrogerons aussi sur la possibilité d'être créatrice et procréatrice à la fois et nous verrons que l'expérience de la mère et de la migrante alimente, bien souvent, le travail de création.

Peu d'études ont été consacrées à ces deux écrivaines. Dans le cas de Marie Laberge, les spécialistes se sont surtout intéressés à ses best-sellers et à la relation mère-fille dans son théâtre<sup>2</sup>. Personne n'a encore étudié le personnage de l'artiste chez Laberge, personnage qui est d'ailleurs d'apparition récente dans les œuvres des femmes. L'œuvre d'Abla Farhoud, de son côté, a fait l'objet de plusieurs études qui se sont arrêtées aux personnages, mais ces derniers ont presque uniquement été étudiés en tant qu'immigrants. Farhoud elle-même croit que le «paysage de fond» qu'est l'immigration dans son œuvre se veut plus largement «une métaphore du trajet de l'humain». (citée par Vaïs et Wickham, 1994, p. 29) Donc, si l'œuvre de Farhoud a fait l'objet de nombreuses études, celle de Laberge est toujours en attente d'une véritable lecture.

L'originalité de notre travail repose d'abord sur cette articulation entre les personnages de mère, de migrante et d'artiste dans l'œuvre de ces deux écrivaines. Si les deux premiers ont souvent été étudiés, le personnage d'artiste a rarement été

---

<sup>2</sup> Voir en particulier les mémoires de Hains (2000) et de Bélanger (2004), consacrés à la mère dans l'œuvre de Laberge.

envisagé dans sa relation aux deux autres. Il existe quelques travaux sur la relation entre la mère et l'artiste (notamment en ce qu'elle pose le problème, déjà identifié par Lori Saint-Martin, entre la créatrice et la procréatrice), mais personne, à notre connaissance, n'avait analysé spécifiquement la fonction de l'art dans les trajectoires féminines de la littérature contemporaine. Pendant longtemps, il était presque obligatoire de ne pas être mère pour pouvoir écrire. Et, comme le rappelle Julia Kristeva, «une véritable innovation féminine (dans quelque champ social que ce soit) n'est pas possible avant que soient éclairés la maternité, la création féminine et le rapport entre elles.» (1977, p. 6)

De même, notre mémoire s'interroge non seulement sur les femmes qui, venues d'ailleurs, s'installent au Québec (les personnages de Farhoud), mais aussi sur celles qui quittent le Québec pour aller vivre ailleurs, ce qui est le cas des personnages de Laberge. En effet, l'étude parallèle des œuvres de Laberge et Farhoud permet d'explorer de manière transversale ce qui est commun, mais aussi ce qui distingue, dans la littérature québécoise actuelle, les unes et les autres.

Enfin, à notre connaissance, aucune étude n'a été effectuée sur le rapport entre le personnage romanesque et le personnage théâtral dans la littérature québécoise. En effet, le théâtre et le roman ne permettent pas de développer le personnage de la même façon. La vie intérieure (donc l'exil intérieur) du personnage romanesque est généralement beaucoup plus accessible, détaillée, que celle du personnage de théâtre : «on ne peut, au théâtre, pénétrer le domaine des intentions cachées, des sentiments secrets, des pensées dissimulées; hors l'artifice du monologue, tout cela est condamné à être deviné (ou trahi) parce que les personnages disent, et ce qu'ils font.» (Abirached, 1978, p. 161) Nous resterons attentives à la construction de ces personnages dans les deux univers que sont le roman et le théâtre. Nous prendrons note, s'il y a lieu, des différentes spécificités génériques.

Comme nous l'avons mentionné, le mémoire est divisé en trois chapitres, correspondant aux trois types de personnages. L'ordre de leur présentation est essentiel à la reconstitution des trajectoires évoquées. Car il y a bien une progression dans la représentation du personnage féminin qu'offrent les œuvres étudiées : progression dans le temps, d'une génération à l'autre (l'artiste est plus jeune) et progression dans la démarche (la mère et la migrante se révèlent artistes avec le temps). De sorte que l'art apparaît comme une manière de réconcilier, voire de réparer les fractures identitaires engendrées par des maternités difficilement vécues (à la suite d'un inceste ou d'un deuil) ou par des migrations imposées (à la suite d'une guerre). À l'inverse, la maternité et la migration, loin d'être des catastrophes annoncées, sont à la source de l'inspiration artistique.

Très souvent, ces trois types de personnages de femmes se fondent l'un dans l'autre pour finir par créer des figures qui sont à la fois mères, migrantes et artistes. Tous les protagonistes étudiés ont des deuils à faire, soit de leur fille, soit de leur maternité, soit de leur pays d'origine, soit de leur enfance. Dans la pièce autant que dans le roman de Farhoud, il existe en effet «une tension entre mémoire et refoulement, entre deuil et mélancolie, qui habite les personnages féminins» (Carrière et Khordoc, 2006) Cette remarque s'applique tout autant aux ouvrages de Marie Laberge. Simon Harel et Régine Robin ont longuement étudié ces questions relatives au deuil, à l'exil et à la fonction réparatrice de l'écriture, et nous n'y reviendrons pas ici autrement que pour tirer profit de leurs conclusions. De même, les trois figures envisagées pourraient être conçues comme des catégories génériques justifiant de plus amples développements. Toutefois, notre objectif est plus modeste. Ce mémoire n'entend pas proposer de nouveaux développements théoriques et nous nous en tiendrons à l'analyse du personnage féminin et à la manière dont il articule ces trois fonctions dans l'organisation du récit (pour les œuvres narratives) et de l'action (pour les œuvres dramatiques).

Nous considérerons ces personnages comme étant des acteurs, des figures et des porteurs de paroles. La capacité du personnage à se poser en sujet, l'expression du féminin à travers les personnages et le conflit entre la création et la procréation seront les aspects les plus développés dans ce travail. Ce mémoire fera parfois référence à des ouvrages sur l'écriture au féminin, notamment aux travaux de Luce Irigaray et de Béatrice Didier, qui se sont intéressées en particulier à l'affirmation, par la parole, du sujet féminin et à ceux de Nathalie Heinich et de Lori Saint-Martin, qui traitent des relations mères-filles et de l'identité féminine dans la littérature occidentale.

Bref, les femmes étudiées sont des femmes solitaires et ont de la difficulté à s'exprimer. Pour elles, le silence, choisi ou non, est très présent, très lourd. Nous nous intéresserons à la relation qu'entretiennent ces femmes avec la langue, le langage, et aux difficultés qu'elles éprouvent à faire entendre leur voix. Si elles ne prennent pas la parole, elles réussissent au moins à s'accepter comme elles sont, à reconnaître qui elles sont. Celles qui créent n'hésitent pas à dénoncer certains comportements à travers leur art et finissent par apprivoiser leur souffrance. Les créatrices traduisent leur sentiment d'angoisse et de perte dans l'art. Avec ce mémoire, nous voulons, entre autres, voir jusqu'à quel point la création artistique peut aider ces femmes à faire leur deuil, à vivre, à être qui elles sont vraiment, profondément.

## CHAPITRE I

### DES MÈRES CONFRONTÉES À LA FOIS AU DEUIL ET À ELLES-MÊMES

Jusqu'à la période contemporaine, la mère était souvent absente du roman québécois dès le premier chapitre ou encore disparaissait très tôt. Longtemps, «on a enfermé les mères, et en elles la femme, dans le rôle de celle qui satisfait le besoin mais n'a pas accès au désir.» (Irigaray, 1981, p. 88) Puis, dans les années 1970, plusieurs femmes, souvent des actrices, ont commencé à écrire du théâtre, car elles avaient la volonté de se créer des rôles qui soient autre chose que les types traditionnels que Pol Pelletier appellera les «éternelles mamans, amoureuses et servantes.» (Desrochers dans Lafon, 2001, p. 115) Réinventé par les femmes devenues écrivaines, le personnage de la mère se transforme, devient emblématique d'une problématique identité féminine et se trouve au centre d'un système qui réfléchit les relations avec le reste du monde. Les mères de notre corpus sont dévouées à leurs enfants et les placent au centre de leur univers, mais elles sont autre chose que des reproductrices; ce sont des femmes fortes, sensibles, qui ont quelque chose à dire, souvent quelque chose à dénoncer et qui voient, en général, la maternité comme un pouvoir, un don. En effet, comme l'affirme Irigaray : «Être mère ce n'est pas seulement procréer, c'est une dimension de donner naissance tout le temps.» (1981, p. 63) Les mères étudiées cherchent à trouver leur voix/voie, ayant parfois de la difficulté à communiquer leurs sentiments. La maternité les fait parfois souffrir, mais c'est aussi elle qui leur apporte leurs plus grands moments de bonheur.

Les mères de notre corpus vivent au moins un de ces trois types de deuil<sup>3</sup> : le deuil de ne pas avoir été une mère exemplaire, le deuil de leur mère, le deuil de leur fille. Nous les voyons donc vivre une période de crise. Dans *Le bonheur a la queue glissante*, Dounia est en fait la seule mère qui n'a pas perdu ou abandonné une fille. La vieille femme, qui se sent perdre peu à peu ses capacités, est la narratrice homodiégétique du roman; c'est sa voix qui nous parle tout au long de l'ouvrage. Elle parle de son bonheur, de sa profonde tristesse, de son immigration, de la difficulté de vivre auprès d'un mari violent et de sa précieuse relation avec ses enfants. Nathalie (*La cérémonie des anges*), Mariam (*Jeux de patience*), et Charlotte (*Charlotte, ma sœur*) vivent avec l'absence de leur enfant ou de l'un de leurs enfants. Nathalie, une actrice, va trouver le moyen de vivre le deuil de son bébé, Érica, en se rapprochant de Rachel, une petite fille à qui elle s'attache très rapidement et en accompagnant vers la mort son meilleur ami, Rémi, qui se meurt du sida. L'œuvre consiste en un journal intime alterné des deux protagonistes principaux, Nathalie et son mari, Laurent. De son côté, Mariam essaiera de combler le vide laissé par sa fille Samira, morte durant la guerre, en s'apitoyant sur son sort et en s'accrochant à son malheur. Sa vision des choses changera un peu grâce à sa cousine Monique-Kaokab qui tentera de lui ouvrir les yeux. Finalement, grâce à son art, la sculpture, et à l'aide qu'elle apporte aux plus démunis qu'elle, Charlotte pourra vaincre certaines de ses souffrances et réussira à s'accepter en tant que mère malgré les circonstances de sa maternité (l'inceste de son père). C'est aussi grâce à sa sœur Aurélie, qui s'est occupée de l'enfant que Charlotte a abandonnée, la Chatte, qu'elle réussira à mieux accepter son passé et sa personne.

---

<sup>3</sup> Les travaux de Simon Harel sur le deuil sont intéressants. Par contre, notre objectif ici n'est pas de traiter du deuil au sens psychanalytique, mais bien de nous intéresser à l'articulation entre les trois fonctions de mère, de migrante et d'artiste. Dans ce mémoire, nous traitons le deuil comme un événement, un événement déclencheur (il déclenche notamment le récit), dont les conséquences sont lourdes dans la construction du personnage de la mère.

*Dounia, la mère qui oublie la femme en elle*

La mère est un personnage clé dans l'œuvre de Farhoud, et *Le bonheur a la queue glissante* ne fait pas exception, se présentant comme un long monologue au cours duquel Dounia, âgée de 75 ans au moment où elle se raconte, revient sur son passé. Peu à peu, se dessine la figure d'une femme soumise aux conventions patriarcales depuis toujours, dont l'unique destin fut d'avoir été mère et épouse. Or, le monologue qui compose le roman est écrit par Myriam, une des filles de Dounia, qui tente par là, en faisant parler sa mère et en écrivant les mots de sa mère, de mieux saisir qui celle-ci a été. Cette relation particulière entre le personnage et la narratrice place la fonction maternelle de Dounia au premier plan du roman. Avec elle, nous sommes face à une mère qui a beaucoup souffert, mais qui est attachante, forte, vivante et qui adore ses enfants. Elle ne croit pas avoir été une très bonne mère pour eux, mais après avoir longuement réfléchi, elle comprend mieux qu'elle a donné tout ce qu'elle a pu, que l'on ne peut donner que ce que l'on a.

Avec six enfants et un mari, Dounia croit qu'une mère n'a pas de temps pour elle, que son bonheur se confond avec celui de ses enfants et de ses petits-enfants. Elle est l'image typique de la mère qui se donne corps et âme aux siens. Lorsque la maison se vide, que ses enfants quittent le nid familial, sa raison d'être disparaît. Comme Eliacheff et Heinich l'écrivent :

[...] toute femme accédant au statut de mère se trouve confrontée à deux modèles d'accomplissement, correspondant à des aspirations le plus souvent contradictoires : soit mère, soit femme, soit maillon d'une lignée familiale, soit individu doté d'une personnalité spécifique, soit dépendante, soit autonome, soit respectable, soit désirable, soit dévouée aux autres, soit vouée au «constant programme de ses perfections personnelles», comme disait la duchesse de Langlais, ou même, soit procréatrice, soit créatrice. (2002, p. 21)

Il est clair que ce sont seulement les premiers qualificatifs de chaque couple énuméré qui caractérisent Dounia. Elle est une mère respectable et dévouée à sa famille, dont elle est dépendante. Chez elle, il n'y a aucun équilibre entre la mère et la femme.

Dounia est une Libanaise qui a immigré au Québec avec son mari et ses six enfants, il y a de cela plusieurs années, et qui ne parle pas le français. Elle a passé sa vie à se consacrer aux siens, à s'assurer de la subsistance quotidienne de sa famille en ne demandant rien en retour. Elle a toujours agi dans l'effacement et le silence, acceptant les siens avec leurs qualités et leurs défauts, même son mari Salim, souvent violent avec elle. En effet, ce dernier ne lui a jamais témoigné d'amour ou d'affection. Elle a toujours suivi Salim et ses enfants. Aucun de ses exils n'a été choisi par elle. Maintenant que ses enfants sont plus vieux, elle affirme : «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.» (Farhoud, 2004, p. 22)

Toutefois, Dounia a une expérience assez restreinte du Québec, une expérience qui se limite presque uniquement à son rôle d'épouse et de mère. Malgré cela, elle a l'esprit beaucoup plus ouvert que son mari Salim. Elle accepte davantage certaines valeurs et façons d'être des Québécois. Elle est parfois surprise de la façon d'agir de ses enfants, mais elle ne les juge pas ; elle veut seulement qu'ils soient heureux : «Mes enfants sont tous modernes, chacun à sa manière, ils veulent tous attraper quelque chose qui va encore plus vite quand on va vite, qui ralentit quand on ralentit, qui a la queue plus glissante que le bonheur...» (Farhoud, 2004, p. 84) Dounia donne parfois des conseils à ses enfants, mais sans trop insister. Par exemple, elle rappelle à son fils Samir, qui ne passe pas beaucoup de temps avec ses enfants, que ces derniers sont sa seule richesse. Pour elle, il est absurde que les enfants soient laissés à eux-mêmes parce que les parents travaillent trop. Les filles de Dounia l'adorent, mais elles ont dû se détacher d'elle afin de rebâtir un monde nouveau en dehors des chaînes de la soumission et de l'aliénation. Dans ce cas, la migration est une



expérience qui demande une remise en question de la filiation, de l'origine et de la transmission des traditions et des appartenances. Malgré des différences qui peuvent parfois l'éloigner de ses enfants, Dounia se sent bien avec eux. Ils sont habituellement là pour elle quand elle en a besoin. Par contre, à la fin de sa vie, ils n'iront la voir qu'assez rarement, lui faisant sentir qu'ils lui rendent un service. Malgré tout, il est clair que l'amour que Dounia a porté à ses enfants et l'amour que ces derniers lui ont parfois rendu sont ce qui l'a sauvée.

La vieille femme n'entretient pas le même type de relation avec ses filles qu'avec ses fils. Elle est plus proche de ses filles, qui semblent la comprendre et l'apprécier davantage. Elles ont une attitude plus maternante envers elle, contrairement au père, au mari et aux fils qui n'ont jamais eu confiance en ses capacités d'apprentissage et qui n'ont jamais fait aucun effort pour l'aider à apprendre, entretenant ainsi sa dépendance à leur égard. La relation plus difficile avec ses fils est en partie due à la culture arabe où la femme n'est pas vue comme l'égale de l'homme, mais aussi au fait que, selon Dounia, l'émigration a été plus difficile pour ses fils que pour ses filles : «On dit qu'un arbre trop souvent transplanté donne rarement des fruits à planter. Pourtant mes filles aussi ont été souvent transplantées...» (Farhoud, 2004, p. 135) Le garçon dont elle est le plus près, Abdallah, a de graves problèmes de santé mentale, ce qui fait terriblement souffrir Dounia. Abdallah est l'aîné et c'est lui qui a le plus été victime de la violence de Salim. Dounia s'inquiète de ce qui adviendra de son fils lorsque son mari et elle ne seront plus là. Elle affirme qu'«être touché à travers la souffrance de ses enfants est la plus grande des souffrances.» (Farhoud, 2004, p. 139)

Ses filles ont aussi mieux réussi professionnellement que ses fils. Elles sont autonomes et accomplies : une enseignante, une autre écrit et la troisième est une femme d'affaires. Les filles de Dounia sont instruites et connaissent les mots, contrairement à leur mère, qui est analphabète. Elles ont su décoder les gestes de leur mère, et grâce à

elle, elles ont appris la force et la tendresse. Dounia, qui n'a jamais décidé pour elle-même, a accepté et voulu un destin différent pour ses filles. Ces dernières ont eu la possibilité de choisir. Dounia «laisse donc à ses filles le triple héritage de fierté culturelle, de force intime et de la pensée libre.» (Lequin dans *D'autres rêves*, 2000, p. 133) Elle leur transmet certaines valeurs à défaut de pouvoir leur transmettre certaines connaissances. Mais cela, Dounia a de la difficulté à le voir; elle se demande parfois ce qu'elle peut apprendre à ses enfants et ses petits-enfants, elle qui n'a aucune instruction: «Et moi, qu'est-ce que j'apprends à mes enfants ? Je les aime, c'est tout. Si, au moins, je pouvais leur éviter la souffrance, que ma souffrance les aide, au moins.» (Farhoud, 2004, p. 102) Dounia est fière de ses filles, mais ces dernières «lui renvoient l'image de sa propre ignorance et de sa dépendance jamais contestées.» (Brunet, 2005, p. 59) Elle trouve assez paradoxal le fait qu'une de ses filles, Myriam, soit une écrivaine alors qu'elle-même ne sait qu'écrire son nom. Bref, ses filles sont devenues, sous bien des aspects, le contraire de leur mère. Par contre, malgré les nombreuses différences qui séparent la mère de ses filles, il y a beaucoup de compréhension et de respect entre elles. Une relation épanouie est possible malgré les différences.

Dounia, en plus d'avoir plusieurs enfants, a plusieurs petits-enfants. Elle est très attachée à eux. Elle les visite régulièrement et leur prépare leurs repas. Les petits-enfants de Dounia ne parlent pas l'arabe, mais ils trouvent le moyen de se comprendre malgré la barrière de la langue. C'est une relation qui va au-delà de cette barrière. Dounia se sent bien en leur présence : «Avec mes petits-enfants, c'est reposant. Je les aime, ils m'aiment, et c'est parfait.» (Farhoud, 2004, p. 20) Pour elle, ils représentent la joie de vivre et la simplicité. Elle semble très bien les connaître, même si elle ne peut pas leur parler beaucoup. Ses petits-enfants l'aident parfois. Par exemple, Véronique lui a appris à écrire son nom... Ce qui est significatif, sa petite-fille étant la première à prendre le temps de lui apprendre à écrire. Ses petits-enfants, tout comme ses filles, l'aident à combler ses manques. Ses petits-enfants, encore

peut-être plus que ses filles, étant donné leur jeune âge, lui font prendre conscience de ses carences linguistiques. Elle voit bien qu'il est difficile, voire impossible pour elle d'exprimer ses sentiments, ses désirs. Ils lui font voir le fossé creusé entre ces deux générations qui appartiennent à la même famille, mais qui sont nées dans des pays différents.

En ce sens, Dounia porte bien son nom, qui signifie «mère de l'univers», «centre du monde», «mère du don et du pardon». (Brunet, 2005, p. 33) Malgré l'amour qu'elle n'a pas reçu, elle est capable d'en donner, à sa façon. Dounia a de la difficulté à communiquer verbalement avec les siens étant donné son incapacité à parler le français, mais aussi à cause de la difficulté qu'elle éprouve à exprimer ses émotions. C'est donc par le biais de la nourriture qu'elle montre à sa famille son amour pour elle: «Mes mots sont des branches de persil que je lave, que je trie, que je découpe, les poivrons et les courgettes que je vide pour mieux les farcir, les pommes de terre que j'épluche, les feuilles de vigne et les feuilles de chou que je roule.» (Farhoud, 2004, p. 14) Pour Dounia, la nourriture est quelque chose de sacré: «Dans chaque plat, dans chaque nouvelle recette résonne alors un cri d'amour silencieux.» (Campion, 1998, p. 20) Dounia consacre la plus grande partie de son temps aux activités ménagères. En plus de préparer les repas, elle nettoie la maison et s'occupe de ses enfants et de ses petits-enfants. Quand elle est fatiguée et qu'il n'y a rien à la télévision, elle fait des jeux de patience. En fait, Dounia sort rarement de la maison et ne peut s'empêcher de toujours travailler et d'aider les autres.

Au début du roman, Dounia annonce à ses enfants que le jour où elle ne pourra plus subvenir à ses besoins, ils n'auront qu'à la mettre à l'hospice. Par la suite, elle y réfléchit: «[...] je n'ai pas dit le fond de ma pensée, mais ce qui semblait convenir à mes enfants. Je me suis mise à leur place, oubliant la mienne. C'est ce que je fais toujours.» (Farhoud, 2004, p. 90) Elle veut mourir sans avoir à déranger personne, même si elle a beaucoup donné aux autres durant toute sa vie. Il est très rare qu'elle

parle, et lorsqu'elle le fait, c'est pour demander qu'on ne s'occupe pas d'elle. Lorsqu'elle souffre, elle n'en parle pas à ses enfants de peur qu'ils soient tristes pour elle : «Un prisonnier qui sait lire et écrire n'est pas en prison. C'est ce que j'ai toujours pensé. Je ne l'ai jamais dit parce que je ne voulais pas qu'ils aient de la peine pour moi.» (Farhoud, 2004, p. 30) Elle a passé de longues périodes de sa vie avec la certitude que personne ne la voyait, mais elle n'en a jamais glissé un mot à qui que ce soit. Elle est prisonnière de sa souffrance, de son silence et de son ignorance.

Malgré tout ce qu'elle fait pour ses enfants, Dounia n'a pas le sentiment d'avoir été une bonne mère. Au contraire, elle croit avoir été une mère indigne. D'abord, parce qu'elle pense avoir été un poids pour ses enfants étant donné son ignorance du français. Elle a toujours eu besoin de son mari et de ses enfants pour tout, pour la moindre action accomplie à l'extérieur de la maison. Elle n'a aucune autonomie; elle raconte n'être jamais allée prendre un café toute seule. Dounia se sent coupable, impuissante et honteuse face à certains gestes qu'elle a eus ou plutôt qu'elle n'a pas eus au cours de sa vie. Elle aurait aimé être davantage présente psychologiquement pour ses enfants et elle aurait voulu s'affirmer davantage afin de se faire respecter. Elle croit s'être laissée écraser par le destin. Il y a certaines choses auxquelles elle s'empêche de penser : «Je réponds par un dicton, un proverbe ou une phrase toute faite quand mes enfants me posent une question sur mon passé, c'est plus facile que d'avoir à chercher la vérité, à la dire, à la revivre.» (Farhoud, 2004, p. 30) Elle aurait aimé avoir une relation plus «joyeuse» avec ses enfants lorsqu'ils étaient petits. Elle sent que, jusqu'à un certain point, ils n'ont pas eu de mère, parce qu'elle-même ne s'appartenait pas. Elle s'est toujours soumise aux hommes, plus particulièrement à son père et à son mari. Lorsque sa fille Myriam lui dit qu'elle a été une bonne mère, elle se fâche, convaincue de ne pas avoir été un bon exemple pour ses enfants, surtout pour ses filles : «Je t'en prie, ne me dis pas que je t'ai aidée à comprendre la vie comme une mère doit le faire. [...] Un animal en cage, voilà ce que tu as eu comme mère ! Je n'ai jamais rien fait de valable pour toi ni pour aucun de mes enfants parce

que, de la cage où je me trouvais, je ne voyais rien.» (Farhoud, 2004, p.120) Dounia affirme qu'en cinquante ans de mariage avec Salim, elle n'a jamais réussi à le faire changer d'idée sur quoi que ce soit. Son mari ne lui laisse pas l'occasion de s'exprimer, ne lui permet pas d'avoir son opinion. Son mariage a mené à son mutisme : elle a dû tout endurer, il n'a jamais été question qu'elle apprenne à lire et à écrire, même en arabe, elle a été battue et transportée d'un pays à l'autre sans qu'on lui demande son avis et sans qu'on lui permette de suivre des cours de français. On l'a privée de ce pouvoir que confère la parole. Si elle avait parlé français, elle aurait pu s'exprimer davantage, travailler à l'extérieur de la maison, sortir seule, se former un réseau social, bref, être plus indépendante. La mort de Salim à la fin du roman montre bien que Dounia dépendait de lui et à quel point elle se définissait à travers lui, n'ayant pas de personnalité propre : «J'ai perdu le rempart qui me définissait. Je ne sais plus comment penser, je ne sais quoi penser.» (Farhoud, 2004, p. 147)

Dounia n'a peut-être pas été la meilleure mère sous certains aspects, et c'est probablement justement parce qu'elle n'a jamais été autre chose qu'une mère. En n'étant pas une femme, une personne à part entière, elle n'a pas pu offrir le modèle qu'elle aurait voulu à ses enfants car comme l'affirme Luce Irigaray, «si les mères pouvaient être des femmes, il y aurait tout un mode de relation de parole désirante entre fille et mère, fils et mère, qui remanierait complètement la langue qui se parle maintenant. Les femmes n'ont pas à refuser d'être des femmes pour être des mères.» (1981, p. 89) Au contraire, si elles veulent bien vivre leur maternité, elles doivent se réaliser personnellement. Mais si Dounia n'a pas été la meilleure mère, c'est peut-être aussi faute de modèle. En effet, celle-ci a perdu sa mère qu'elle aimait beaucoup lorsqu'elle était très jeune et elle ne s'est jamais consolée de cette mort : «Cette première souffrance ne guérit jamais complètement, mais elle est enfouie au plus profond de son être, recouverte par une accumulation de blessures ultérieures liées à sa condition de femme.» (Carrière et Khordoc, 2006, p. 116) Il est difficile d'être mère lorsqu'on n'en a pas vraiment eu une. Les psychologues et les psychanalystes

s'entendent sur le fait que la relation à la mère est extrêmement importante pour la formation de l'identité féminine. Béatrice Didier est d'accord : la présence de la mère prend inévitablement pour les femmes un autre sens que pour les hommes, puisque leur mère est leur exacte matrice, leur préfiguration. (1991, p. 25) La mère reste, ainsi, un modèle pour la fille, que celle-ci désire lui ressembler ou non. Au cours de ses réflexions, la vieille femme revient sur ses origines : sa mère, son pays, et toute la culture inculquée durant l'enfance, car cette dernière «est cette *spacieuse cathédrale* où les femmes aiment à revenir et à se recueillir : là il leur semble retrouver leur véritable identité, comme dans une nostalgie de leur intégrité originelle.» (Didier, 1991, p. 25, Didier souligne) Dounia se souvient que, petite, alors que sa mère était encore vivante, elle était capable de s'exprimer et de dire ce qu'elle pensait. Elle affirme aussi lui devoir le fait d'apprécier autant la vie malgré tous les obstacles qui se présentent sur son chemin : en effet, sa mère lui répétait souvent de profiter de la vie, de ne pas laisser passer les instants de plaisir et de profiter des petits bonheurs de l'existence. Même si Dounia était très jeune lorsque sa mère est décédée, elle se souvient encore de ses paroles, qui ont eu une influence sur sa vision de la vie. C'est donc à travers le deuil de cette mère que Dounia fait aussi celui de sa propre maternité, «c'est-à-dire ce qu'elle perçoit comme son propre échec en tant que mère qui ne s'est jamais réalisée.» (Carrière et Khordoc, 2006, p. 123)

C'est peut-être ce que tente de saisir Myriam, la fille de Dounia, qui rêve d'écrire un livre qui traiterait de la vie de sa mère afin d'apprendre à connaître la femme derrière la mère entièrement dévouée aux siens. Elle veut la redécouvrir à travers ses paroles. C'est donc en grande partie grâce à Myriam que Dounia entreprend sa réflexion de même que Monique-Kaokab, dans *Jeux de patience*, incitera Mariam à réfléchir. C'est à la suite de leurs discussions que Dounia se met à réfléchir sur sa vie, ses choix, ses besoins et sa maternité. Dounia, en racontant sa vie à sa fille, «accède à la mémoire, à l'avenir, en léguant sa vie à l'écriture.» (Fahroud, 2002 p. 142) Elle se sent bien lorsqu'elle discute avec sa fille; elle sent que ce qu'elle

dit est important : «Avec elle, on dirait que ma langue se délie, que ma poitrine respire mieux.» (Farhoud, 2004, p. 23.) La vieille femme est heureuse, mais aussi très surprise que sa fille veuille écrire un livre sur elle. Elle se sent flattée de cet intérêt de la part de sa fille :

Pour la première fois de ma vie, quelqu'un avait besoin de moi pour autre chose que ce que je savais faire. Pour la première fois, quelqu'un avait besoin de ce que je pensais, de ce que je voulais dans la vie, de ce que j'avais été et de ce que je suis devenue. J'étais au centre d'un savoir que nul autre que moi ne possédait. (Farhoud, 2004, p. 118).

C'est sa fille, une personne aimée et très importante pour elle, qui l'amène à la redécouverte de la parole. Dounia, qui se croyait muette, réussit à remplir un livre de sa parole. Dans *Le bonheur a la queue glissante*, on ne sait pas si c'est la mère qui nous parle directement ou la fille qui est rivée à son ordinateur et qui reprend les propos de sa mère, mais une chose est sûre, la mère détient la parole, elle a finalement trouvé sa voix. La généalogie féminine chez Farhoud est très importante et est remplie d'espoir et de liberté. C'est grâce à sa fille si la mère réussit finalement à s'ouvrir, à s'accepter, à accepter.

Myriam adore sa mère, mais elle a parfois de la difficulté à la comprendre, ayant vécu dans un système de valeurs différent. Par exemple, elle croit que sa mère devrait commencer à penser plus à elle et devrait laisser son père se débrouiller plus seul. De plus, elle trouve triste que sa mère ne puisse ni lire, ni écrire. La jeune femme a dû se démarquer de sa mère pour devenir créatrice : « Depuis longtemps, les écrivaines affirment sur tous les tons que, pour partir à la recherche de sa vie de femme, il faut rompre avec la mère.» (Saint-Martin, 1999, p. 117) La relation entre Dounia et sa fille est assez particulière, une relation aux sentiments contradictoires :

Cette rencontre entre Dounia et Myriam relève d'une double séduction, elle est d'abord une histoire d'amour et de confrontation. Amour et confrontation, déchirement et délivrance entre mère et fille, deux personnes qui se plaisent, qui se font confiance. Cet échange de parole est symbolique parce qu'il est ritualisé : la parole entre deux personnes est un don de soi-même. (Farhoud, 2002 p. 141)

Les deux femmes ont la même langue maternelle, mais Myriam a passé des années à étudier une autre langue, le français. Elles ont donc parfois un peu de difficulté à échanger en arabe, Myriam ne parlant pas parfaitement cette langue et Dounia ne s'exprimant pas souvent : «Moi aussi, j'hésite, je cherche mes mots, mais ce n'est pas pareil, moi, j'ai perdu quelque chose en chemin, tandis que Myriam a emprunté une autre route.» (Farhoud, 2004, p. 25) Il y a aussi l'instruction qui éloigne les deux femmes. Selon Dounia, «[ç]a change beaucoup une personne d'avoir étudié longtemps.» (Farhoud, 2004, p. 25)

Myriam est la première à encourager Dounia à sortir de son mutisme, c'est donc aussi elle qui reçoit la rage et la colère de Dounia, sentiments longtemps retenus par la vieille femme. Au cours de leurs entretiens, Myriam devient de plus en plus exigeante envers sa mère. Elle lui demande de parler de choses dont celle-ci n'a pas envie de traiter, par exemple, d'Abdallah, son fils malade. La vieille femme voudrait que sa fille connaisse sa vie, ses secrets, mais il est trop difficile pour elle de parler, de se remémorer. Elle ne sait comment dire à sa fille ce que elle-même n'arrive pas à s'avouer : «Je ne peux quand même pas couper mon cœur en quatre et le mettre sur sa table pour qu'elle écrive. Il faudrait qu'elle soit touchée dans sa propre chair pour me comprendre.»<sup>4</sup> (Farhoud, 2004, p. 122) De plus, Dounia a l'impression que sa fille

---

<sup>4</sup> Il est intéressant ici de souligner que cette dernière phrase prononcée par Dounia sera aussi dite, dans des termes semblables, par Mariam, dans *Jeux de patience*, qui a perdu sa fille Samira. Farhoud, 1997, p. 48.



voudrait qu'elle pense comme elle, qu'elle lui met parfois les mots dans la bouche : «Quand elle reprend ce que je viens de dire en y ajoutant : «Oui, mais... tu aurais pu... si tu avais voulu», je vois bien qu'elle ne peut pas se mettre à ma place.» (Farhoud, 2004, p. 119) Myriam croit que sa mère n'a peut-être pas tout fait ce qu'il faut pour avoir une meilleure qualité de vie. Dounia est déçue, car elle ne veut pas que Myriam camoufle la vérité comme elle-même l'a fait toute sa vie. Elle aimerait que Myriam montre le vrai visage de sa mère dans son roman. Elle ne veut pas être transformée et ne veut pas que son image soit embellie. Elle souhaite, pour une fois, demeurer elle-même, rester authentique aux yeux de ceux qui liront le roman de sa fille ... et le rester à ses propres yeux également.

À travers cette parole, mise en mots par Myriam, émergent d'autres souvenirs. Ainsi, à la fin du roman, nous en apprenons davantage sur la violence de Salim. Dounia raconte que, alors qu'elle était enceinte, son mari lui a donné un coup de pied en plein visage parce qu'elle lui avait demandé de ne pas partir, de ne pas la laisser seule pour son accouchement. Le père de Dounia était présent lors de cet événement. Il n'a fait que détourner le regard en maudissant sa fille. Dounia n'a jamais parlé à ses enfants de la violence de Salim envers elle, d'abord parce qu'elle veut que ses enfants continuent à aimer leur père, mais aussi parce qu'elle ne veut pas qu'ils sachent à quel point elle a été «lâche», comme elle dit. Les fois où Salim a été violent envers ses enfants, elle n'a pas réagi non plus. Elle se reproche de ne pas s'être défendue et de ne pas avoir défendu ses enfants. Elle s'en veut, mais elle en veut aussi au patriarcat qui oblige la femme à souffrir en silence et qui a fait d'elle la mère qu'elle n'a pas été pour ses enfants : «Parce que ce père et toute sa communauté d'hommes, et de femmes aussi, nous ont appris à plier, à nous taire, à ne rien dévoiler, à avoir honte, à tout endurer.» (Farhoud, 2004, p. 143.) Elle ne s'est jamais révoltée, et si elle l'avait fait, on l'aurait traitée de folle.

Dans l'univers de Dounia, la norme est de se résigner et de se taire, comme l'ont fait toutes les générations de femmes avant elle. En même temps, et paradoxalement, «son silence lui a permis de s'effacer, de refuser d'assumer son passé, de s'assumer elle-même et, comme elle le dit enfin à Myriam, d'offrir un modèle féminin valorisant à ses filles». (Carrière et Khordoc, 2006, p. 118) Néanmoins, au moment où elle raconte, c'est-à-dire à la fin de sa vie, elle se reproche d'avoir été ignorante et d'avoir tout accepté. Elle reconnaît que sa maternité a donné un sens à sa vie et qu'elle y a puisé la force de surmonter les obstacles qui se sont dressés sur son chemin, même si elle a dû mettre de côté la femme en elle, celle qui aurait pu avoir des désirs, des sentiments, des rêves. Elle accepte finalement de s'avouer les erreurs qu'elle a commises et elle ose condamner (en pensée) ceux qui ne l'ont pas respectée. Ainsi, à travers son récit, Dounia rompt le silence, d'une certaine manière, sinon avec ses proches (sauf un peu avec Myriam), du moins avec elle-même, ce qui est déjà beaucoup.

*Mariam, la mère prisonnière de sa souffrance*

Dans *Jeux de patience*, la pièce de Farhoud, le rôle de la mère est porté par Mariam. Les didascalies la désignent d'ailleurs par ce nom commun : La Mère. Farhoud a décidé de ne pas la désigner par son nom propre : «On a affaire à un demi-anonymat quand l'auteur, sans donner de nom propre à ses personnages, les définit par leur fonction sociale, familiale ou dans les rapports réciproques.» (Kowzan, 2000, p. 270) Il est possible d'affirmer que la Mère est la figure et que Mariam est le personnage. Ce dernier «porte les marques d'un imaginaire collectif.» Le personnage devient le mélange des «diverses figurations que se fait d'elle-même et du monde une collectivité; reçues et transmises en héritage, sans cesse remaniées, elles forment un ensemble cohérent dans chaque unité de civilisation.» (Abirached, 1994, p. 41)

Nous connaissons néanmoins le nom de ce personnage, Mariam, car Monique-Kaokab, sa cousine, l'appelle parfois ainsi au cours de la pièce. Mariam est une femme d'environ 40 ans qui a perdu sa fille Samira, une adolescente de 15 ans, durant la guerre. Mariam vient d'émigrer de son pays. Ses enfants et elle sont venus au Québec rejoindre sa cousine, Monique-Kaokab, une écrivaine. Ils ne se sont pas exilés plus tôt par manque d'argent, mais aussi parce qu'ils avaient toujours espoir que les choses s'arrangent. La pièce est la rencontre entre les deux cousines, Monique et Mariam, qui n'ont pas du tout la même vision de l'existence. Tout au long de la pièce, Samira, la fille défunte de Mariam, est omniprésente sur scène et elle nous parle. Par contre, on ne sait pas si Samira représente une réminiscence de Mariam ou un personnage fictif qu'imagine Monique-Kaokab dans son processus d'écriture. En effet, le théâtre permet de voir les morts «en chair et en os». Ce genre, contrairement au roman, permet d'avoir deux points de vue simultanés : celui des vivants (Mariam et Monique-Kaokab) et celui de la défunte (Samira). Ces trois personnes, provenant de deux mondes différents, sont l'une à côté de l'autre, mais les deux cousines ne voient pas Samira (alors que cette dernière commente leurs paroles). Le public, lui, les entend et les voit toutes les trois. Nous ne savons pas non plus si Samira a choisi ou non sa mort, mais certains éléments nous laissent croire que oui. Monique-Kaokab dit à sa cousine : «Samira ne voulait pas mourir à petit feu. [...] Elle voulait faire un choix, une petite fois, au moins, dans sa vie.» (Farhoud, 1997, p. 69) De plus, Samira dit avoir décidé de mourir par soif de liberté... et parce qu'elle n'a pas pu supporter de voir sa meilleure amie se faire assassiner sous ses yeux.

Mariam ne veut absolument pas accepter le choix qu'a fait sa fille Samira. D'ailleurs, elle refuse de croire que sa fille ait choisi de mourir. Elle ne veut pas essayer, ne serait-ce qu'une seconde, de faire le deuil de sa fille. Lorsque Monique-Kaokab lui demande si Samira avait quinze ans lorsqu'elle est morte, elle n'a pas fini sa phrase que Mariam lui répond que sa fille a seize ans, deux mois et trois jours. Mariam ne veut même pas penser au fait que la vie de Samira est terminée, qu'elle ne

vieillit plus. Dans son cœur, Samira continue de grandir. Elle refuse d'essayer d'oublier, d'atténuer sa souffrance. Elle compte les jours depuis la mort de sa fille. De plus, tous les après-midi à quatre heures, elle entreprend le rituel de se remémorer sa disparition. Sa mélancolie<sup>5</sup> prend toute la place. Les personnes mélancoliques se nourrissent d'absence. L'objet mélancolique, ici Samira, est fascinant parce qu'inaccessible. En fait, Mariam s'accroche à son malheur, comme si c'était son unique raison de vivre. Monique-Kaokab essaie d'aider Mariam à voir ce qu'il y a de beau autour d'elle, comme ses quatre autres enfants qui sont toujours en vie, mais celle-ci, «vêtue de rouge et serrant contre son cœur le petit tapis de sa fille Samira, n'est pas prête à abandonner son malheur *exemplaire*.» (Vaïs, 1995, p.151, Vaïs souligne) Comme le mentionne Michel Hanus, «[l]es parents d'un enfant mort s'irritent toujours qu'on leur rappelle l'existence de leurs autres enfants car celui qui est mort devient, au moins le temps du deuil, un être tout à fait unique.» (2006, p. 13) Monique-Kaokab aimerait que Mariam comprenne que, dans la vie, on n'a pas le choix d'oublier un peu si on veut continuer à vivre. Mariam, de son côté, essaie de faire en sorte que sa cousine se sente coupable de ne pas avoir vécu autant de malheur qu'elle. Sa cousine croit que Mariam se nourrit de sa perte : «Tu n'as plus de place, tu es pleine de ton malheur et tu ne veux pas en céder un centimètre. Tu en es fière. Ça te grandit. Ça te rend supérieure. Ça te donne tous les droits [...] Tu n'as pas voulu porter son deuil, parce que tu ne veux pas faire le deuil.» (Farhoud, 1997, p. 53) Mariam est l'image même de «la Mère des douleurs» qui se plaint dans sa souffrance. Sa propre fille, Samira, qui est morte 429 jours plus tôt, croit que sa mère pleure maintenant par habitude.

---

<sup>5</sup> Sigmund Freud (1968) a défini la mélancolie comme un refus du deuil; la perte de l'objet est déniée et le travail du deuil est refusé. L'objet perdu est immobilisé dans la vie psychique de l'endeuillé (à travers un procédé d'intériorisation de la perte), le monde éclipsé par la mélancolie du sujet.

Mariam se révolte face à ceux qui «s’habituent au pire». (Farhoud, 1997, p. 28) Elle laisse la tristesse envahir la totalité de son être. Nous verrons plus en détail dans le prochain chapitre que Mariam prend tous les moyens pour maintenir son exil intérieur. Elle ne veut pas s’avouer la mort de sa fille, ni les causes possibles de son décès. Elle s’isole et refuse toutes formes de bonheur. Comme le croit Marie Carrière, «aussi déconcertant soit-il, ce refus de résignation face au pire chez Mariam pourrait, en quelque sorte, représenter le refus d’abandonner, soit de trahir l’être cher (Samira), emporté par le trauma qui hante toujours la survivante qui pleure sa fille.» (Carrière, 2005, p. 150)

Une des raisons pour laquelle Mariam refuse de faire le deuil est qu’elle se sent coupable de la mort de sa fille. Elle sent qu’elle aurait pu empêcher cette tragédie. Michel Hanus affirme que tous les deuils sont difficiles à vivre,

[m]ais la particularité fondamentale de ces deuils d’enfant réside dans la profondeur et l’intensité des sentiments de culpabilité; sentiments qui existent dans tous les deuils mais qui ont ici une autre dimension. Ces sentiments s’accrochent à tous les détails de la vie pour s’en faire reproche mais le reproche fondamental, même s’il est parfaitement illogique et irrationnel, est de ne pas avoir réussi à garder son enfant en vie. (2006, p. 17)

Mariam demande à sa cousine : «Kaokab, dis-moi, est-ce que ma fille serait morte si nous avions pu nous enfuir avant? Est-ce que Samira serait encore vivante, si mon ventre avait été assez grand, si mes bras avaient été assez longs?» (Farhoud, 1997, p. 20) Peut-être croit-elle que se perdre dans son malheur est sa punition pour ne pas avoir été une bonne mère. Pourtant, Samira elle-même affirme que sa mère a toujours tout fait pour la protéger. Tout au long de la pièce, Samira

ponctue par ses réflexions insolentes et détachées le lent travail du deuil des adultes : deuil du pays, deuil de l’enfant assassinée, qu’il s’agisse de l’enfant réel ou de celui que chacun porte en soi, jusqu’à la mort. Planant au-dessus de la vie, Samira n’a aucun de ces billevesées, qui par moments vireraient au mélodrame. (Vaïs, 1995. p. 151.)

Samira a une certaine sagesse et ne veut pas que sa mère s'apitoie sur son sort. Elle sait que la vie est courte et qu'il faut profiter du temps qui nous est accordé. Elle croit surtout qu'il ne faut pas se prendre trop au sérieux et qu'il faut être patient, garder espoir.

Le titre de l'œuvre, *Jeux de patience*, symbolise bien le rôle du temps en même temps que la façon dont chaque personnage doit le vivre, c'est-à-dire seul.<sup>6</sup> Monique-Kaokab, lorsqu'elle est incapable d'écrire, fait des jeux de patience : «Ça aide à passer le temps... à voir le temps passer... à arrêter le temps... Ça m'inspire... Chaque fois que j'ouvre mon jeu, une nouvelle vie s'ouvre devant moi. Il y a ce qui est caché, ce qui est donné ou ce que tu dois prendre avec acharnement ou avec patience.» (Farhoud, 1997, p. 58) Dounia aussi faisait ses jeux de patience pour se changer les idées, pour se détendre, pour oublier un peu. Il faut être patient, laisser le temps faire son œuvre : apaiser la tristesse. La mort fait inévitablement partie de la vie et on doit l'accepter si on veut continuer à vivre. Samira apparaît d'ailleurs sur scène pour mieux insister sur la présence de la mort au cœur même de la vie. La structure dramatique sur deux plans, c'est-à-dire la présence de Samira, mais l'incommunicabilité entre les personnages, accentue l'effet de solitude. La Mère, vivant seule dans son deuil, faisant abstraction du monde extérieur, a perdu une partie de son identité. La preuve est qu'elle a même perdu son nom. Elle retrouvera probablement son identité qu'une fois la mort de sa fille acceptée. Et cette acceptation la ramènera à la vie.

C'est seulement à la fin de la pièce qu'on peut percevoir une lueur d'espoir pour Mariam quand Monique-Kaokab lui offre une pomme, fruit de leur terre d'accueil, symbole de leur (sur)vie présente et qu'elle l'accepte. Il y a là le signe qu'elle décidera peut-être de vivre avec la douleur tout en acceptant ce que la vie a de

---

<sup>6</sup> Il est à noter que la traduction anglaise de *Jeux de patience* est *To Play Solitaire*.

beau à lui offrir. À la fin de la pièce, et parfois même durant celle-ci, on entend une musique «belle à couper le souffle» (Farhoud, 1997, p.77), accompagnée des bruits de la guerre, ou même parfois de corps ou d'organes humains qui tombent des tiroirs, de la bibliothèque, du plafond. C'est la métaphore de la vie qui est un mélange de bien et de mal, de souffrance et de bonheur. C'est l'obligation d'accepter l'existence avec ses bons et ses mauvais côtés... Même si la mort d'un enfant est sûrement la situation la plus cruelle à laquelle peut être confronté une mère.

### *Nathalie ou le deuil de la maternité*

De toute façon, la mort d'un enfant ne va pas selon l'ordre habituel des choses, surtout lorsque celui-ci nous quitte alors qu'il n'est encore qu'un bébé. *La cérémonie des anges*, roman de Marie Laberge, met en scène ce type de situation. Nathalie et Laurent ont perdu leur fille de neuf semaines, Érica. La petite est morte du syndrome de la mort subite du nourrisson. Un matin, Nathalie et son mari découvrent leur fille morte. Le couple est complètement dévasté. À l'hôpital, où l'on constate la mort d'Érica, on retrouve Nathalie à l'étage de la pouponnière, complètement perdue. Tel que le mentionne Michel Hanus,

[l]e deuil s'inaugure dans le choc. C'est un des plus grands traumatismes de nos vies! Ce choc est particulièrement violent lorsque la mort est brutale mais aussi lorsqu'elle est inattendue. [...] Mais la mort d'un enfant, quelles que soient la manière et la forme dans laquelle elle se réalise, est un énorme choc : son offense à l'ordre habituel des choses la rend inacceptable. (2006, p. 16)

Être mère était le plus grand rêve de Nathalie et il avait été difficile et long pour elle de devenir enceinte.

C'est sur la recommandation de leur psychologue que les protagonistes entreprennent de rédiger, chacun de son côté, un journal intime. *La cérémonie des*

*anges* se présente donc sous cette forme de journal intime alterné. Sur la page de gauche, nous retrouvons les propos de Nathalie et sur celle de droite, ceux de Laurent. Par là, Marie Laberge adopte un style d'écriture qui, selon den Toonder,

met de l'avant la quête personnelle des protagonistes. Ceux-ci explorent le plus souvent les espaces inconnus à l'intérieur d'eux-mêmes. En fuyant la vie commune pour se retirer dans un monde vaste ou parfois clos, les personnages cherchent à reformuler leur propre identité et leur propre «je». (2000, p. 65)

Le journal alterné devient peu à peu le symbole de l'éloignement des deux époux. Les deux protagonistes vivront leur deuil de manière très différente, voire de façon opposée. Ils devront tous les deux faire un long cheminement avant d'accepter de commencer à faire le deuil. Au début, ils se méprisent et s'accusent, dans leur journal respectif, de la mort de leur enfant. Puis, ils s'accuseront eux-mêmes et seront envahis par une grande culpabilité avant de se réunir à nouveau pour affronter ce drame ensemble.

Laurent, le père d'Érica, est extrêmement touché par la mort de sa fille. Il est bouleversé et il voudrait pouvoir parler de sa souffrance avec sa femme. Il se remémore sans cesse les moments passés avec Érica. Il ne veut rien oublier, il ne se le permet pas. En ce sens, sa réaction ressemble un peu à celle de Mariam dans *Jeux de patience*. Il n'essaie pas de penser à autre chose et se plaint sans arrêt. Par contre, il n'a pas envie de s'éloigner de Nathalie. Il voudrait vivre ces moments difficiles avec sa femme. Nathalie, de son côté, en vient à quitter son mari et à avoir des liaisons avec d'autres hommes. Elle ne veut absolument pas parler de la mort de son bébé et se referme comme une huître. Elle se fait croire et essaie de faire croire aux autres qu'elle se porte bien, qu'elle s'en sort et qu'il n'y a rien à dire à propos de toute cette tragédie. Elle nie le drame de sa vie. Alors qu'elle est en train de terminer le tournage d'un film, Nathalie écrit dans son journal : «Il reste deux jours à tenir, deux jours à faire croire à la bitch qui me joue l'assistante que les anges ne me manquent jamais.»



(Laberge, 2004, p. 104) Elle donne une image d'elle-même qui est totalement fausse. Elle agit comme si la mort de son bébé ne la touchait pas vraiment et comme si elle était prête à passer immédiatement à autre chose. Elle se lance dans le travail et essaie de se vider de tout sentiment, ayant peur de ne pas pouvoir survivre autrement. Aux yeux de ceux qui ne la connaissent pas, elle semble donc être une femme très froide.

Il est difficile pour Nathalie de faire le deuil de sa fille, car il lui faudrait faire le deuil du plus grand bonheur de sa vie. Dans son journal, un an après la mort de sa fille, elle s'adresse à elle et lui dit : «Je t'ai tant voulue, ma petite merveille / tant attendue, tant désirée et rêvée.» (Laberge, 2004, p. 276) Le plus grand rêve de l'actrice s'est envolé en poussière. Nathalie ne pouvant en principe pas avoir d'enfant, Érica était un petit miracle. Elle avait déjà 40 ans lorsqu'elle a accouché. Laurent écrit, en parlant de Nathalie : «La femme qui courait chez son médecin avec son éprouvette de sperme chaud enfouie entre ses seins, la femme qui aurait loué un ventre pour faire cet enfant qu'elle a fini par attendre à force de volonté et de persévérance [...]» (Laberge, 2004, p. 37). En perdant sa fille, Nathalie s'est perdue. La douleur qu'une mère ressent à la mort de son enfant «est générale au sens où l'on dirait qu'elle est générique, douleur en général qui contient tous les deuils en elle.» (Eliacheff et Heinich, 2002, p. 354) Nous revenons à l'idée que faire le deuil d'un enfant est très difficile et est un processus extrêmement long. Parfois, Nathalie écrit à Érica dans son journal. À un certain moment elle lui écrit : «Je suppose que tu étais trop petite pour que ce soit moi qui meure. Mais je suis morte quand même.» (Laberge, 2004, p. 194.) Elle sent que, en mourant, Érica est disparue avec une partie d'elle-même.

Nathalie évite tout ce qui lui rappelle sa fille. Elle s'est éloignée de Laurent en prétendant que c'était parce qu'elle le trouvait pathétique et qu'il ne lui apportait plus rien. En fait, elle aime encore profondément son mari, mais il lui fait autant de mal que de bien, car il lui rappelle Érica. Ils se ressemblaient beaucoup. Elle écrit :

«Comment peut-il, comment peut-il oser présenter devant moi sa beauté inquiète si semblable à la sienne?» (Laberge, 2004, p. 104) Elle dit aussi de son mari : «Laurent est à prendre à doses homéopathiques. Un poison délicat.» (Laberge, 2004, p. 160) Lorsqu'elle va chez Laurent, elle aperçoit une photo d'Érica et d'elle : «En entrant, je l'ai vue : un bébé qui tète, les yeux fixés sur sa mère qui a l'air, elle, de téter l'amour à travers le regard. Que des rondeurs, que du plein.» (Laberge, 2004, p. 182) Après avoir vu la photo, elle reste assise sur le sofa pendant des heures. Puis, elle hurle la souffrance gardée à l'intérieur depuis plusieurs mois. Comme Dounia et Mariam, elle a accumulé la douleur beaucoup trop longtemps.

Il y a certains sujets que Nathalie n'est plus capable d'aborder. Par exemple, lorsque son amant, Raphaël, lui dit qu'il veut l'épouser et avoir un enfant avec elle, elle écrit : «Il a failli me tuer.» (Laberge, 2004, p. 172) Le fait de savoir qu'elle ne pourra jamais avoir un autre bébé est une douleur atroce : elle doit faire le deuil de sa fille, mais elle doit également faire le deuil de la maternité.

Au cours du roman, Nathalie fait la rencontre de Rachel, une petite fille à laquelle elle s'attache rapidement. Cette dernière tient un rôle dans un film dans lequel Nathalie joue. Rachel devient en quelque sorte sa fille de substitution. La petite lui fait vivre toutes sortes d'émotions. Elle lui apporte une immense joie, mais elle lui rappelle aussi sa petite fille disparue et l'impossibilité de voir grandir un enfant qui lui appartiendrait. Rachel aussi aime beaucoup Nathalie. Par contre, Nathalie doit faire un cheminement, elle doit, très tranquillement, amorcer son deuil avant d'être capable d'accepter cet amour. Peu à peu, elle va changer, mais au début elle a de la difficulté à accepter son affection. Lorsque la petite lui donne une caresse pour la première fois, une rage folle la saisit et elle se demande où est «sa tarte de mère» qui est supposée s'occuper d'elle. (Laberge, 2004, p. 234) Elle ne veut pas que la petite lui fasse penser à sa fille et elle a comme premier réflexe de faire ce qu'elle fait avec toutes les personnes qui essaient de se rapprocher d'elle : la repousser. Mais ce ne

sera pas pour longtemps. Le bonheur que la petite lui apporte est plus grand que la douleur, pourtant intense, que lui procure sa présence. Lors d'une soirée où Nathalie a invité Rachel à venir dormir chez elle, une douleur surgit : «En me penchant pour la porter dans son lit, une violente douleur m'a traversé le ventre. J'en suis restée suffoquée.» (Laberge, 2004, p. 72) Elle a mal là où Érica a pris vie.

Un jour, la petite Rachel lui dit qu'elle aimerait qu'elle soit sa maman. Nathalie est évidemment bouleversée. Malgré tout, les paroles de Rachel lui font du bien. Elle a besoin de cet amour. Quand elle ne voit pas la petite pendant plusieurs semaines, elle s'ennuie d'elle, sent qu'il y a un vide. Elle continuera d'ailleurs à voir Rachel après la fin du tournage. Dans son journal, elle écrit : «Il ne reste que dix jours de tournage. Il va falloir qu'on se fasse de grands serments parce que je ne veux pas qu'on me *confixe* ma Rachel.» (Laberge, 2004, p. 170) Elle l'invite chez elle; elles discutent, se confient. Nathalie considère Rachel comme une personne intelligente qui est capable de comprendre bien des choses. Lorsque cette dernière lui demande si Rémi, le meilleur ami de Nathalie qui est atteint du sida, va mourir, elle écrit dans son journal qu'elle lui a répondu oui, «parce qu'il y a quand même un certain respect qu'on doit aux enfants de ce calibre.» (Laberge, 2004, p. 252) Elle se reconnaît en Rachel qui est une personne passionnée, intense et à fleur de peau. Elle affirme que cette façon d'être la fera sûrement souffrir dans la vie, tout comme elle-même souffre. Même Laurent est ému de la tendresse qui existe entre sa femme et la petite. Lorsque Nathalie est malade, il amène Rachel, qui est très inquiète, la voir. Il sait que la présence de la petite fille est une des choses qui font le plus de bien à sa femme.

À la suite du décès d'Érica, Nathalie éprouve une grande crainte de la mort, car elle a vu à quel point cette dernière peut être brutale et inattendue. Elle a parfois peur pour Rachel. Alors que Nathalie et Rachel jouent une scène ensemble, un problème se pose : Nathalie doit crier, mais elle n'y arrive pas. L'équipe décide donc de lui faire peur en lui faisant croire que Rachel est blessée. Nathalie réagit très mal. On doit la

transporter à l'hôpital, car elle est en état de choc. Elle est épuisée et déshydratée. De plus, l'actrice refuse de jouer dans une émission, parce qu'on veut tuer le personnage de Rachel. Nathalie ne cache pas que son expérience personnelle entre peut-être en ligne de compte. Il est à noter que Nathalie va jusqu'à être incapable de supporter la fiction de la mort, et non la mort réelle seule. L'actrice fait valoir son point de vue, et alors que chacun vient la féliciter pour son intervention et son courage, elle pense : «Courage? Je caressais le dos de mon petit koala-Rachel endormie d'émotion contre moi... Courage? Ils ne savent pas à quel point les petits koalas sont attachants.» (Laberge, 2004, p. 154) La présence de Rachel la console, lui redonne des forces, lui donne envie de se battre, de vivre.

Une autre personne aidera Nathalie à faire le deuil de sa fille. Il s'agit de son grand ami, Rémi, qui est atteint du sida. Lui et elle sont très proches; il la connaît mieux que quiconque. Lorsqu'il commence à se rapprocher de la mort, Nathalie a très peur et n'accepte pas cette mort prochaine. Elle a même de la difficulté à passer du temps avec son ami. C'est Laurent qui prend la relève et qui lui donne de la tendresse, Nathalie n'en ayant pas la force. Elle est enragée contre la vie, qui encore une fois, en si peu de temps, va lui enlever une autre personne qu'elle adore. Elle se réfugie dans la drogue et dans le sexe pour oublier sa souffrance. Par contre, elle est consciente de sa façon d'agir :

Si Laurent n'était pas là, la fameuse tendresse, l'attachement qu'on est supposé témoigner aux malades quand il n'y a plus de temps à perdre, tout ça, Rémi pourrait bien se torcher, ce n'est pas moi qui le lui donnerais. Occupée à m'enrager. Occupée à faire l'enfant et à prendre les gens pour des jouets. Bien occupée à me haïr en paix et à rester le minable centre de mon minable monde. (Laberge, 2004, p. 280)

Peu à peu, pour Nathalie, être près de Rémi devient une façon de se réconcilier avec la mort, avec sa torture et avec sa solitude. (Laberge, 2004, p. 337) Être en contact avec la mort après le décès d'un être cher permet peut-être de trouver un sens

à la vie et à la mort. Rémi lui apporte tout autant que Rachel, mais de façon différente. S'occuper de lui aide Nathalie à faire disparaître une partie de la culpabilité qu'elle ressent depuis la mort d'Érica. Elle est là pour quelqu'un qui se dirige vers la mort, elle l'accompagne. Elle va jusqu'à demander Rémi en mariage, même si elle ne le perçoit pas comme un amoureux et même s'il est homosexuel. C'est une façon pour elle de se rapprocher de lui et de lui montrer à quel point elle l'aime. Son envie de mater est alors projetée sur son meilleur ami. (Laberge, 2004, p. 240) Rémi se rend compte de ce besoin de Nathalie. Cette dernière écrit : «Rémi prétend que mon rôle me rentre dedans : que j'épouse Pyrrhus<sup>7</sup> pour sauver mon enfant, mais que, dans ce cas-ci, le mari fera aussi office d'enfant. Grosse démonstration savante de mes avatars psychologiques et de ma tendance maniaque à projeter ma fille sur lui.» (Laberge, 2004, p. 248) Alors qu'elle lui prodigue des soins, il lui dit, sarcastique et souriant, que ses instincts maternels se réveillent. Elle lui répond : «Ma fille est morte, mais la mère est encore debout : profite-en pis tais-toi!» (Laberge, 2004, p. 314) À la fin, elle doit s'en occuper comme d'un bébé; il n'est plus capable de se déplacer ni de manger tout seul. C'est elle qui le réconforte, qui est près de lui lorsqu'il en a besoin. Rémi lui dit que sa fille n'a jamais pu lui dire combien ses gestes et ses mains pouvaient rassurer... Nathalie est très douce et patiente avec son ami, qualités qu'elle n'a pas habituellement. Pour Laurent et Nathalie, c'est une merveilleuse indulgence que la vie leur accorde que la chance de prendre soin de quelqu'un qui en a besoin avant de mourir. Nathalie écrit dans son journal : «Rémi nous permet enfin de toucher notre enfant dans son corps délabré qui retourne vers l'enfance.» (Laberge, 2004, p. 320) Ici, nous sommes face à un processus qui inverse le temps de la naissance. Retrouver le bébé chez Rémi permet peut-être de remonter en-deçà de l'expérience de la maternité et permet donc, peut-

---

<sup>7</sup> Nous reviendrons dans le troisième chapitre à cette référence à l'*Andromaque* de Jean Racine.

être, de retrouver le néant qui précède la conception. Le couple s'occupe de Rémi comme ils s'occupaient d'Érica. Ils lui donnent tout leur amour.

Nathalie a parfois très peur que Rémi, sans l'avertir, décide de mettre fin à ses jours. Ce dernier lui dit qu'il ne mourra pas tant qu'elle n'aura pas accepté la mort de sa fille. Puis il lui dit : «Mais essaye pas de m'étirer en te trompant de fight encore ben longtemps! As-tu compris, Nathalie?» (Laberge, 2004, p. 84) Nathalie a de la difficulté à laisser son ami s'en aller. Mais elle sait qu'elle doit essayer de «consentir à cette paix qui s'appelle la mort.» (Laberge, 2004, p. 330) Nathalie parle à sa fille et lui demande de l'aider à laisser Rémi partir. Elle lui demande aussi de l'attendre dans l'autre monde :

Viens, maintenant,  
aide-moi, aide ta maman  
à ouvrir ses mains  
qu'il puisse ouvrir ses ailes. (Laberge, 2004, p. 334)

Finalement, elle accepte le départ de Rémi. Il lui a suffisamment donné pour qu'elle puisse continuer. Elle ne voit plus la mort de la même façon, elle a confiance qu'Érica, là où elle est, ne souffre pas. La clé pour amorcer le deuil d'un être cher est peut-être justement de transformer notre vision de la mort. Et Rémi lui a fait une promesse : «Les anges ne se fracassent jamais.» (Laberge, 2004, p. 332)

Le fait de s'occuper ensemble d'une personne qui marche vers la mort rapproche beaucoup Nathalie et Laurent. C'est à ce moment qu'ils commencent à faire leur deuil, enfin réunis. Rémi est donc celui qui, en quelque sorte, sauve leur couple. Laurent écrit dans son journal : «[...] on a été jetés dehors de la vie avec la mort d'Érica, jetés dehors du moindre chagrin tellement c'était brutal, énorme et inacceptable. Rémi nous permet enfin de faire cela ensemble.» (Laberge, 2004, p. 253)

Pendant plusieurs mois, Nathalie a nié l'immense peine qu'elle a ressentie à la mort de son enfant. Puis, grâce à Laurent, Rachel et Rémi, Nathalie a pu amorcer son deuil. L'écriture de son journal a aussi été essentielle pour elle. Au début, lorsque sa psychologue lui conseille d'écrire ses émotions, elle trouve l'idée ridicule, un peu comme Dounia, qui ne croit pas que l'écriture puisse changer les choses, apaiser les souffrances, parce qu'elle n'a pas le pouvoir d'effacer quoi que ce soit. Nathalie dit écrire son journal seulement parce qu'elle l'a promis et qu'elle est une femme de parole. Laurent, surtout au début, a plus de facilité à s'exprimer à travers le journal intime que sa femme. Puis, l'attitude de refus de Nathalie change petit à petit. Elle écrit davantage sur la façon dont elle se sent, sur la manière dont elle vit la mort de sa fille. Elle avoue que l'écriture lui fait du bien. Elle passe d'un langage parfois vulgaire, voire violent, à l'écriture de poèmes qui évoquent le souvenir de sa fille. Dans ces poèmes, elle s'adresse à Érica : «En employant le pronom de la deuxième personne du singulier, elle ressuscite en quelque sorte son bébé, en lui parlant, elle accepte alors sa naissance aussi bien que sa mort.» (den Toonder, 2000, p. 78.) À ces moments, la typographie change; les caractères sont plus petits. Cette diminution des caractères montre la grande souffrance que ressent Nathalie lorsqu'il s'agit d'Érica. Son écriture l'aide à faire le deuil et devient une thérapie. Nathalie retrouve Érica dans les mots et «rétablit le contact entre elle et sa fille à travers la langue.» (den Toonder, 2000, p. 78) Comme le mentionnent Eliacheff et Heinich :

Aujourd'hui, il semble que l'écriture soit ce qui tient lieu, bien souvent, de manifestation publique du deuil de l'enfant : rarement sous formes de romans, mais plutôt de témoignages ou de récits plus ou moins élaborés [...] ils constituent une tentative pour refaire du lien avec le monde et se réconcilier avec soi-même. (2002, p. 356)

L'écriture aide Nathalie à se retrouver, à se comprendre et à accepter que les gens qu'elle aime l'accompagnent dans son deuil. Le fait d'écrire lui fait prendre conscience du fait qu'elle a repoussé tout ceux qu'elle aime et l'aide à se réconcilier

avec son espace intérieur et avec le monde extérieur. Ici, l'écriture est réparatrice<sup>8</sup> et remplace, d'une certaine manière, les jeux de patience. L'écriture aide à faire le vide, à être patient, à accepter l'existence avec les morceaux qui manquent.

*Charlotte, la mère absente*

Charlotte aussi devra apprendre à se découvrir et à s'accepter pour arriver à atténuer sa souffrance et à faire le deuil. Le personnage de mère dans la pièce de théâtre *Charlotte, ma sœur*, a, tout comme Nathalie, de la difficulté à parler du mal que la maternité lui a causé. Charlotte est tombée enceinte lorsqu'elle avait 15 ans, victime d'inceste. C'est son propre père qui est le père de sa fille, surnommée la Chatte (son véritable nom est Charlotte, tout comme celui de sa mère). Pour l'adolescente, le fait d'être enceinte était une véritable malédiction. Par contre, elle a décidé, malgré la situation, de garder l'enfant. Elle a eu l'enfant, comme le dit Marie Laberge, «pour partir, parce que c'était la seule manière d'arriver à s'arracher à son père, parce que l'inceste devenait manifeste.» (2005, p. 170) Après avoir accouché, elle a laissé sa fille aux mains de sa sœur aînée Aurélie et elle est partie vivre en Italie pour se consacrer à son art, la sculpture. Cet enfant l'a donc «arrachée à l'inceste et à son pays.» (Laberge, 2005, p. 170) Aurélie, la sœur aînée de Charlotte, a pris soin de la Chatte comme si c'était sa propre fille. Nous reviendrons sur le personnage d'Aurélie un peu plus loin. La pièce se déroule alors que Charlotte a maintenant 51 ans et qu'Aurélie va lui rendre visite en Italie. Elles ne se sont pas vues depuis trente-cinq ans, donc depuis la naissance de la Chatte.

---

<sup>8</sup> L'écriture réparatrice instaure, de manière particulièrement forte, le «tressage» du récit de soi qui permet le maintien difficile de l'activité de penser. Simon Harel, *L'écriture réparatrice. Le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, 1994, p. 10. Ce n'est pas notre propos de développer ici plus loin cette notion.



L'histoire de Charlotte avait fait l'objet en 1992 d'une première pièce de Marie Laberge, intitulée *Aurélie, ma sœur*. Dans cette pièce, La Chatte, qui a presque 25 ans, décide d'aller en Italie pour rendre visite à sa mère qu'elle n'a jamais vue. L'artiste ne se montre pas intéressée à sa fille, elle reste froide et l'ignore presque. Par contre, cette rencontre aura fait prendre conscience à Charlotte le lien qu'elle avait avec sa fille, qu'elle décrit comme magnifique et solide. Dans une de ses lettres à Aurélie elle écrit : «Notre fille à toutes les deux est, comme tu l'as toujours dit, une merveille.» (Laberge, 1992, p. 150) De plus, c'est à l'occasion de cette rencontre avec la Chatte qu'elle a réalisé le mausolée de son père qu'elle a nommé *L'homme défait*. Cette sculpture représente tout ce qu'elle ressent par rapport à son père : de la tristesse, de l'amour et de la honte.

Dans *Charlotte, ma sœur*, le personnage éponyme a pris sous son aile une jeune femme nommée Leïla (un des quatre personnages sur scène). Cette dernière est mutilée. On apprendra qu'elle se faisait régulièrement battre par sa famille. Son mari, de cinquante ans son aîné, avait un frère qui la violait, elle ainsi que sa jeune sœur, Nahima. Le frère aîné de Leïla n'a pas cru que la conduite de ses sœurs avait été irréprochable. Ayant pour devoir de venger son honneur bafoué, il a tué Nahima. Puis, il a coupé la langue de Leïla après qu'elle ait menacé de le dénoncer pour son meurtre. Leïla, ayant perdu l'usage de la parole, communique à l'aide du langage des signes. Elle vit avec Charlotte depuis un an et demi. Bientôt, elle pourra s'envoler, être libre et recommencer sa vie. Elle étudie le droit et voudrait aider d'autres femmes qui vivent ce qu'elle a dû subir. Charlotte est heureuse de l'avoir à ses côtés. La jeune femme la stimule par son courage et son goût de vivre. Elles éprouvent beaucoup de tendresse l'une pour l'autre. Leïla se sent bien et en sécurité avec Charlotte. En fait, le couple Charlotte-Leïla, comme le dit Laberge, crée la réplique d'un rapport mère-fille. (2005, p. 173) Il est à noter que ces deux femmes vivent l'inverse du rapport entre Dounia et Myriam. Contrairement au roman de Farhoud, où la fille donne la parole à sa mère, ici, c'est la «mère» qui parle pour la fille. Charlotte essaie toujours

de rassurer Leïla face à ses peurs, plus particulièrement celle des hommes : «Écoute-moi, Leïla, regarde-moi : la peur que tu ressens est plus dangereuse pour toi que ce qu'ils peuvent te faire. Maintenant, ta peur peut te tuer, mais pas eux.» (Laberge, 2005, p. 154) Sa relation avec Leïla est une manière de compenser l'absence de sa véritable fille. De son côté, Leïla donne de l'amour à Charlotte et un sens à sa vie, en plus d'être une source d'inspiration pour l'artiste. Nous y reviendrons dans le troisième chapitre.

Charlotte fait partie d'un réseau international qui s'occupe des femmes qui ont été abandonnées par leur famille, mais surtout, qui se sont sauvées de chez elles pour ne pas mourir. Ce sont des femmes victimes de crimes d'honneur. L'artiste s'est probablement identifiée à ces femmes, victimes d'un pouvoir masculin abusif. Les circonstances qui ont entraîné Charlotte à s'identifier à leur cause ne sont pas données clairement dans la pièce, mais l'on comprend qu'elle déploie envers elle une relation de type maternelle. Ainsi Charlotte dira d'Aurélie qu'elle joue à la mère avec sa fille alors qu'elle, elle joue la mère pour des filles de femmes qui ne bougent pas quand on tue leurs enfants. Depuis dix ans, elle a déjà aidé cinq femmes (Leïla étant la cinquième). Charlotte a transposé son rôle maternel sur ces dernières. Ces femmes sont venues vivre avec Charlotte, qui a tout fait pour leur redonner le goût de vivre et de se battre. Ces femmes ont dû se rebâtir en entier, apprendre à vivre avec d'autres valeurs. Certaines s'en sont sorties, d'autres pas. Charlotte est une femme très forte : au lieu de s'apitoyer sur son sort, elle a décidé d'aider des femmes qui souffrent encore plus qu'elle. C'est un réflexe de protection, un réflexe de projection et de consolation de sa propre douleur. (Laberge, 2005, p. 174.) Elle est consciente du fait qu'elle n'est pas la seule à ressentir une immense peine, à avoir mal.

Les relations entre les mères et les filles dans le théâtre de Laberge sont rarement saines. Pour Laberge, il est plus facile d'entretenir un lien fort et positif avec

une mère de substitution qu'avec sa propre mère<sup>9</sup>. C'est dans la pièce *Aurélie, ma sœur*, que Marie Laberge qualifie de pièce d'affection (Laberge, 2005, p. 168) et dont l'action se déroule dix ans avant celle de *Charlotte, ma sœur*, que nous en apprenons beaucoup sur la relation entre Aurélie et la Chatte. Au cours de la pièce, nous assistons à cinq nuits dans la vie d'Aurélie et dans celle de sa fille adoptive, qui est dans la mi-vingtaine. La première didascalie de la pièce nous dit qu'il existe une grande complicité et une grande tendresse entre la mère (car c'est ce que Aurélie est pour la Chatte) et la fille. Dans une lettre que Aurélie a écrite à Charlotte alors que la Chatte était encore toute jeune, elle décrit les sentiments qu'elle éprouve pour sa fille adoptive : «Je vais être très honnête : je me sens sa mère, je l'aime, la console, la protège, l'aide et lui nuis comme si j'étais sa mère. Et les années vont approfondir ce sentiment. Ce qui, au début, a été fait pour toi, pour t'aider, je ne le fais plus que pour elle.» (Laberge, 1992, p. 158) Aurélie considère que la Chatte est le plus beau cadeau que la vie lui ait offert.

La Chatte est donc à la fois la fille, la sœur et la nièce d'Aurélie. En dépit de l'inceste qui est à l'origine de leur relation particulière, et peut-être à cause de lui (puisque Aurélie compense, d'une certaine manière, la douleur de cette origine), nous voyons à quel point les deux femmes ont une belle relation. Elles s'aiment et font très attention l'une à l'autre. Pendant la pièce, la Chatte est amoureuse et elle est inquiète de ne pas être aimée en retour. Aurélie la rassure : «Écoute-moi bien ma Chatte à moi : si c'gars-là est capable d'aimer, chus sûre qu'y va t'aimer.» (Laberge, 1992, p. 28) La mère est toujours là pour écouter sa fille, pour lui redonner confiance lorsqu'elle doute d'elle. Aurélie est une femme douce et très patiente avec sa fille, tout comme elle l'est avec les enfants en difficulté à qui elle enseigne et avec tous les gens qu'elle aime. Les deux femmes s'admirent et ne se jugent pas. Elles peuvent tout

---

<sup>9</sup> C'est ce qu'a bien démontré Lyne Hains (2000) dans son mémoire «Le rapport mère-fille dans le théâtre de Marie Laberge».

se dire : elles sont très ouvertes et très honnêtes l'une envers l'autre. La Chatte parle à Aurélie de sa relation amoureuse et cette dernière est très heureuse que sa fille puisse vivre l'amour, la véritable passion, sentiment qu'elle n'a jamais vraiment ressenti. Plus tard, lorsque la Chatte aura une peine d'amour, Aurélie sera aussi triste que la jeune femme. Elle écrit même à Charlotte qu'elle a la peine d'amour de la Chatte. (Laberge, 1992, p. 90) Lorsque Aurélie lui rappelle qu'elle n'est pas sa vraie mère, la jeune femme réplique : «Ça dépend c'est quoi une vraie mère. Si c'est jusse le ventre, c'est rien, pis t'es pas la mienne. T'es ben plusse.» (Laberge, 1992, p. 52) Comme toutes les autres mères étudiées ici, Aurélie a donc déjà douté de ses capacités à élever sa fille. Elle avait peur de mal agir et que le fait de ne pas rester avec sa vraie mère ait des conséquences négatives pour la Chatte. Par contre, cela n'a pas été le cas et Aurélie est désormais consciente de tout le bonheur qu'elle a apporté à sa fille adoptive.

Aurélie a eu et a toujours une grande importance dans la vie de Charlotte. En plus d'avoir joué le rôle de mère de substitution pour elle, elle a aussi été la mère de substitution de la Chatte. Toujours dans la pièce *Aurélie, ma sœur*, Aurélie dit à sa fille : «Quand j'ai commencé à être toute seule avec toi, c'tait comme si je r'trouvais ma sœur. Ma sœur dans mon enfance. Quand not'mère était morte pis que j'm'occupais d'elle.» (Laberge, 1992, p. 74) Dans *Charlotte, ma sœur*, nous apprenons que, bien qu'elles ne se soient pas vues depuis des décennies, Charlotte et sa sœur se sont toujours écrit de longues lettres. Aurélie a été extrêmement secouée lorsqu'elle a appris la violence de son père envers Charlotte. Cette dernière a l'impression d'avoir tué sa sœur en lui apprenant la nouvelle. C'est ce qu'elle confie à Aurélie, dans *Charlotte, ma sœur*, quand elle la revoit après toutes ces années. Aurélie dit à Charlotte que la Chatte lui ressemble beaucoup. Charlotte lui répond : «C'est drôle, quand tu parles d'elle tu vois rien que moi... quand je pense à elle, je vois rien que lui.» (Laberge, 2005, p. 132)

Charlotte ne regrette pas d'avoir laissé sa fille à Aurélie. Elle sait que c'était ce qui était le mieux pour elle et pour la Chatte. Malgré tout, Charlotte, qui a un très grand respect pour sa sœur, a peur que cette dernière lui reproche d'avoir abandonné sa fille. Ce n'est pas le cas, car Aurélie comprend sa sœur et l'aime toujours autant. Bien sûr, Charlotte pourrait être perçue comme une mauvaise mère qui a abandonné son enfant. Par contre, on peut aussi penser qu'elle a voulu lui épargner sa souffrance et que s'éloigner d'elle était la seule solution. En partant, «elle sauve sa fille, puis en la confiant à Aurélie, elle empêche la perpétuation du malheur, la domination de l'emprise exercée de génération en génération. Elle assume ainsi sa subjectivité maternelle.» (Hains, 2000, p. 66) Par contre, comme nous le verrons plus loin, Charlotte finit par s'intéresser à La Chatte.

\*\*\*

Ainsi, on peut affirmer que les mères de notre corpus sont des femmes qui ont de la difficulté à s'exprimer et qui ont souvent de la difficulté à vivre leur maternité (sauf Aurélie, mais il s'agit là d'une maternité choisie et non biologique). Par contre, ce sont des femmes qui aiment leurs enfants. Dans les quatre ouvrages à l'étude, les mères détiennent la parole, du moins en partie, et essaient d'exprimer leur vision du monde. Trois des quatre mères de notre corpus vivent avec l'absence d'un enfant (Mariam, Nathalie et Charlotte). Certaines ont de la difficulté à se voir comme autre chose que des mères (Dounia et Mariam), une autre ne peut accepter d'être mère (Charlotte), d'autres devront faire le deuil de leur enfant (Mariam, Nathalie et Charlotte, dans une certaine mesure), mais aussi de la maternité en général (Nathalie). Elles réagissent toutes de façon différente par rapport à leur maternité et aux deuils qu'elles ont à faire. Dounia a de la difficulté à retourner dans ses souvenirs, mais elle s'efforce de le faire. Mariam s'acharne sur son sort et en veut au monde entier. Nathalie essaie d'oublier. De son côté, Charlotte transpose ses sentiments sur des femmes réfugiées. Toutes ces mères se sentiront coupables, à un moment ou à un

autre, de ne pas avoir été une «bonne mère<sup>10</sup>». C'est du moins ce qu'elles en disent : Dounia aurait voulu se tenir plus droite devant ses enfants afin de leur prodiguer de meilleures valeurs; Mariam et Nathalie croient qu'elles auraient pu ou dû, éviter la mort de leurs enfants et Charlotte se sent parfois mal d'avoir abandonné la sienne. Même Aurélie, qui pourtant a été extraordinaire pour la Chatte, a parfois douté de ses capacités à élever correctement sa fille.

Ce sont toutes des mères qui, longtemps, sont restées dans le silence et qui commencent à revendiquer, à s'affirmer, à contester. Dounia sort lentement de son mutisme, réfléchit à sa vie, à ses besoins et réussit à s'ouvrir à sa fille, qui veut écrire un livre sur elle. Mariam parle à sa cousine de sa douleur, elle crie sa rage face à ce monde de violence qui lui a enlevé sa fille. De son côté, Nathalie, à travers l'écriture de son journal, réussit à mieux accepter la mort de sa fille; elle exprime ses émotions et finit par mieux se connaître. Finalement, pour Charlotte, comme nous le verrons dans le troisième chapitre, c'est la sculpture qui lui permet d'exorciser sa douleur.

Les personnages romanesques (Dounia et Nathalie) viennent lentement à la parole, la forme romanesque permettant d'exposer en détail les émotions des personnages. Dounia est la narratrice du roman. Cependant, c'est indirectement que nous entendons sa voix, parce que c'est Myriam qui écoute, enregistre et rédige la vie de sa mère, cette dernière étant analphabète. Selon toute vraisemblance, et selon ce qu'il nous est permis de lire, elle s'efface pour laisser toute la place à la parole de Dounia. De son côté, Nathalie écrit elle-même ses sentiments dans son journal. Pour ce qui est des personnages de théâtre (Mariam et Charlotte), nous les voyons confrontés à l'absence de leur fille. Dans les deux cas, les mères éprouvent cette absence à travers leur conversation avec une autre femme, cousine ou sœur,

---

<sup>10</sup> Il n'est pas question pour nous de décider ce qu'est une « bonne mère ». Ce qui compte ici est ce que les personnages en disent et les conséquences que ce dire peut avoir sur leur comportement.

Monique-Kaokab et Aurélie. Elles parlent, interagissent avec les autres personnages, mais nous ne connaissons pas toutes leurs pensées. Nous les voyons en action, vivant l'absence de leur enfant, mort ou abandonné.

Dans les quatre œuvres étudiées et dans bien d'autres œuvres contemporaines, la maternité devient lentement le fondement d'une réflexion féministe nouvelle. Souvent une source d'inspiration, parfois artistique, elle permet à la femme de mieux se connaître, d'évoluer en tant qu'être humain. Nous y reviendrons. Par contre, le cheminement sera long. Ces mères, en plus de s'exiler intérieurement, en refusant d'admettre la vérité, leur vérité, vont aussi s'exiler physiquement en changeant de pays, par obligation ou par choix, croyant parfois pouvoir laisser une partie de leur souffrance derrière elles.

## CHAPITRE II

### L'EXIL DES FEMMES MIGRANTES

Plusieurs personnages féminins de notre corpus ont eu à vivre ou ont choisi de vivre l'exil. Cet exil, d'abord géographique, crée une première déchirure qui n'est pas sans effet sur la destinée des personnages, qui se voient séparés de leurs racines et contraints de renoncer au lieu de leur enfance qui, dès lors, n'existe plus que dans leur mémoire. Si les personnages qui choisissent leur exil tentent de refouler leur mémoire jusqu'à l'oubli, les personnages qui subissent cet exil le vivent comme une perte. Dans un cas comme dans l'autre, il en résulte une sorte d'exil intérieur. Simon Harel (1992) a bien montré comment la migration géographique entraîne un premier exil qui oblige l'individu à envisager son existence comme celle d'autre, étranger à l'espace et à la société qui l'entourent, et il a aussi bien montré comment ce premier exil est par la suite intériorisé en un second, tout intérieur, qui engendre un processus de mise à l'écart, de devenir *étranger à soi*. Ce double mouvement est en partie ce qui fonde la littérature que l'on a qualifiée depuis de « littérature migrante ».

L'objectif du présent chapitre est d'observer comment, dans les œuvres étudiées, les personnages féminins vivent l'un et l'autre de ces exils et de voir comment s'articule dans notre corpus le passage de l'exil géographique à l'exil intérieur. Nous reviendrons sur les quatre mères que nous avons déjà étudiées, puisque celles-ci ont toutes vécu une forme ou l'autre de migration géographique, en ajoutant, en plus, le personnage de Monique-Kaokab, de *Jeux de patience*, qui a vécu l'exil elle aussi. Trois de ces personnages, ceux de Farhoud, Dounia, Mariam et Monique-Kaobab, ont fui un pays dévasté par la guerre pour venir s'établir au Québec. Les deux autres, ceux de Marie Laberge, Nathalie et Charlotte, ont quitté le Québec, l'une provisoirement, l'autre de manière permanente, pour fuir un drame



personnel, la mort de son enfant pour Nathalie, la naissance d'une fille, conséquence d'un inceste, pour Charlotte.

Ces cinq personnages féminins auront un long cheminement à faire avant d'accepter l'exil physique, même si parfois elles l'ont choisi, pour ensuite commencer à se libérer de leur exil intérieur. Les quatre œuvres de notre corpus mettent en scène des femmes qui doivent, si elles veulent découvrir leur vérité, se replonger dans un passé douloureux. Elles doivent choisir entre la mémoire et l'oubli, au risque de s'enliser dans l'aliénation.

#### *Dounia, la migrante sans voix*

Dounia a vécu de nombreux exils. La première fois qu'elle a émigré, c'est quand elle s'est mariée et qu'elle a dû aller vivre dans le village voisin, celui de son mari, Salim. Elle trouve que la façon d'être des gens est différente, elle ne se sent pas à sa place : «[...] 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.» (Farhoud, 2004, p. 42.) Pour elle, le village de son mari était déjà un autre pays. Elle a vécu dans le village de Salim une douzaine d'années, puis, à l'âge de 30 ans, elle a émigré au Canada avec ses cinq enfants pour aller rejoindre son mari installé à Montréal depuis deux ans. Elle y est restée une quinzaine d'années. Elle est ensuite retournée vivre au Liban pendant une dizaine d'années, pour finalement revenir au Canada, la guerre s'étant déclenchée au Liban.

D'emblée, Dounia affirme que le chemin est long à parcourir avant d'arriver à se détacher d'un lieu qu'on aime et où l'on se sent chez soi. L'expérience migratoire entraîne chez elle un long travail de deuil. En effet, «outre l'étrangeté et la solitude, Dounia ressent ses différents exils comme autant d'amputations, voire de morts.»

(Brunet, 2005, p. 58) Dans *Architecture d'un marcheur*, Wajdi Mouawad, qui est lui-même un Libanais immigré au Québec, affirme que le migrant va devenir ce quelqu'un qui a eu un accident grave et qui s'en est sorti. Cela est devenu un élément de son identité. Il est devenu métis, entre deux : la vie avant l'accident et la vie après l'accident, avec un peu de mort évitée entre les deux. (2005, p. 68) En parlant de l'émigration, Dounia pose un constat analogue :

Étrange sentiment, différent de la peine, du chagrin, de la souffrance de tous les jours... Perdre un œil ou une jambe, et se voir en train de perdre son œil ou sa jambe, ce n'est pas tant la blessure qui fait mal que de savoir qu'on n'aura plus d'œil ni de jambe, savoir que c'est pour toujours, que rien ne sera plus jamais comme avant... comme si on assistait à sa propre mort... Comme si une jeune fille voyait son visage de vieille femme... (Farhoud, 2005, p. 52)

Il est difficile de partir en sachant qu'on ne reviendra pas. À chaque migration, Dounia souffre beaucoup. Elle dit qu'émigrer, s'en aller, c'est «laisser derrière soi ce que l'on va se mettre à appeler *mon* soleil, *mon* eau, *mes* fruits, *mes* plantes, *mes* arbres, *mon* village.» (Farhoud, 2005, p. 42) Même si on quitte un endroit, on continue à se l'approprier, il fait partie de nous peut-être même plus que pendant que nous y demeurions, car la valeur des choses nous paraît souvent plus grande lorsque nous ne les possédons plus. Pour Dounia, à chaque migration, il est de plus en plus difficile de tout quitter. La vieille femme, ayant une blessure mal cicatrisée, se trouve à toujours devoir rouvrir cette blessure. Alors qu'elle commence à s'habituer à un milieu, elle doit tout abandonner pour recommencer sa vie ailleurs.

Dounia a toujours voulu se sentir chez elle quelque part, au Liban, au Canada, peu importe. Ce n'est jamais elle qui a pris la décision d'émigrer; elle agissait en fonction de ce que son mari lui disait de faire. Pour elle, ce qui était surtout important, c'était d'être avec ses enfants. La présence de son mari lui importait beaucoup moins. Lorsque Salim lui écrivait de Montréal, alors qu'elle était au Liban avec les enfants, il

lui disait qu'il ne pouvait vivre sans eux. Cela n'était pas le cas de Dounia, qui dit n'avoir jamais été aussi bien que durant ces deux années qu'elle a passées seule avec ses enfants.

Contrairement à certains immigrants, Dounia affirme ne pas vouloir retourner mourir dans le pays où elle est née. Elle veut finir sa vie là où se trouvent ses enfants et ses petits-enfants. Son pays, c'est désormais là où ses enfants vivent. Lorsque Myriam demande à sa mère quelle est la chose qui a été la plus importante de toute sa vie, Dounia répond que c'est d'avoir émigré, car cela a complètement changé sa vie et celle de ses enfants. Plus tard, alors que la famille habitait déjà le Québec, Salim a voulu retourner au Liban. Dounia n'en avait pas envie, mais comme ses enfants voulaient partir, elle les a suivis. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, Dounia a toujours vécu en fonction des autres.

Il est difficile pour Dounia d'apprendre à vivre au Québec. Les valeurs et les façons de faire sont très différentes de celles du Liban. Comme elle le dit, quand «on change de pays, on doit changer aussi tout ce que l'on connaît sur la vie.» (Farhoud, 2005, p. 69) Même si Dounia a l'esprit assez ouvert, l'adaptation est loin d'être facile. Il lui a fallu dix ans pour apprécier le Canada. L'hiver est long et elle trouve difficile de passer autant de temps à l'intérieur. Et ce n'est pas seulement la température qui la pousse à rester dans la maison. Sa peur d'être étrangère est très forte. Il faut souligner que le «malaise vécu par l'immigré ébranle jusqu'à ses connaissances les plus fondamentales et provoque la mise en question de sa propre valeur et même de son existence.» (Miraglia, 2005, p. 81) L'angoisse de Dounia a pour origine son sentiment d'étrangeté et de non-appartenance.

Ce qui la fait surtout se sentir à part est le fait qu'elle ne parle pas le français. Ne pas pouvoir parler la langue de l'endroit où l'on demeure est extrêmement difficile : «Plus encore que le territoire, c'est la langue elle-même qui se voit difficilement habitable, surtout lorsqu'elle se développe dans un espace et une

perspective complètement étrangers à son lieu d'origine.» (Harel, 2005, p. 17) Dounia n'a jamais suivi de cours de français et personne ne s'est jamais donné la peine de lui apprendre. Elle est donc, comme nous l'avons déjà vu, dépendante des gens qui l'entourent. Elle sort rarement seule de peur que quelqu'un l'arrête dans la rue et lui pose une question. Elle a honte de montrer qu'elle ne connaît pas le français. Après son arrivée au Québec, Dounia a attendu cinq ans avant de sortir seule de chez elle et même là, elle n'était pas tout à fait seule, car elle était accompagnée de sa fille de quatre ans qui parlait déjà mieux qu'elle. Elle était sortie pour aller chercher les bulletins scolaires de ses filles dont elle était très fière. Le plus souvent, cependant, Dounia se sent complètement perdue lorsqu'elle sort de chez elle : «À la maison, j'avais une raison d'être, dehors, je n'étais plus rien.» (Farhoud, 2005, p. 124) Elle croit que, étant donnée sa différence, elle attire les regards et que le fait qu'elle ne soit pas à l'aise, qu'elle se sente mal dans sa peau, les attire encore plus.

Même parmi ses proches, Dounia se sent parfois étrangère, car ses enfants, qui connaissent l'arabe, oublient peu à peu cette langue dont ils se désintéressent. De plus, ces derniers ont intégré différentes valeurs et façons de vivre que Dounia ne connaît pas beaucoup. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'émigration, a, dans un sens, éloigné Dounia de ses enfants, plus particulièrement de ses fils. Ces derniers ont adopté les valeurs du Canada et ne comprennent pas la façon de penser de leurs parents, surtout de leur père, qui aurait voulu que ses enfants conservent les mêmes valeurs que lui.

Jusqu'à un certain point, nous pourrions affirmer que Dounia ne se sent chez elle nulle part. Même lorsqu'elle retourne dans son pays natal, le Liban, après avoir passé plusieurs années au Canada, elle se sent étrangère, et cela même si elle peut parler sa langue et se faire comprendre. C'est ici que nous nous apercevons que les raisons du mutisme de Dounia ne peuvent pas être réduites à son statut d'étrangère qui ne connaît pas le français. Elle reste profondément silencieuse même s'il est

maintenant possible pour elle de se faire comprendre en arabe : ce n'est pas seulement le pays et la langue qui l'empêchent de s'exprimer, mais son exil intérieur. Dounia ne pense plus comme les Libanais; elle n'a plus les mêmes valeurs et les mêmes traditions. «En effet, le retour de l'exilée est impossible, car le départ n'a pas arrêté le temps et le lieu habité forme, au jour le jour, un être différent et nouveau.» (Lequin dans *Trajectoires au féminin*, 2000, p. 116)

Dans *Architecture d'un marcheur*, Wajdi Mouawad affirme ne pas vouloir retourner vivre au Liban, parce qu'il serait tout aussi étranger là-bas qu'ici. Selon lui, le retour est une expérience aussi difficile que l'a été le départ. (2005, p. 74) C'est exactement le cas de Dounia. En fait, elle se sent étrangère partout depuis qu'elle a quitté son village natal : «Au Liban, on nous appelait «les Américains»; au Canada, les premières années, on nous appelait «les Syriens»; au village de mon mari, on m'appelait par le nom de mon village. Quand j'y pense, je n'ai été appelée Dounia que dans mon village natal...» (Farhoud, 2004, p. 109) Depuis que la famille de Dounia habite le Québec, elle déménage souvent, change de maison. Dounia et sa famille ne restent même jamais assez longtemps à un endroit pour accrocher des rideaux aux fenêtres. Dounia, qui a un besoin vital de se sentir chez elle quelque part, rêve d'avoir des rideaux.

Il est normal que l'adaptation à un nouveau pays soit très longue et pénible. Le malaise psychologique et identitaire vécu par le nouvel arrivant est donc une constante dans la littérature de l'exil. Il faut également souligner que «[s]'additionne à cette propension au silence de l'immigrant celle de la femme, tenue historiquement à l'écart du discours public et de la culture savante.» (Fortin, 2004, p. 12) Dounia avait déjà de la difficulté à s'exprimer et à s'affirmer avant son émigration, vivant dans une culture où la femme n'est pas l'égal de l'homme. Le fait de changer de pays, de ne pas connaître la langue et d'être éloignée de ce qu'elle connaît ne l'a pas aidé à sortir de son silence : «L'exil oblige chacun à re-penser en surface et en

profondeur son identité, son ethnicité et sa culture d'origine parce qu'il y a dérangement des certitudes et rencontre avec une nouvelle culture et de nouvelles valeurs.» (Lequin dans *D'autres rêves*, 2000, p. 121) L'exil extérieur de Dounia a approfondi son exil intérieur : «Immigrée dans le village de son mari, immigrée au Canada, immigrée à Beyrouth, cette femme s'est laissée gagner par l'exil intérieur, celui qui fait d'elle une étrangère dans sa propre famille et, surtout, une étrangère à ses propres yeux.» (Campion, 1998, p. 20)

Comme l'a justement noté Brunet, les motifs de la cage et de l'étouffement reviennent fréquemment dans *Le bonheur a la queue glissante*. (2005, p. 45) Dounia est prise avec la souffrance qu'elle a accumulée tout au long de sa vie. Les multiples exils qu'elle a vécus ont déteint sur son intériorité même. Elle n'a jamais vraiment discuté de ses problèmes avec qui que ce soit. Elle n'a jamais parlé de la douleur que lui ont causée ses exils, de sa honte vis-à-vis d'elle-même, de la mort de sa mère, de la trahison de son père, de la violence de Salim, de son manque d'attention, de son grand regret de ne pas parler le français. Elle n'a jamais eu d'amis ni de parents à qui se confier : sa mère est morte lorsqu'elle était très jeune et son père, qui était toujours prêt à aider les autres, n'aurait pas secouru sa fille. Si elle lui avait parlé de ses malheurs, de ses problèmes, il lui aurait dit qu'elle devait accepter son destin et ne pas se plaindre. Dounia, dans ses moments de grande souffrance, croit que sa mère, si elle était toujours en vie, aurait été celle qui aurait pu la comprendre.

Bien sûr, Dounia n'a pas souvent l'occasion de se confier, mais elle ne tente pas de la saisir non plus. Il y a certaines choses qu'elle a du mal à s'avouer. Longtemps, elle a essayé d'oublier certains moments de sa vie, mais elle comprend maintenant que ses souffrances finissent toujours par la rattraper : «Pendant un temps, on se force à oublier pour se reposer un peu, et le frottement du cœur diminue peu à peu, disparaît jusqu'au moment où tout revient sans prévenir, nous saute en plein visage, nous happe de nouveau.» (Farhoud, 2004, p. 134) Elle a voulu oublier certaines de

ses blessures en refoulant certaines pensées et en consacrant tout son temps et toute son énergie à ses enfants et aux tâches ménagères : « Contrairement à Mariam dans *Jeux de patience*, qui ne se permet pas d'oublier, Dounia bloque dans la mesure du possible tous les souvenirs pénibles de sa mémoire. Son silence malsain ne l'autorise pas plus que les lamentations de Mariam à faire le deuil de son passé. » (Carrière et Khordoc, 2006, p. 122) Dounia, qui se réfugie dans son silence, suggère une disposition à la mélancolie qui rappelle l'affliction (plus prononcée) de Mariam. Par contre, Dounia a peur de certaines blessures qui pourraient resurgir alors que Mariam refuse de mettre de côté ne serait-ce qu'une parcelle de sa douleur. Si Dounia veut entreprendre son deuil, elle doit se remémorer certaines choses. La vieille femme, qui a peur de s'interroger, ressemble beaucoup sous cet aspect à Charlotte et à Nathalie qui elles non plus n'osent pas, pendant longtemps, s'avouer leur vérité.

Pour Dounia, le « silence est lourd à porter, comme un corps sans vie. » (Farhoud, 2004, p. 158) La migrante se sent parfois seule au monde. Par contre, nous pourrions croire que le fait de ne pas pouvoir parler français l'arrangeait un peu dans le sens où cette ignorance, cette lacune, lui a peut-être servi d'excuse pour ne pas avoir à parler, à s'expliquer, à s'exprimer. Cette barrière face à la langue lui a permis de ne pas avoir à dire la vérité, sa vérité, aux gens qui l'entourent. Elle s'est tue pendant tellement longtemps que lorsqu'elle a envie de dire quelque chose, les mots ne sortent plus de sa bouche : « Quelquefois j'aimerais pouvoir parler avec des mots. J'ai oublié avec le temps. Depuis une dizaine d'années, il m'arrive d'essayer. Ça sort de ma bouche en boules déjà défaites. » (Farhoud, 2004, p. 15) Ne pouvant s'exprimer oralement, Dounia s'exprime à travers la nourriture (comme nous l'avons observé au chapitre précédent) ainsi qu'à l'aide des proverbes arabes. Ces derniers « se présentent à elle comme une solution efficace pour s'exprimer sans bredouiller. » (Carrière et Khordoc, 2006, p. 122) Dounia dit à propos des proverbes qu'elle utilise fréquemment : « Je réponds par un dicton, un proverbe ou une phrase toute faite quand mes enfants me posent une question sur mon passé, c'est plus facile que d'avoir à

chercher la vérité, à la dire, à la revivre...» (Farhoud, 2004, p. 30) Le silence pour Dounia est une façon de se protéger contre la violence physique et émotive de son entourage. C'est un peu comme si elle avait eu besoin de ce silence pendant un certain temps pour survivre. Son silence «équivalait, en quelque sorte, à une tentative de se rendre invisible, voire de disparaître.» (Viau, 2000, p. 479)

Il est difficile de dire exactement quand le mutisme de Dounia a débuté. Lorsque sa mère est décédée? Lorsqu'elle s'est mariée? Lorsqu'elle a été humiliée par son père? C'est probablement un peu des trois. Sans doute aussi qu'il a été progressif. Lorsqu'elle était jeune, Dounia n'hésitait pas à s'exprimer, à donner son opinion. «[C]'est lors de son passage à l'âge adulte que Dounia trouve son espace intérieur réduit, perte qui se traduit par son entrée dans le silence et un manque de confiance en elle-même.» (Lequin dans *D'autres rêves*, 2000, p. 131) Bien sûr, ce mutisme est devenu de plus en plus important avec le temps et avec les nombreux exils qu'a vécus Dounia. La vieille femme est consciente du fait que Salim, malgré toute sa violence, n'est pas l'unique cause de son silence : «Ce n'est quand même pas Salim qui a provoqué cela? Si je lui ai cédé ma place, ma langue, si rapidement, c'est que j'avais commencé à le faire avant. Mais quand?» (Farhoud, 2004, p. 16) La manière dont la parole prend vie et la manière dont elle meurt est le mystère qui est au centre même du *Bonheur a la queue glissante*. (Viau, 2000, p. 474) Dounia sait à quel point savoir parler, s'exprimer, constitue un grand pouvoir. Selon le dicton arabe cité par Dounia, la parole est plus puissante que l'épée : «Même l'épée n'arrivera pas à le toucher si les mots n'y sont pas arrivés.» (Farhoud, 2004, p. 57) Dans ce roman, comme dans la vie réelle, ceux qui détiennent le pouvoir sont ceux qui détiennent la parole; Salim la détient ainsi que le père de Dounia. Les enfants de Dounia aussi la possèdent, ce qui leur permet d'être maîtres de leur existence. La parole est une forme d'arme, de bouclier, qui aide à se défendre, à prendre sa place, à être. Les rares fois où Dounia tente de prendre la parole, personne ne l'écoute, personne ne l'entend. Dounia s'aperçoit que pour elle, il est inutile de parler : «J'ai essayé de leur dire, mais



qui écoute une vieille femme?» (Farhoud, 2004, p. 21) Elle ne se sent pas comprise; elle refoule donc ses émotions.

Il est clair que l'exil physique pour Dounia est, entre autres, synonyme de deuil, de dépendance et de souffrance. Par contre, le fait d'émigrer au Québec a aussi eu des conséquences positives dans sa vie. L'exil peut devenir une mort, mais également une naissance, comme l'a bien montré Cynthia Fortin (2004). Ainsi, une des conséquences positives de son déplacement est le fait qu'elle a pu découvrir l'étendue du monde. Elle a appris que le monde s'étend bien au-delà de son village. Elle dit d'ailleurs en parlant d'elle-même : «Une femme qui pense que le monde entier finit à trois villages de chez elle a beaucoup de choses à apprendre, à voir, à comprendre.» (Farhoud, 2004, p. 56) Dounia est consciente de son ignorance face à certaines choses et elle veut apprendre. Arrivée au Québec, elle cherche, à sa manière, à comprendre les mœurs et la politique. Elle apprend en observant ses enfants, ses voisins et les gens qui viennent au magasin de son mari. Elle s'initie au froid, à la façon de vivre, aux nouvelles formes de relations humaines.

Une autre conséquence positive majeure de l'émigration de Dounia est le destin de ses filles. Il faut parfois laisser passer une génération pour voir les bienfaits de l'émigration. Grâce à leur émigration, ses filles peuvent s'épanouir, s'exprimer, étudier, avoir un emploi. Tout cela aurait été presque impossible si elles étaient restées au Liban. Elles ne se sont pas exilées intérieurement comme l'a fait leur mère. Les filles de Dounia sont donc en mesure de combler certains des manques de leur mère. Elles connaissent beaucoup de choses que Dounia ignore, entre autres, les mots, le français. Ses filles, et plus particulièrement Myriam, une écrivaine, comme nous l'avons vu, l'aideront à trouver sa voix. Pour Myriam, le pays d'adoption devient un lieu d'écriture. La migration est donc une expérience qui cause le silence, mais qui permet aussi de le briser. Par contre, la relation entre Dounia et ses enfants n'est pas toujours facile, étant donné leurs valeurs et leur mode de vie souvent très

différents. En ce sens, comme nous l'avons mentionné, un fossé se creuse parfois entre eux.

À 75 ans, Dounia est arrivée à une période de sa vie où l'exil la fait moins souffrir. Malgré toutes les difficultés qu'elle rencontre, elle reste optimiste et arrive souvent à voir le bon côté des choses. Malgré son exil géographique, linguistique et personnel, elle a réussi à s'accrocher à ce qui pouvait lui apporter un peu de bonheur : ses enfants, ses petits-enfants et la vie tout simplement, avec ses petits plaisirs. Il est possible d'affirmer que «[l]'exil représenté dans *Le bonheur a la queue glissante* est assez complexe, à la fois psychologique et spatial, intérieur et extérieur, dysphorique et euphorique, valorisant et démoralisant.» (Miraglia, 2005, p. 80) Nous avons vu que le fait d'immigrer a eu des conséquences positives sur Dounia, mais aussi sur sa famille, surtout sur ses filles. Bref, l'émigration de Dounia aura des répercussions positives sur les générations futures qui réussiront à échapper à certaines souffrances.

Finalement, Dounia s'est longtemps sentie muette et inintelligente. Elle est consciente d'avoir attendu trop longtemps pour trouver sa voix, d'être restée trop longtemps dans le silence. Elle s'est oubliée, a mis de côté ses besoins, ses désirs. Elle a voulu effacer de sa mémoire sa souffrance longtemps accumulée : «Ma peine, je l'ai poussée à l'intérieur de la jarre comme je le fais avec les courgettes. Je les vide, les sale et les entasse pour ne pas qu'elles prennent trop de place. Je ferme le couvercle. À l'an prochain.» (Farhoud, 2004, p. 133) Il est évident que les exils de Dounia ont accentué sa souffrance au plan identitaire et langagier. Son exil extérieur qui est le deuil à faire du pays, l'a amenée à s'exiler encore davantage intérieurement. Ses conversations avec Myriam, qui vont donner naissance au roman, lui rappellent les erreurs qu'elle a commises, les souffrances qu'elle a vécues. Lentement, Dounia «apprivoise cette part d'elle-même condamnée au silence et la narration se fait alors, au fil des chapitres, plus réflexive.» (Campion, 1998, p. 20) Elle tente de reconquérir son espace intérieur. Par contre, cela ne transparait que dans ses gestes qui sont très

féminins et traditionnels. Alors que Dounia se fâche contre Myriam qui devient un peu trop insistante, elle pense : «La muette que je suis est capable de parler quand elle s'en donne la peine ou quand la peine devient trop grande et déborde.» (Farhoud, 2004, p. 121) De plus, il est clair que «[l]a crise identitaire de Dounia, qu'elle soit à l'origine de l'exil ou déclenchée par lui, est indissociable d'une autre crise identitaire plus spécifiquement féminine.» (Brunet, 2005, p. 48) Comme nous l'avons vu au cours des deux derniers chapitres, Dounia a souffert d'avoir été une migrante, mais elle a également, et peut-être même surtout, souffert d'être une femme, car dans la culture arabe traditionnelle, il est presque impossible pour une femme d'être autre chose qu'une mère dévouée à ses enfants et à son mari. À la fin du roman, Dounia ne parle pas plus avec ses proches (sauf un peu avec Myriam), mais elle a réussi à rompre son propre silence: «La redécouverte du langage, pour intime qu'elle soit, coïncide alors avec une redécouverte de soi, ne ménageant ni la lucidité ni l'étonnement, encore moins l'autocritique.» (Campion, 1998, p. 20) Dounia apprend à se connaître et à mieux accepter qui elle est. Elle tente de se reconstruire, de s'individualiser. Somme toute, sa prise de parole, même si elle est intérieure, évoque une renaissance. Elle a pris du recul par rapport à son exil.

### *Mariam ou l'obsession de la mémoire comme réponse à l'exil*

Telle n'est pas la situation de Mariam (désignée aussi comme La Mère), dans la pièce *Jeux de patience* de Farhoud, qui vit, elle aussi, un exil physique, mais également psychologique. Peu après la mort de sa fille Samira, Mariam quitte son pays situé au Moyen-Orient, on ne sait lequel, et déménage au Canada, mais elle ne sait plus à quoi s'accrocher pour continuer à vivre. En fait, elle ne veut pas se trouver de raison de vivre. Elle refuse d'atténuer sa douleur, au contraire de sa cousine Monique-Kaokab, qui croit à une guérison par l'écriture (nous en parlerons dans la prochaine partie). Mariam associe la mort de sa fille à la perte du pays. Elle a donc un

double deuil à faire. Dans *Jeux de patience*, Farhoud exprime la mémoire d'un passé douloureux marqué par la mort d'un enfant et par la mort d'un pays, dévasté par la guerre. Dans les textes de Farhoud, les personnages sont souvent confrontés à plusieurs dépossessions. C'est le cas de Mariam qui a un deuil réel à faire (le décès de sa fille Samira) et un deuil des origines qui se manifeste sur plusieurs plans : pays, langue maternelle, enfance ou toute autre blessure profonde issue, par exemple, des séquelles traumatisantes de la guerre. En fait, «le deuil du pays d'origine se juxtapose au deuil que toute personne peut porter d'une blessure plus profonde.» (Carrière et Khordoc, 2006, p. 107) Mariam refuse de s'habituer au pire. Elle n'écoute pas sa cousine qui lui suggère de faire un effort pour apprécier ce qu'elle a, de se donner une chance. Pour elle, oublier est synonyme d'abandonner. Elle ne veut pas accepter la vie avec les morceaux qui manquent.

En fait, «l'œuvre de Farhoud est dominée par la blessure du départ et l'impossible quête de la reconstitution du sujet migrant.» (MacDougall, 2000, p. 138) Il en est donc de même dans *Jeux de patience*, où Mariam a de la difficulté à s'intégrer à son nouveau pays. En réalité, elle ne veut pas s'intégrer. Pendant la pièce, elle rend visite à sa cousine Monique-Kaokab et lui explique que, même si elle est arrivée au Québec depuis 64 jours, c'est la première fois qu'elle sort de sa maison. Elle éprouve une grande nostalgie de son pays : «Je veux du raisin de notre verger, je veux le manger avec des mains pleines de terre, je veux voir l'horizon, loin, loin jusqu'à la troisième montagne... Je veux être petite et recommencer, tout effacer et recommencer...» (Farhoud, 1997, p. 75) Il est clair que Mariam vit dans le passé et refuse de vivre au moment présent. Elle a de la difficulté à accepter que ses quatre enfants soient élevés dans une culture aussi différente de la sienne. En effet, ses enfants commencent déjà à se fondre à la culture québécoise et elle craint «[qu'ils] emmagasinent une culture étrangère qui deviendra leur culture. Rien à voir avec moi, ni avec leur père, ni avec leurs grands-parents. Ils vont tout oublier...» (Farhoud, 1997, 38) Mariam a une véritable phobie de l'oubli sous toutes ses formes. Pour cette

migrante, la mémoire est un ancrage et une réponse à l'exil et elle y tient comme à la prunelle de ses yeux. Elle craint que ses enfants deviennent trop différents d'elle et qu'ils la mettent de côté, qu'ils l'oublient. La Mère «ne perçoit que l'oubli, la perte et l'abandon dans la commutation des codes de Monique-Kaokab, la traduction d'un grand classique et même l'intégration de ses enfants à la culture d'accueil.» (Carrière et Khordoc, 2006, p. 113) Elle accepte moins bien que Dounia le fait que ses enfants auront certaines valeurs qui seront différentes des siennes. Par contre, Mariam n'est au Canada que depuis peu, contrairement à Dounia, qui, au moment de son récit, y habite depuis une vingtaine d'années, il est normal qu'elle soit encore méfiante.

Mariam adorait et adore toujours le pays du Moyen-Orient qu'elle a quitté, même s'il est en guerre. Elle affirme : «On s'habitue au pire et après on s'ennuie...» (Farhoud, 1997, p. 25) Elle dit même qu'elle s'ennuie parfois de la musique des bombes. (Farhoud, 1997, p. 21) Il est paradoxal que Mariam aime toujours autant son pays, ce lieu qui lui a pris sa fille. Elle sait qu'elle devrait se compter chanceuse d'être maintenant dans un pays paisible, sans guerre, mais sans Samira, la paix n'a plus d'importance pour elle : «Mon âme s'est envolée avec son dernier souffle.» (Farhoud, 1997, p. 29) Cette mère d'une quarantaine d'années ne comprend pas que les gens du Canada puissent eux aussi souffrir alors qu'ils ont, selon elle, la vie facile et très peu de véritables problèmes. Elle ne voit pas comment sa cousine Monique-Kaokab pourrait souffrir autant alors qu'elle vit dans le confort et la tranquillité. Alors que sa cousine lui dit éprouver beaucoup de douleur, elle lui répond :

Mensonges! Tirades d'écrivain! Quand tu as faim, tu ouvres ton armoire, et tu manges! Quand tu vois des gens mourir, c'est à la télévision. Tu te lèves. Tu peux encore te lever, toi! Tu peux encore bouger la main. Eux non! C'est fini pour eux. Toi, tu te changes les idées et tu continues à vivre. (Farhoud, 1997, p. 49)

Mariam croit que sa cousine, qui voit les choses différemment, n'est pas bien placée pour donner son opinion, car elle vit, selon elle, dans la ouate depuis très longtemps. De plus, elle reproche à Monique-Kaokab d'avoir oublié sa langue : «Tu as tout oublié de ta langue maternelle, sauf ce mot de sucre blanc [merci, mon Dieu]. Je ne veux plus l'entendre. Surtout pas de toi!» (Farhoud, 1997, p. 29)

Dans la pièce et le roman étudiés de Farhoud, «la langue maternelle et la langue adoptive sont des lieux où les origines à la fois se perdent et se retrouvent, où les jeux de formes et les délimitations de genres, de discours, de temporalités et d'espaces se confrontent, éclatent et s'entremêlent.» (Carrière et Khordoc, 2006, p. 108) Les deux cousines peuvent se comprendre parce que Mariam a appris le français lorsqu'elle était encore dans son pays. Elle a dû l'apprendre de force, travaillant en ville comme femme de ménage pour une riche famille francophone. Elle trouve inconcevable d'avoir dû parler une autre langue que la sienne dans son propre pays. Donc, contrairement à Dounia, Mariam connaît la langue de son pays d'accueil, le français, ce qui ne l'empêche pas de se sentir tout aussi isolée et étrangère. Néanmoins, les deux cousines ont de la difficulté à s'entendre, car en plus de la tension linguistique, d'autres éléments les séparent. L'écrivaine n'a ni mari ni enfants, demeure dans une ville paisible et ne manque pas de biens matériels. La Mère arrive d'un pays en guerre où elle a perdu sa fille. Toute sa famille, ses frères et ses sœurs, est dispersée dans différents pays. Seuls, son mari et ses parents sont restés là-bas. De plus, «[l]a Nord-Américaine croit en la volonté individuelle et va jusqu'à suggérer que sa nièce aurait choisi de mourir plutôt que de continuer à vivre l'enfer de la guerre. La femme du Moyen-Orient en doute et trouve arrogante cette foi dans le pouvoir personnel.» (MacDougall, 2000, p. 139) Les deux cousines, ayant les mêmes racines mais n'ayant pas vécu dans le même pays pendant longtemps, ont une perception très différente de la vie.

Selon Jill MacDougall (2000), la difficulté de communiquer avec l'autre dans l'espace de l'exil est le thème principal de *Jeux de patience*. Mariam, comme tous les personnages féminins de notre corpus, a de la difficulté à s'exprimer, à communiquer. Elle maintient violemment son exil intérieur, tout comme Dounia. Elle se sent dépossédée de tout ce qu'elle avait, de tout ce qui était important à ses yeux : «Samira ne répondra plus jamais à son nom, mon pays n'a plus de nom, je n'ai plus de pays, je n'ai plus d'enfants.» (Farhoud, 1997, p. 25) Finalement, comme nous l'avons vu au premier chapitre, la fin de la pièce suggère que La Mère, avec l'aide de sa cousine Monique-Kaokab, qui elle aussi souffre beaucoup, mais qui croit au bonheur, décidera peut-être de choisir la vie au profit de la mort.

*Monique-Kaokab, la migrante déchirée entre la mémoire et l'oubli*

Monique est le prénom qu'a adopté l'écrivaine lorsqu'elle est arrivée au Québec, Kaokab étant trop difficile à prononcer. Déjà, avec ce double prénom, nous pouvons croire que cette auteure est une femme ayant une superposition d'identité. Monique-Kaokab, romancière à succès, a immigré au Québec lorsqu'elle avait seulement six ans. Son père et sa mère, qui ont immigré avec elle, lui ont dit que le Canada ne serait jamais leur pays. Au moment où se déroule la pièce, elle a environ 40 ans. Même si elle a quitté son pays d'origine depuis longtemps, il lui manque encore et elle est très nostalgique et mélancolique. L'arrivée de Mariam, sa cousine, fait resurgir encore plus de souvenirs. Monique-Kaokab n'a visiblement pas encore fait le deuil du pays où elle est née.

Comme l'écrit Simon Harel, «l'exil territorial – abandon d'une terre matricielle – est perçu comme la perte de significatifs premiers associés à la figure maternelle.» (1992, p. 23) Quitter le pays d'origine est un peu comme quitter le ventre de la mère. Aussi, lorsque Mariam, qui croit que Monique-Kaokab a tout oublié, lui demande ce qui lui reste de son enfance, celle-ci lui répond : «Je connais l'odeur de la terre,

l'odeur de ma mère, la solitude de ma mère. Rien d'autre.» (Farhoud, 1997, p. 38) Pour Monique-Kaokab, comme pour bien des migrantes, la perte du pays est étroitement liée à la perte figurative de la mère, de l'origine matricielle, de sorte que le deuil de la terre d'origine est aussi le deuil de la mère. Rappelons ici que c'est également le cas de Dounia, qui a beaucoup souffert de l'absence de sa mère à travers l'absence de son pays d'origine. Pour Monique-Kaokab, «[l]es marques de l'enfance sont indélébiles.» (Farhoud, 1997, p. 38)

Monique-Kaokab est revenue en visite dans son pays d'origine treize ans après son émigration, peu de temps avant que la guerre ne recommence. Elle en a été très heureuse et en a profité le plus possible, car elle savait que le pays de son enfance était mort, que c'était la dernière fois qu'elle y allait. Mariam, qui lui a fait visiter les lieux, a été impressionnée de voir à quel point Monique-Kaokab semblait apprécier son séjour au pays : «On s'est bien amusés quand même. Juste à te voir renifler la terre, monter aux arbres, marcher pieds nus, boire l'eau de la fontaine du village, au lieu de l'eau de nos nouveaux robinets, te voir manger, jusqu'à te défoncer, des figues et des raisins de ton verger.» (Farhoud, 1997, p. 43) Par contre, Monique-Kaokab était désormais une étrangère là-bas, les gens la percevaient comme une Américaine, y compris Mariam qui dit à sa cousine : «C'est vrai, tu avais tout oublié, les convenances, les formules de politesse. Tu portais des shorts, tu marmonnais des phrases que personne ne comprenait...» (Farhoud, 1997, p. 43) Par la suite, lorsque la guerre a recommencé, Monique-Kaokab n'a pas eu le courage de revenir dans le pays de son enfance, parce qu'elle avait peur de mourir, mais surtout parce qu'elle avait peur de mourir sans avoir fait ce qui est essentiel pour elle : écrire son pays, la guerre et la souffrance, bref, avant d'avoir trouvé un sens à la vie, mais aussi à sa vie.

Monique-Kaokab et sa cousine Mariam s'aideront à amorcer leurs deuils respectifs. Les deux femmes ont des points de vue souvent très différents, ce qui fait en sorte qu'elles ont beaucoup à s'apprendre. L'écrivaine, contrairement à sa cousine,



est à la recherche du bonheur. Elle veut à tout prix se délivrer de cette souffrance qui empoisonne son existence depuis très longtemps. Même Samira, sa nièce défunte, affirme au début de la pièce que sa tante retient beaucoup trop ses sentiments, qu'ils soient positifs ou négatifs : «Le problème, avec ma tante, elle s'en fait trop. Elle ne rit pas assez. Elle ne pleure pas non plus, alors ça reste pris dans sa gorge.» (Farhoud, 1997, p. 20) À l'inverse de Mariam, qui repousse l'existence après la mort de sa fille, Monique-Kaokab croit qu'il devrait être possible d'être conscient du malheur des autres et de sa propre souffrance, sans pour autant s'arrêter de vivre. Pour elle, le bonheur ne devrait pas être une honte, car il «fait respirer la vie, comme les arbres font respirer la terre». (Farhoud, 1997, p. 52) Par contre, elle aussi a parfois de la difficulté à vivre avec sa douleur, sa culpabilité. Elle se sent coupable d'avoir quitté son pays en guerre, d'avoir laissé les siens dans un pays où la mort n'est jamais bien loin. Dans un de ses poèmes, elle écrit :

J'ai appris la guerre à travers un verre déformant  
à travers les images, les rêves, les cauchemars, la culpabilité  
j'ai appris la guerre à travers chacun des miens qui se  
dépayaient  
s'exilaient  
l'un après l'autre  
et ceux qui ne pouvaient s'enfuir  
et ceux qui gardaient l'espoir aveugle (Farhoud, 1997, p. 64)

Longtemps, Monique-Kaokab a essayé de ne pas penser à la guerre, d'éviter de regarder les nouvelles à la télévision et de lire les journaux. Elle s'est exilée intérieurement et elle a de la difficulté à se sortir de cet exil. Elle dit à sa cousine Mariam : «J'ai vécu entre le déchirement de la mémoire et le déchirement de l'oubli.» (Farhoud, 1997, p. 39) Il est difficile pour tout être humain de trouver l'équilibre entre ce qu'il doit oublier en partie pour continuer à vivre et ce qu'il doit toujours se rappeler. Monique-Kaokab dit à sa cousine qui revient toujours sur la mort : «La mort

c'est simple, mais la vie...» (Farhoud, 1997, p. 48) La vie oblige à se poser beaucoup de questions, à faire des choix et surtout à les assumer.

Quand Monique-Kaokab est arrivée au Québec, à l'âge de six ans, elle dit avoir dû apprendre le français par la force : «On m'a poussée dans le train en marche, c'est tout. Je n'ai pas choisi d'émigrer. On ne m'a pas demandé mon avis!» (Farhoud, 1997, p. 48) Monique-Kaokab navigue donc entre une langue maternelle qu'elle connaît très peu et une langue minoritaire en Amérique du Nord, le français. À plusieurs reprises dans la pièce, Mariam reproche à sa cousine d'avoir oublié ses racines et plus particulièrement sa langue maternelle, d'avoir été conquise. Elle lui reproche ses expressions arabes désuètes et relègue «leur insertion dans ses textes rédigés en français à un exotisme linguistique conforme au goût du jour.» (Carrière et Khordoc, 2006, p. 113) Monique-Kaokab regrette d'avoir oublié sa langue maternelle, car l'oubli de la langue maternelle est d'autant plus difficile pour les écrivains qu'elle est leur outil de travail et leur passion. Dans *Architecture d'un marcheur*, Wajdi Mouawad exprime un sentiment semblable : «Depuis deux ans environ, je prends conscience que l'immigration ne s'est pas faite sans que j'y laisse des plumes : ne plus maîtriser ma langue maternelle, ni à l'oral ni à l'écrit, est peut-être une des pertes les plus dommageables.» (2005, p. 70)

Monique-Kaokab est en fait à la recherche de sa véritable identité. Pendant longtemps, elle a été hantée par ses cauchemars et sa culpabilité et n'a pu que fermer les yeux et se taire. Son exil intérieur était très profond. «Chez Farhoud, en plus de la mort physique, il y a la mort symbolique qui est celle du silence ou de l'absence du langage, thème décisif dans l'œuvre de l'auteure.» (Verduyn, 2003, p. 34) Dans *Le bonheur à la queue glissante*, Dounia ne parle pratiquement pas et dans la pièce *Jeux de patience*, Mariam ne sait comment exprimer et vivre sa douleur alors que Monique-Kaokab a de la difficulté à mettre sur papier ses sentiments. Pour les personnages féminins de Farhoud, s'exprimer ne va pas de soi. Par contre, Monique-

Kaokab essaie maintenant de considérer la possibilité de réconcilier le présent et le passé. «Les pièces de Farhoud sont des rituels de remémoration qui cherchent à réconcilier le passé et le présent dans une rencontre qui va au-delà des barrières culturelles ou linguistiques.» (MacDougall, 2000, p. 140) Comme nous le verrons en profondeur dans le prochain chapitre, c'est à travers l'écriture que Monique-Kaokab désire tenter cette réconciliation. Grâce à son exil, elle aura la chance d'écrire et de faire connaître son pays d'origine et ce qu'il vit, ce qui aurait été impossible si elle était restée là-bas étant donné l'absence de liberté d'expression, surtout pour les femmes :

[Les femmes migrantes] récusent, par l'exil et le déplacement qu'il implique, la stagnation et la stérilité de leur destin et instituent un mouvement novateur, vivant et autonome. De cette façon, elles se situent non plus dans la passivité et l'immobilisme, mais bien dans l'action et le mouvement, conditions nécessaires à la reconstruction de soi. (Fortin, 2004, p. 46)

Le fait d'émigrer dans un pays plus libre va permettre à Monique-Kaokab de devenir écrivaine. En ce sens, la migration est positive, car elle permet d'être plus libre et de s'épanouir. Les migrantes peuvent donc parfois devenir des créatrices, des femmes qui désirent changer les choses. Par contre, pour cela, il faut de la force et de la patience, car comme le dit Samira, la jeune fille défunte, à la fin de la pièce : «La patience est la clé de la lumière.» (Farhoud, 1997, p. 77) On comprend alors l'importance figurative des jeux de patience dans l'œuvre d'Abla Farhoud.

### *Nathalie ou le refus de la réalité*

De la force et de la patience, il en faudra également beaucoup à Nathalie, cette mère qui a perdu son bébé, pour continuer à vivre. Cette femme, un des deux personnages principaux dans *La cérémonie des anges* de Marie Laberge, est elle aussi, bien que de manière plus singulière, une migrante. Au contraire des personnages de Dounia, Mariam et Monique-Kaokab, c'est son exil intérieur qui

l'amène à s'exiler extérieurement. Le fait qu'elle souffre et qu'elle refuse de partager sa douleur l'amène à voyager à plusieurs reprises dans le but d'essayer d'oublier la mort de sa petite fille, Érica. Elle croit qu'en sortant de son univers elle réussira à oublier plus facilement et plus rapidement. Elle quitte donc Montréal, lieu où sa souffrance est née, le plus souvent possible. Elle saisit toutes les occasions qui lui permettent de s'éloigner de ses proches et des lieux connus. Le fait d'être ailleurs lui donne l'impression d'être «en congé», du moins provisoirement, de ses malheurs. Au début du roman, l'actrice est contente d'apprendre que les épisodes dans lesquels elle joue seront filmés à l'extérieur de Montréal : «Quatre épisodes de quatre-vingt-dix minutes. On change de lieu chaque fois. Bye Montréal. Bye la banlieue. Bye les relents putrides de Laurent. Dieu que j'ai hâte! S'ils peuvent me teindre en rouge, me friser, me donner des lentilles de contact vert foncé qu'on bouge un peu!» (Laberge, 2004, p. 42) Nathalie espère que le fait de changer d'air apaisera une partie de sa souffrance. Chaque fois, ses retours à Montréal apparaissent comme des «retours en arrière». (Laberge, 2004, p. 110) Plus tard, l'actrice devra se rendre aux Îles de la Madeleine pour son travail. Lorsque le tournage se termine et qu'elle est en congé pour une semaine, Nathalie décide de rester aux Îles. Elle n'a pas envie de rentrer à Montréal et d'affronter, encore plus directement, ses fantômes. Nathalie dit de la fin de son séjour : «Dernière nuit aux Îles. Dernière harmonie avant l'exil.» (Laberge, 2004, p. 142)

Il est important de constater que, pour Nathalie, l'exil ce n'est pas de quitter son lieu d'origine pour aller ailleurs, mais à l'inverse quitter l'ailleurs pour retourner à son lieu d'origine. Elle se sent en prison à Montréal. Elle est en fait prisonnière de sa propre souffrance. Lorsqu'elle est à Montréal, elle ne pense qu'à repartir : «Montréal m'épuise déjà. C'est rendu que j'ai même pas le temps de faire mon lavage qu'un urgent besoin de sacrer mon camp me prend.» (Laberge, 2004, p. 144) À la fin du roman, elle part en voyage avec son ami Rémi qui est malade. Ils vont à Milan et à Rome. À son retour, Nathalie écrit dans son journal : «Finalement, on sait pourquoi

on fait un voyage le jour où on en revient. C'est alors qu'on saisit ce qui nous y attendait et ce qu'on en espérait.» (Laberge, 2004, p. 228) Nathalie aurait aimé que ses nombreux départs fassent disparaître sa douleur, son mal-être. Son souhait ne s'est pas réalisé, mais certains de ses voyages, dont celui en Italie, lui ont quand même appris des choses importantes sur la vie et l'ont aidée à amorcer, lentement, son deuil. Elle écrit par la suite : «Je suis donc allée en Italie pour ce cimetière. Pour ce musée du souvenir, cet art sublime qui célèbre ceux qui ont été assez vivants pour laisser une trace.» (Laberge, 2004, p. 228) À ses yeux, ce cimetière<sup>11</sup> semble être, dans un sens, la célébration de la vie. Nathalie commence à comprendre et à accepter le fait que la mort et la vie aillent de pair.

L'exil de Nathalie est, bien sûr, avant tout intérieur. Immédiatement après la mort de sa fille Érica, l'actrice s'isole, se fait croire et fait croire aux gens qui l'entourent qu'elle s'en sort et qu'elle est prête à passer à autre chose, ce qui est, évidemment, totalement faux. Au début du roman, après le drame qui bouleverse son existence, Nathalie affirme : «S'il y a une chose que je déteste, c'est bien les analyses intérieures. L'auto-taponnage de l'âme, le sondage intime pour se faire venir psychologiquement. Bullshit.» (Laberge, 2004, p. 14) Elle écrit également : «La classe des impitoyables cœurs durs m'attire de plus en plus. J'ai dû fréquenter trop d'humains.» (Laberge, 2004, p. 52) Elle déteste aller voir le psychologue et ne voit pas pourquoi elle devrait écrire un journal. Son langage est cru, voire vulgaire. Elle ne comprend pas son mari Laurent, qui exprime sa souffrance sans aucune pudeur. Elle le trouve ridicule. Elle, même lorsqu'elle est seule, retient ses émotions. Nathalie essaie souvent de retenir ses larmes. Elle écrit qu'il y a un «truc» lorsque l'envie de pleurer se manifeste : «[O]n ferme les yeux et on respire profondément. Ça arrive que

---

<sup>11</sup> Dans l'œuvre de Laberge, la notion de cimetière revient souvent. Nous verrons dans le prochain chapitre que c'est en sculptant des monuments funéraires dans un cimetière en Italie que Charlotte (*Charlotte, ma sœur*) a commencé sa carrière. Il est clair que pour Laberge, les cimetières sont des lieux sacrés et importants qu'on doit traiter avec le plus grand respect.

le tord-dedans se tasse. Ça arrive qu'on éclate quand même en sanglots.» (Laberge, 2004, p. 118) Les sentiments profonds sont parfois plus forts que l'esprit et le corps. Il est intéressant de constater que dans ce roman, la femme a beaucoup plus de difficulté que l'homme à s'exprimer. Habituellement les rôles sont inversés. Peut-être cela est-il en lien avec le fait que Nathalie est une actrice. Les acteurs, qui n'ont pas de mots eux-mêmes, ce qui les distingue des écrivains, doivent dire les mots des autres... et dans le cas de Nathalie, il n'y a personne pour dire, pour mettre des mots sur sa douleur<sup>12</sup>. L'actrice garde loin d'elle toute personne qui exprime ses sentiments. Par exemple, après s'être éloignée de Laurent, elle collectionne les amants et, lorsque l'un d'eux se montre sentimental, elle le laisse tomber ou le ridiculise: «Quelle race de dégoûtant quand même : toujours la bouche ouverte pour s'expliquer ou pour têter.» (Laberge, 2004, p. 28) La souffrance de Nathalie prend toute la place : aucune autre émotion n'est envisageable, surtout pas l'amour. Elle se qualifie elle-même de «panier vide». (Laberge, 2004, p. 144) Lorsque Rémi vient la voir, elle a de la difficulté à affronter son regard rempli d'une profonde amitié : «J'ai essayé de supporter son hostie de regard plein d'amour et de dignité». (Laberge, 2004, p. 58) Même l'amour lui fait mal, comme s'il lui rappelait encore davantage sa douleur. Elle veut éviter le plus possible les relations significatives avec autrui. Elle repousse tout ceux qui l'aiment. Et, même si elle le nie catégoriquement au début du roman, «[i]l semble n'exister qu'un espace dans lequel elle aimerait s'enfermer, celui de son journal.» (den Toonder, 2000, p. 80) Peu à peu, elle arrête de se mentir et elle réussit à mettre sur papier ses véritables sentiments. Elle est incapable de s'ouvrir aux

---

<sup>12</sup> Sauf peut-être Jean Racine, dont elle joue l'*Andromaque*. Nous y reviendrons au prochain chapitre.

gens qui l'entourent. C'est d'abord dans son journal qu'elle exprime toute sa souffrance.<sup>13</sup>

Le geste qui est probablement le plus révélateur du profond exil intérieur de Nathalie est le fait qu'elle ne se présente pas aux funérailles d'Érica. Elle refuse d'accepter la mort de sa fille et elle repousse sa propre souffrance. Puis, pendant de nombreuses semaines, elle n'aborde pas le sujet de la mort de sa fille avec qui que ce soit. Même dans son journal, elle ne traite pas de ce sujet. Elle y décrit son travail et y exprime sa répugnance pour Laurent. Ce qu'elle ressent vraiment n'est pas ce qu'elle projette. Elle dit elle-même connaître mieux que quiconque l'art de la fuite. Son mari finit presque par croire qu'elle ne se préoccupe pas de la mort de leur bébé : «On dirait qu'elle n'a jamais eu d'enfant. Qu'elle l'a biffée de son existence. Que sa mort l'arrange.» (Laberge, 2004, p. 27) Même s'il sait qu'au fond sa femme souffre beaucoup et qu'il est encore très amoureux d'elle, il est révolté par l'indifférence que projette Nathalie : «J'ai envie de la battre. Envie de la détruire, de briser ses os, d'arracher son indifférence. Je veux revoir son visage défait de l'hôpital, son visage humain.» (Laberge, 2004, p. 45) Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, Nathalie laisse Laurent de côté pendant longtemps, sa présence lui rappelant douloureusement Érica. Laurent écrit dans son journal : «Je suis sûr que Nathalie a peur qu'Érica nous manque encore plus si on est un en face de l'autre.» (Laberge, 2004, p. 99) Nathalie est incapable d'affronter sa souffrance de façon si brutale.

L'actrice a de la difficulté à trouver des moyens efficaces pour se sortir de son exil intérieur. En plus d'essayer d'oublier sa souffrance en travaillant le plus possible, en voyageant et en collectionnant les amants, Nathalie a également parfois recours à la drogue pour tenter d'apaiser sa douleur. Tout ce qui ne lui laisse pas le temps de

---

<sup>13</sup> Dans le prochain chapitre, nous verrons à quel point, pour plusieurs des personnages féminins étudiés, l'art et l'écriture deviennent des lieux propices à l'évacuation de la douleur.

penser est efficace selon elle. Si c'était possible, elle travaillerait jour et nuit et ce ne serait pas pour l'argent, la dernière de ses préoccupations. Elle ne s'intéresse qu'à sa vie publique qui, espère-t-elle, l'aidera à oublier certaines choses. On ne la voit qu'au théâtre ou à la télévision, où elle donne des interviews. «Paradoxalement, ces lieux expriment en même temps la distance entre l'actrice et son public, entre l'héroïne et les autres. On ne la voit que de loin, depuis un lieu médiatisé et elle demeure de la sorte insaisissable.» (den Toonder, 2000, p. 80) De plus, lorsqu'elle est sur le plateau de tournage, elle est toujours bien entourée. Elle a très peur de se retrouver seule avec elle-même, seule avec sa douleur.

Ses relations avec les hommes, comme nous l'avons mentionné, restent furtives. Alors qu'elle commence à fréquenter Étienne, Nathalie écrit à propos de son amant : «Beau body, ben de l'élan et pas d'états d'âme, ce qui représente un net bénéfice sur l'ordinaire.» (Laberge, 2004, p. 16) Elle choisit ses relations au hasard, en laissant de côté Laurent, le seul homme qu'elle aime véritablement, le seul à qui elle peut dire je t'aime «sans fermer les yeux après, de peur d'avoir menti et que ça se voie.» (Laberge, 2004, p. 160) Plus tard dans son journal, elle écrira: «Il y a des hommes que j'ai consommés comme du fast-fuck, sans me poser de questions, sans m'attarder à autre chose que cette flambée violente et sèche de plaisir.» (Laberge, 2004, p. 138)

Lorsque Nathalie tombe malade, la cause étant son stress et sa grande fatigue, elle ne supporte pas son inactivité. Elle ne veut surtout pas avoir le temps de penser à ses problèmes, à sa souffrance. Laurent comprend Nathalie de ne pas vouloir se reposer : «Quand on s'arrête, on a l'impression de contempler son néant.» (Laberge, 2004, p. 167) À force de s'éloigner physiquement ou/et psychologiquement des gens de son entourage, Nathalie est devenue étrangère à elle-même. Elle fuit la vie, sa vie depuis de nombreux mois. Elle vit le deuil de sa fille dans un isolement total. Elle espère pouvoir oublier la mort d'Érica en s'éloignant de tout. Ainsi, *La cérémonie des*



*anges* «donne à lire une quête toujours insatiable, celle personnelle et intime venant de protagonistes qui ont connu la douleur de la perte et qui se placent en marge de la société afin de prendre la pleine mesure de cet écart fragile qui existe entre leur intériorité et le monde extérieur.» (den Toonder, 2000, p. 81)

Peu à peu, très lentement, Nathalie se reconstruit avec l'aide des gens qu'elle aime et de son journal, comme nous l'avons vu au chapitre précédent. René, un ami de Nathalie dont le fils s'est suicidé, avait prévenu Laurent : «Si tu ne sais pas le temps qu'on met pour se remettre de la haine de soi, t'as aucune chance avec Nathalie. C'est encore plus long que de mourir du sida.» (Laberge, 2004, p. 143) La relation qu'entretient Nathalie avec Rachel, la petite fille à laquelle elle est très attachée, est très bénéfique. De même, accompagner Rémi dans sa maladie jusqu'à la mort, lui fait voir la chance qu'elle a d'être vivante et lui permet d'entreprendre son deuil par personne interposée. Laurent, son mari, joue également un rôle important dans son deuil. Il est patient; il est toujours amoureux d'elle et il fait tout ce qu'il peut pour l'aider à extérioriser la tristesse et la rage qu'elle porte. Nathalie écrit: «Laurent ramasse peu à peu les morceaux épars et refait une Nathalie. Pourvu qu'on n'en ait pas égaré en cours de route.» (Laberge, 2004, p. 184) Elle sait que Laurent la connaît très bien et que, avec tout son amour, elle réussira peut-être à se sentir mieux.

Nathalie admet finalement qu'on n'arrête pas de souffrir en s'isolant. Elle est épuisée et doit se reposer. De son propre aveu, il était temps que le tournage finisse. Elle réduit donc le temps consacré au travail, profite de son temps libre, lâche prise et reprend peu à peu le goût de vivre: «Depuis NYC, j'ai pogné mon rythme vacances, le pas de contraintes qui libère au lieu de terroriser.» (Laberge, 2004, p. 300) Elle passe de plus en plus de temps avec Rémi et Laurent. Nathalie est maintenant capable de prendre du recul et de voir à quel point elle a repoussé les gens autour d'elle, à quel point elle a parfois été odieuse. En parlant de Raphaël, le seul de ses amants à qui elle s'est attachée, elle dit :

Cet homme-là m'a aimée sincèrement. Il y a deux ans, je ne l'aurais pas autorisé à me déranger avec ses sentiments. Je n'aurais même pas vu que je l'avais blessé, je ne parle pas de savoir ou non pourquoi. Je l'aurais écarté de mon chemin comme un obstacle dérangeant. Il y a deux ans, j'étais probablement cruelle. (Laberge, 2004, p. 310)

Rien d'autre ne comptait alors que sa souffrance : «Quelquefois, on se demande sur quelle maudite dope on pouvait bien tripper pour avoir fait tout ce qu'on a fait. Gelée au chagrin. Pétée à la peine. Ma sorte ça.» (Laberge, 2004, p. 200) Lorsque Nathalie regarde un extrait d'une série télévisée qu'elle a tournée peu après la mort d'Érica, elle est frappée : «en voyant l'extrait, en voyant cette femme exsangue, terrorisée et défaite, j'ai trouvé que rien au monde ne méritait moins un prix d'interprétation. J'étais bien au-delà du jeu. Je n'étais probablement pas vivante à cette époque, absente serait un aimable euphémisme.» (Laberge, 2004, p. 290) Nathalie reconnaît qu'elle a beaucoup appris et qu'elle a beaucoup changé dans la dernière année. Parfois, la petite Rachel lui parle de «quand elle était petite», ce qui est en fait l'année passée. Nathalie dit que ça la fait réfléchir : «moi aussi l'été passé, j'étais encore pas mal petite.» (Laberge, 2004, p. 300)

Peu à peu, la mémoire lui revient, à elle qui avait poussé la douleur tellement loin. Elle sort lentement de son exil intérieur. Elle perd ses «bonnes vieilles défenses.» (Laberge, 2004, p. 230) Elle n'a plus envie et n'a plus l'énergie d'oublier, de faire semblant d'oublier sa peine dans son travail. Les détails rattachés à la mort d'Érica lui reviennent. Longtemps, elle a essayé d'effacer de sa mémoire tous les souvenirs reliés à sa fille. Elle s'était tellement détachée de ses souvenirs qu'elle voyait la femme qu'elle avait été avant la mort d'Érica comme une toute autre personne : «Même quand j'essaie, aucun souvenir ne surgit de cette époque. Rien. L'histoire d'une autre femme lue dans un scénario; des faits qui se précipitent jusqu'au crash final.» (Laberge, 2004, p. 140) Désormais, elle est capable d'affronter la réalité, sa réalité. Elle a laissé tomber la drogue : «Il m'a été très facile de ne pas me poudrer le nez ce soir. Les temps changent et les ivresses ne tiennent plus dans les

mêmes flacons.» (Laberge, 2004, p. 274) Elle arrive à saisir des moments de bonheur en étant avec les gens qu'elle aime. Nathalie sait maintenant que renier sa douleur n'atténuera pas sa souffrance : «Le temps qu'on vit la peine, on vit. Le temps qu'on la nie, on rit peut-être, mais on rit jaune en maudit.» (Laberge, 2004, p. 228) La souffrance et la mort font partie de la vie et on ne peut l'ignorer si on veut continuer son chemin. Dans un poème où elle s'adresse à Érica, Nathalie écrit :

aujourd'hui, je sais que je peux courir où je veux,  
 faire le tour du monde  
 m'abrutir de mensonges  
 le creux de toi sera en moi pour toujours  
 comme l'amour de toi. (Laberge, 2004, p. 276)

Nathalie sait maintenant que le fait de partir loin et de mentir sur ses sentiments ne la guérira pas, bien au contraire. Si elle veut vivre, elle doit accepter la vie avec les morceaux qui manquent, tout comme Mariam qui a, elle aussi, perdu sa fille.

Dans l'entrevue qu'elle accordait à Sylvie Desrosiers en 1987, Marie Laberge affirmait qu'un des thèmes récurrents de ses œuvres est «la vérité, la perception de sa propre vérité, ce qu'on cache, ce qui nous arrange, la difficulté de vivre toutes voiles levées. Tant de gens sont étrangers à eux-mêmes et désirent le rester. Mais parfois, l'intérieur se bat pour sortir, la personnalité s'exprime malgré soi.» (Laberge, 1987, p. W4) Ce thème se relie, évidemment, à Nathalie, mais également à Dounia qui, pendant des décennies, a essayé de refouler certains souvenirs et à Monique-Kaokab, qui est restée dans le silence pendant longtemps, mais qui maintenant veut arriver à parler, à s'exprimer, pour mieux vivre.

*Charlotte ou la paralysie des émotions*

Ce thème se retrouve aussi dans *Charlotte, ma sœur*, quand Charlotte doit revenir sur son passé afin de se réconcilier avec elle-même et avec l'existence. Comme nous l'avons vu au premier chapitre, Charlotte, après avoir été victime d'inceste de la part de son père, est tombée enceinte à l'âge de 15 ans. Après avoir accouché, elle a quitté le Québec pour aller s'établir en Italie, en Toscane plus précisément. Il y a de cela trente-cinq ans, et elle n'a jamais remis les pieds au Québec. Elle est en Italie depuis si longtemps qu'elle a perdu l'habitude de parler le français. Lorsqu'elle se fâche et que ses sentiments prennent une trop grande intensité, elle s'exprime en italien. Au cours de la pièce, alors qu'elle entreprend un des plus grands projets de sculpture de sa vie, le monde qu'elle a quitté débarque dans son atelier. Aurélie, sa sœur, qui vient de Montréal et qu'elle n'a pas vu depuis son départ, vient la visiter. Elle reçoit également la visite d'un historien de l'art, René, qui vient faire une recherche sur son œuvre et sa vie. Finalement, à travers ses souvenirs et ses deux visiteurs, son père et sa fille, la Chatte, sont plus présents pour Charlotte qu'ils ne l'ont jamais été. Charlotte se retrouve donc confrontée à son passé, à ses sentiments, à son exil intérieur. Elle s'était exilée par nécessité, pour survivre au drame qu'elle avait vécu. Elle espérait pouvoir tirer un trait sur son passé douloureux, mais la distance ne permet pas de tout oublier.

Charlotte est une femme assez dure avec les gens de son entourage, mais jamais avec Aurélie. Depuis qu'elle a quitté le Québec, Charlotte «vit avec une seule personne, la voix de sa sœur, qui est la seule voix de l'amour qui n'a rien écorché dans sa vie.» (Viau, 1997, p. 132) Charlotte dit d'ailleurs à sa sœur : «T'as toujours été ici, Aurélie.» (Laberge, 2005, p. 98) Depuis le jour du départ de sa sœur, Aurélie n'a jamais cessé de lui écrire des lettres où elle se confie à elle, où elle essaie de l'aider, de lui montrer qu'elle la comprend et qu'elle ne la juge pas, et cela même si

Charlotte ne lui répond pas souvent, ou très brièvement.<sup>14</sup> Lors de sa visite en Toscane, Aurélie a encore de la difficulté à faire parler Charlotte, à briser le silence. Elles n'ont jamais vraiment parlé du drame vécu par Charlotte. Cette dernière détourne la conversation, ne répond pas aux questions de sa sœur ou lui répond plus tard. Elle a beaucoup de difficulté à communiquer de façon harmonieuse et fluide. L'artiste elle-même est consciente de son incapacité à s'exprimer simplement. Comme nous le verrons plus loin, il n'y a qu'à travers l'art qu'elle extériorise ses émotions. En fait, comme le dit Laberge, Charlotte a peur du langage des mots. (2005, p. 169) Lors d'une discussion qu'elle a avec René, le chercheur ose parler des «souffrances» de Charlotte. L'artiste s'empresse de lui dire : «Non, ma guerre. J'ai certainement pas parlé de souffrances. J'utilise jamais ce mot-là.» (Laberge, 2005, p. 79) Cette erreur de la part de René suffit pour mettre un terme à la conversation.

La principale raison du profond exil intérieur de Charlotte est, bien sûr, le fait qu'elle ait été victime d'inceste. Elle ressent une grande honte par rapport à l'inceste qu'elle a subi : «Tu veux savoir ce qui me fait si peur chez le biographe, Aurélie? C'est qu'y découvre ma honte, ma vraie honte, pas celle que tu t'imagines.» (Laberge, 2005, p. 130) En effet, Charlotte a honte de l'inceste en soi, du geste, mais il y a autre chose car, malgré ce que son père lui a fait vivre, malgré le mal qu'il lui a fait, elle n'arrive pas à le détester. Elle sait que malgré tout elle a aimé son père, qu'elle ne peut pas le condamner et elle en a honte.

Comme le souligne Laberge, l'inceste gardé dans le silence mène nécessairement à la paralysie de certains aspects du cœur. (2005, p. 174) L'exil intérieur de Charlotte c'est cela : la paralysie de ses émotions. Charlotte a beaucoup de difficulté à avoir de véritables rapports avec les autres. Tout comme Dounia, elle est une femme de silence qui est toujours restée muette sur une partie de sa vie.

---

<sup>14</sup> Voir la pièce de théâtre *Aurélie, ma sœur*, écrite en 1988 et publiée en 1992.

Charlotte a tué une partie d'elle ou plutôt une partie d'elle a été tuée. Elle ne crée que des liens superficiels avec les gens qui l'entourent, surtout avec les hommes. Elle n'a jamais été capable d'avoir des rapports physiques avec quelqu'un. En fait, elle n'a même jamais embrassé un autre homme. Elle a peur du rapprochement physique. Elle est incapable d'aimer, ses blessures n'étant pas cicatrisées. De plus, tout comme Nathalie dans *La cérémonie des anges*, elle a de la difficulté à accepter l'amour et l'admiration des gens qui l'entourent. Par exemple, elle ne voit pas combien elle a aidé Leïla et à quel point elle est importante pour la jeune femme. De plus, elle n'est pas à l'aise avec l'admiration que lui porte René : «Arrêtez de m'admirer. Arrêtez de m'aimer, vous m'étouffez, vous m'empêchez d'exister.» (Laberge, 2005, p. 76) Comme le souligne Aurélie, Charlotte est beaucoup trop exigeante envers elle-même et ne voit pas tout ce qu'elle fait d'extraordinaire.

Malgré sa grande souffrance, Charlotte est consciente de celle des autres. Elle sait que tout le monde a sa part d'ombre, ses peines, ses secrets. Parfois, elle est peut-être même trop consciente de cette souffrance universelle. En plus de vivre avec sa propre douleur, elle vit, étant donné sa grande sensibilité, avec celle des autres. Aurélie lui dit d'ailleurs : «Tu ne peux pas prendre toute la misère du monde sur tes épaules, Charlotte.» (Laberge, 2005, p. 95) Charlotte a tendance à croire que sa peine est moins importante, moins grande que celle des autres. Cette façon de penser est une autre raison du refoulement de ses sentiments. Elle dit que lorsqu'elle pense à Leïla, elle trouve qu'elle n'a pas à s'apitoyer sur son sort. Elle ne se donne pas le droit de souffrir parce que, selon elle, certaines personnes ont vécu des choses encore plus horribles qu'elle. Aurélie lui dit qu'il est impossible de comparer, qu'une horreur ne devient pas moins grave parce qu'il en existe d'autres peut-être pires : «Qu'est ce que ça change à ton horreur qu'y en ait des pires? C'est pas un concours. L'inceste deviendrait moins dur à vivre, moins dur à prendre sous prétexte qu'y a des viols collectifs, des enfants prostitués et des femmes mutilées?» (Laberge, 2005, p. 133)

Aurélie aimerait que Charlotte comprenne qu'elle a droit à sa souffrance et qu'elle ne peut, malheureusement, changer le monde et toute la laideur qu'il renferme.

Charlotte n'exprime pratiquement jamais sa peine, même lorsqu'elle parle du malheur des autres. Elle exprime seulement sa rage. Il y a beaucoup de frustration et de violence en elle. C'est avec violence qu'elle a recouvert sa blessure. Elle n'aime pas qu'on lui pose des questions et parfois elle devient assez brutale avec les gens. Comme elle l'est avec René lors de leurs premières rencontres. Quand elle s'exprime, explique Laberge, «[ç]a sort par vagues et un peu à son corps défendant, comme si le silence qui a couvert la blessure crevait dans sa poitrine et laissait voir l'abîme qui s'est formé en dessous.» (2005, p. 169)

L'artiste est consciente d'être en guerre contre elle-même : «C'est une guerre entre moi et moi.» (Laberge, 2005, p. 76) Elle n'ose pas s'avouer les conséquences qu'ont eues sur elle certains événements et elle a peur que René découvre certaines choses sur elle-même. Elle lui dit : «Je ne participerai certainement pas au massacre de ce que j'ai essayé de préserver toute ma vie.» (Laberge, 2005, p. 40) Puis : «Vous savez pas de quoi vous parlez : y a des choses qui doivent rester secrètes, même à mes yeux. Surtout à mes yeux.» (Laberge, 2005, p. 119) Elle ne veut pas faire face à certaines réalités, à sa réalité, un peu comme Dounia qui n'aime pas certaines questions posées par sa fille Myriam. Charlotte, Dounia, Nathalie et même Monique-Kaokab, sont poussées à réfléchir, à se questionner, et elles n'aiment pas toujours les sentiments et les souvenirs qui resurgissent.

En définitive, Charlotte a quitté son pays pour s'exiler d'une part d'elle-même, pour s'exiler de son passé, mais ce n'est pas la seule raison. À la fin de la pièce, elle admet qu'elle est partie pour rester près de son père, pour continuer à vivre avec lui : «l'éloignement, Aurélie, le silence, l'exil, c'était pour le garder lui, pour vivre avec lui quand même. J'étais un sorte d'otage consentante... c'est fini.» (Laberge, 2005, p. 160) Comme le mentionne Laberge, Charlotte «a quitté son pays, là où était toutes ses

racines, pour emporter en elle l'homme qu'elle était incapable de ne plus aimer.» (2005, p. 169) Elle sort lentement de son exil intérieur, et cela en grande partie grâce à l'art, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, mais aussi grâce à l'écoute et à l'amour d'Aurélie, au courage de Leïla et aux questionnements de René. Elle cesse de se battre contre ses démons intérieurs, contre elle-même. Elle veut désormais sortir de ces cimetières, où elle a longtemps exercé son art, essayer de vivre parmi les vivants, avec sa fille. Elle va peut-être même retourner au Québec, le lieu de sa naissance, de son enfance et aussi l'endroit où vit sa fille, la Chatte. Tout comme Dounia, Mariam (probablement), Monique-Kaokab et Nathalie, elle choisit la vie.

\*\*\*

Enfin, il est possible d'affirmer que les femmes migrantes de notre corpus vivent toutes des sentiments qui se ressemblent (tristesse, souffrance, mélancolie, culpabilité, goût pour la vie), mais ce sont des femmes qui ne vivent pas le même type d'exil, physique et/ou psychologique. Dounia dans *Le bonheur a la queue glissante* ainsi que Mariam et Monique-Kaokab dans *Jeux de patience*, sont des migrantes au sens premier du terme : elles ont quitté leur pays d'origine, parfois contre leur gré (Dounia a suivi sa famille, Mariam a fui la guerre et Monique-Kaokab a immigré alors qu'elle était encore une enfant), pour s'installer dans un autre pays, adoptant des valeurs et des façons de vivre très différentes. Les trois ont quitté un pays du Moyen-Orient pour venir s'installer au Québec. Elles vivent l'angoisse, la nostalgie et la coupure qu'occasionne le déracinement. De son côté, Charlotte, dans *Charlotte, ma sœur*, a quitté le Québec pour des raisons très personnelles après son accouchement, et c'est elle qui a choisi sa destination, l'Italie. Trente-cinq ans après avoir quitté le Québec, elle n'est jamais revenue dans son pays d'origine. Pour ce qui est de Nathalie, dans *La cérémonie des anges*, elle s'est surtout exilée intérieurement, mais elle a fait plusieurs voyages, espérant que la distance aiderait à atténuer sa souffrance.



Comme nous l'avons montré, les femmes migrantes de notre corpus se sont exilées extérieurement, mais surtout intérieurement, un type d'exil allant presque toujours avec l'autre, un type advenant parfois avant l'autre ou les deux advenant simultanément. Au fil de ses nombreuses migrations, Dounia s'est exilée de plus en plus. Elle s'est sentie étrangère après son mariage, peu importe où elle a habité. Toute sa vie, elle n'a pensé qu'aux autres, essayant de mettre sa propre souffrance de côté. Ce que, bien sûr, elle n'a jamais réussi à faire. Au cours du roman, lentement, elle se réapproprie sa voix, en s'avouant la vérité, sa vérité. Des sentiments de rage et de révolte montent en elle: «Cette révolte intérieure est un premier pas vers l'émancipation nécessaire vis-à-vis d'un passé qui continue de l'emprisonner.» (Miraglia, 2005, p. 85) De son côté, Mariam a beaucoup de difficulté à accepter la vie en l'absence de sa fille Samira. Elle ne trouve aucun sens à sa vie et s'isole de plus en plus de l'existence. La mémoire devient pour elle un ancrage et une réponse à l'exil. Sa cousine, Monique-Kaokab, essaie de l'aider à faire le deuil, mais elle-même souffre beaucoup. Elle croit au bonheur, mais elle a de la difficulté à l'atteindre. Cette auteure croit qu'écrire sur la souffrance, la guerre, l'humain, l'aidera à mieux accepter l'existence avec les morceaux qui manquent. Nathalie est probablement celle qui a renié le plus violemment sa douleur. Après la mort de sa fille Érica, elle s'est éloignée des gens qu'elle aime et a essayé de se mentir en se faisant croire qu'elle était capable de garder toute sa souffrance à l'intérieur d'elle. Puis, avec le temps, elle apprend à mieux vivre avec l'absence de sa fille et à voir la mort d'un autre œil. Finalement, Charlotte aussi a beaucoup de travail à faire pour se libérer d'une partie de son mal-être. Elle n'a jamais vraiment parlé de sa douleur et de l'inceste de son père ainsi que des conséquences profondes qu'ont eues ces abus. Le fait de finalement accepter sa maternité l'aide à se réconcilier avec elle-même, avec son art et avec l'existence.

Ces cinq femmes ont plusieurs points en commun. Elles ont toutes vécu des événements extrêmement douloureux et ont longtemps gardé leur souffrance secrète,

pour différentes raisons : soit parce que la douleur était trop forte, soit parce qu'il y avait déni de la perte, soit parce qu'elles avaient honte, soit parce qu'elles n'avaient pas les moyens ou l'entourage adéquats pour s'exprimer. Elles ont de la difficulté à faire le deuil, que ce soit du pays d'origine ou de ce qui a mené à leur souffrance. Souvent, le deuil du pays est superposé à un autre deuil : celui d'un enfant, celui de l'enfance, celui de la mère. Le silence a pris une trop grande place dans la vie de ces femmes qui finiront, du moins en partie, par rompre ce silence, souvent pour amorcer leur deuil et par amour pour la vie, mais aussi pour enfin s'accepter comme elles sont malgré les erreurs qu'elles ont commises et la souffrance qu'elles ont vécue. Ce sont des femmes déchirées entre la mémoire et l'oubli qui vont combattre pour que la mort intérieure n'advienne pas. Elles cessent de fuir la vie et vont créer de nouveaux liens avec elle. Par contre, ce combat pour vivre vient souvent seulement à la fin des œuvres. Il s'agit donc de conclusions qui désignent le salut et les conditions de ce salut.

Dans la perspective des personnages de migrantes, il est intéressant de constater, comme le souligne Abla Farhoud, que l'immigration est en fait une métaphore de l'existence humaine. Chaque personne, migrante ou non, vivra des déchirures au cours de son existence, sera amenée à perdre, à quitter quelque chose d'extrêmement important à ses yeux. Le deuil fait partie de la vie de chacun. Tout être humain souffre un jour ou l'autre. Dans un article nommé «Le brassage des cultures», Farhoud affirme :

Mon écriture est migrante, dans la mesure où je suis toujours à la recherche de l'ailleurs. Enfant, j'ai expérimenté la déchirure, l'arrachement, comme tout être humain a dû quitter un jour le sein de sa mère. C'est dans ce sens que mon expérience d'immigrante est une métaphore du trajet de l'humain [...] (citée par Vaïs et Wickham, 1994, p. 28)

De plus, comme le souligne Simon Harel dans *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, «[l]'écriture est toujours la fondation paradoxale d'une perte».

(2000, p. 152) La littérature migrante l'étant peut-être encore davantage. Dans le récit féminin, la problématique de l'identité est très souvent présente. Les personnages de femmes migrantes ont bien des raisons de se remettre en question. Bien souvent, elles doivent revoir, réévaluer leur conception, leur vision de l'existence.

Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, les femmes migrantes de notre corpus qui ont pu se servir de l'art et de l'écriture, celles qui y ont eu accès, réussissent mieux à s'en sortir. L'art les aide à faire le deuil, le deuil de leur enfant autant que le « deuil de leurs origines » pour reprendre ici l'expression de Régine Robin (1993). Ces personnages de femmes trouvent là, semble-t-il, une manière de mieux se connaître et de libérer une partie de leur souffrance. Il est intéressant d'observer que la migration est bien souvent une condition nécessaire pour devenir artiste. Du moins c'est le cas pour Myriam, Monique-Kaokab et Charlotte. Myriam veut parler de l'expérience de migrante de sa mère Dounia dans son livre, Monique-Kaokab veut traiter de l'exil et des douleurs qu'il engendre dans ses écrits et l'œuvre de Charlotte est bâtie en partie à travers son expérience de l'exil. En effet, l'artiste a souvent besoin de sortir de son milieu pour créer, pour se réaliser, pour découvrir sa véritable identité. C'est, paradoxalement, parfois la migration, l'exil, qui permet le développement de l'artiste.

## CHAPITRE III

### LA CRÉATION ARTISTIQUE COMME PURGATOIRE ET COMME AFFIRMATION DE SOI

Dans le chapitre III, nous nous intéresserons à quatre personnages de femmes artistes. Ce sont des protagonistes qui ont été analysés sous un autre angle dans les chapitres précédents. Monique-Kaokab, dans la pièce *Jeux de patience* de Farhoud, est une écrivaine qui veut tenter de faire le deuil de son enfance à travers l'écriture. Elle croit que la littérature a peut-être le pouvoir de changer les choses. Dans *Le bonheur a la queue glissante*, Myriam veut écrire un livre qui traite de la vie de sa mère, Dounia. Ce faisant, elle engage sa mère à entreprendre le récit de sa vie à elle. Le personnage de Nathalie dans *La cérémonie des anges* réussit en partie à amorcer son deuil grâce à l'écriture de son journal, même si l'écriture n'est pas son métier, elle est artiste. Nous verrons en quoi son travail lui permet de faire transparaître ses états d'âme. Enfin, Charlotte est une sculptrice qui voudrait bien pouvoir changer le monde à travers son art.

Trois de ces créatrices (Myriam, Nathalie et Charlotte) sont aussi des mères, ce qui correspond à une figure nouvelle dans le roman. En effet, ce n'est que depuis les années quatre-vingt que la voix des mères a commencé à émerger dans la littérature, alors que naissent «de nouveaux modèles de la créativité fondés sur l'analogie entre accoucher d'un enfant et accoucher d'un livre.» (Saint-Martin, 1999, p. 48) Ce renouveau est très important, car comme le souligne Nadine Desrochers : «Ce passage symbolique de la mère à la créatrice est la première étape de la revendication du corps comme entité propre : mais il demeure le foyer d'une création.» (Desrochers dans Lafon, 1999, p. 126) Étant donné qu'il est parfois difficile d'être mère et artiste à la fois, il y a un risque que la maternité prenne le dessus sur la création, ou inversement. Nous verrons d'ailleurs que c'est le cas de Charlotte, qui laisse sa

maternité de côté pour se consacrer presque uniquement à son art. Nous reviendrons également sur le fait que la maternité peut être aussi, au contraire, un élément qui alimente, pour certaines des artistes étudiées, le travail de création. Il ne faut pas oublier que «[t]oute femme est potentiellement mère mais la maternité ne revient pas à la procréation. La maternité, c'est aussi bien créer la personne qu'on a devant soi, créer de l'art, créer un style de vie.» (Irigaray, 1981, p. 61)

Trois de ces créatrices (Monique-Kaokab, Myriam et Charlotte) sont également des migrantes au sens premier du terme, c'est-à-dire qu'elles ont dû quitter le pays de leur enfance et apprendre à vivre à l'étranger. Comme le rappelle Wajdi Mouawad, le déplacement, comme le rituel déambulatoire, stimule la création : «La marche physique amène une marche vers le fantasme.» (2005, p. 62) Hors de leur univers familial, les personnages opèrent une remise en question de leur identité à travers leur art. L'écriture, par la liberté qu'elle procure, mène vers l'ouverture et l'expression de soi. Elle permet d'occuper une place de sujet : «Ces auteures migrantes écrivent à la fois pour ne pas perdre la voix, celle du passé, du pays, et pour trouver leur tonalité et leur place dans la nouvelle langue.» (Lequin, 1992, p. 38) L'écriture peut également devenir un purgatoire, un lieu de libération et de remémoration. L'écriture migrante est un moyen d'affirmer une identité à la suite d'un déracinement. Elle permet une réorganisation de la psyché. L'écriture devient donc un moyen de défense contre la déstructuration identitaire. (Landreville, 2005, p. 88) Selon Abla Farhoud, toute écriture est migrante : «Pour moi, toute écriture est un trajet vers l'inconnu donc toute vraie écriture est migrante [...] Écrire est une migration symbolique, c'est un chemin, quand on le prend, on ne sait pas où on va arriver, on ne connaît pas le pays d'arrivée.» (citée par Mossetto dans *D'autres rêves*, 2000, p. 14) L'écriture est ainsi, déjà, une forme d'exil, car elle oblige à laisser de côté le monde réel pour se tourner vers l'inconnu.

C'est à la jonction de ces figures, celles de la mère et de la migrante, que se situe la femme artiste dans l'œuvre de Marie Laberge et Abla Farhoud, personnage relativement nouveau dans la littérature québécoise contemporaine. Dans la manière dont s'articulent les trois fonctions de mère, migrante et artiste, se trouve l'originalité de ces deux auteures.

*Monique-Kaokab ou l'écriture comme réponse au non-sens*

*Jeux de patience* est «[u]n texte sur la guerre, sur l'exil, sur la confrontation de valeurs, sur la perte de sa langue, sur la douleur, sur la mort, sur la façon de vivre après la mort et sur la difficulté d'écrire à propos de tout cela.» (O'Sullivan, 1994, p. 147) À travers son écriture, Monique-Kaokab se questionne sur le sens de l'existence : «Les animaux... ont le sens de la vie... (*Elle respire difficilement.*) Les humains le perdent parfois, le perdent ... souvent... Je veux écrire... une histoire qui parle de ça... Ça fait longtemps que... je...» (Farhoud, 1997, p. 22) Monique-Kaokab est à la quête de sens tout comme plusieurs des écrivaines migrantes qui «posent des questions sur soi et sur le monde, des questions pour faire avancer la réflexion et constamment la relancer du côté des questions et des «paroles transgressives». Le point final est donc à repousser constamment plus loin.» (Lequin dans *D'autres rêves*, 2000, p. 118) À travers l'écriture et le monde imaginaire, Monique-Kaokab cherche sa voie, se questionne. La création aide à poser un meilleur regard sur le monde. Comme le dit Mouawad : «L'art peut provoquer un raccourci, impossible autrement, dans l'esprit humain pour lui faire prendre conscience de sa situation. L'art met au jour notre portrait.» (2005, p. 18) Monique-Kaokab voudrait pouvoir apporter quelque chose de positif à la race humaine qui renferme tant de haine : «Tout ce que j'écris est en deçà de cette boule qui me ronge l'estomac, en deçà de cette lave qui gruge le monde.» (Farhoud, 1997, p. 63) L'auteure se demande pourquoi il y a tant de misère dans le monde :

Pourquoi? Pourquoi? Pourquoi? Je dirai <pourquoi> jusqu'à la fin des temps, jusqu'au jour où ma langue séchera dans ma bouche. Pourquoi elle, pourquoi lui, pourquoi Beyrouth, pourquoi eux, pourquoi ce bébé, pourquoi Bethléem, pourquoi cet enfant, pourquoi Bir-Barra, pourquoi notre village, pourquoi notre quartier, pourquoi notre ville, pourquoi Babylone, pourquoi notre pays? Pourquoi notre planète? (Farhoud, 1997, p. 40)

Au cours de la pièce, Monique-Kaokab est incapable d'écrire. Depuis l'arrivée de sa cousine, 64 jours plus tôt, elle n'a rien écrit. Il y a une relation de cause à effet entre l'arrivée de Mariam et cette page blanche, car le fait de revoir sa cousine lui rappelle son enfance, son pays d'origine, la souffrance des siens. Monique-Kaokab est découragée par son manque d'inspiration: «Et je veux écrire! Je veux écrire! Calice d'hostie de tabernacle!» (Farhoud, 1997, p. 41) Réussir à écrire est une question de vie ou de mort: «La patience a des limites. Grouille, Kaokab! Décolle! Bouge! On peut tout essayer. Devant la mort, tous les risques sont faibles. Écris, Kaokab!» (Farhoud, 1997, p. 14) À sa cousine, Mariam, qui dit qu'elle ne mourra pas de ne pas écrire, Monique-Kaokab répond qu'il y a plusieurs façons de mourir. Pour elle, écrire est vital, car c'est ce qui lui permet d'affronter l'expérience de l'exil et d'appriivoiser l'existence avec ses mauvais côtés. Elle écrit pour ne pas perdre la voix, celle du passé et de son pays d'origine. En ce sens, l'écriture de Monique-Kaokab est une écriture du deuil: «[...] les habitudes, sensations et souvenirs liés au lieu abandonné et à la langue maternelle font partie d'une écriture du deuil. Il s'agit d'une quête pour réconcilier le passé, qui représente ce qui est familier et connu, avec le présent, qui est manifestement étranger.» (Carrière et Khordoc, 2006, p. 106) Le désir d'écrire est une forte pulsion chez Monique-Kaokab, au même titre que le désir d'enfanter chez d'autres femmes.

Cette écrivaine à succès, qui atteint un large public par des romans en vogue, n'a jamais vraiment écrit ce qu'elle voulait, ce qui est au plus profond d'elle, ce qu'elle a envie de crier: «J'ai écrit la surface des choses. Pour endormir, pour bercer,

pour plaire. J'ai écrit pour m'endormir, pour oublier. J'ai écrit en repoussant ma mémoire dans le fond de mon ventre. [...] J'ai vécu entre le déchirement de la mémoire et le déchirement de l'oubli.» (Farhoud, 1997, p. 39) Monique-Kaokab a appris à oublier sa véritable identité, elle a appris à se fondre, à disparaître. Prise entre deux pays, entre deux mondes, elle a mis, pendant un certain temps, sa mémoire de côté. L'effervescence créatrice naît d'ailleurs, bien souvent, d'un questionnement identitaire. Monique-Kaokab est «tirillée entre deux appartenances ou plutôt, dépossédée autant de l'une que de l'autre.» (Carrière et Khordoc, 2006, p. 110) Elle est à la recherche d'un compromis entre sa vie passée et sa vie présente. Elle voudrait pouvoir oublier certaines choses, mais en même temps elle ne veut pas, elle ne peut pas. Sa colère et sa tristesse doivent s'exprimer et c'est à travers l'écriture qu'elle peut le faire. L'écriture devient donc thérapeutique. «Elle est à la fois l'effet et la cure du trauma.» (Landreville, 2005, p. 89)

Monique-Kaokab veut écrire sur la guerre et sur toutes les souffrances qu'elle engendre : la séparation des familles, la perte du pays d'origine, la mort d'innocents. Comme l'écrit Régine Robin, «[é]crire c'est toujours jouer, déjouer la mort». (1993, p. 10) Cette migrante veut témoigner par son art de toute la souffrance vécue par les gens de son pays d'origine. Elle dit à sa cousine Mariam : «Depuis le jour où je t'ai vue à l'aéroport avec tes quatre enfants et ce petit tapis que tu tenais tellement serré... Depuis ce jour-là... je n'arrive pas à m'en débarrasser... [...] Je veux... je veux ... Ça fait 15 ans que je veux écrire là-dessus...» (Farhoud, 1997, p. 36) À travers ce nouveau projet d'écriture, elle espère mieux comprendre les événements qui ont transformé la vie de ses proches en un véritable cauchemar. Elle se sent coupable d'être loin de son peuple, d'être loin de sa souffrance. Elle ressent également une grande culpabilité lorsqu'elle pense à son confort matériel. Ne pas avoir été là, n'avoir rien fait est extrêmement difficile pour Monique-Kaokab. Écrire sur la guerre est sa façon d'être aux côtés de ceux qui ont mal. Elle aussi souffre beaucoup, mais d'une autre manière : «Chaque fois que quelqu'un meurt, arraché à la vie, c'est moi



qui meurs un peu, chaque fois que quelqu'un a faim, j'ai faim, moi aussi... Chaque fois que quelqu'un est humilié, je le suis...» (Farhoud, 1997, p. 49) Mariam ne croit pas que la souffrance de sa cousine puisse être si grande : «Mensonges! Tirades d'écrivain!» (Farhoud, 1997, p. 49) Monique-Kaokab a mal lorsqu'elle pense à ceux qui vivent l'enfer, et elle se prive depuis longtemps du bonheur qui lui fait honte.

Bien souvent, les textes des écrivaines migrantes expriment l'importance de l'acte d'écrire : «C'est l'écriture qui permet à ces femmes de sonder leurs expériences de migration, de déracinement et d'exil. À travers l'écriture elles explorent des attitudes ambivalentes envers le pays d'origine et le pays d'adoption.» (Verduyn, 1992, p. 41) L'écriture permet la création d'une nouvelle appartenance, d'une nouvelle identité, d'une nouvelle vision du monde. C'est aussi elle qui permet de se révolter et de revendiquer un nouveau discours. Ainsi, Monique-Kaokab voudrait pouvoir changer les choses, changer le monde à l'aide de sa plume. Pour elle, il est urgent d'écrire afin que la douleur ne prenne pas toute la place et qu'elle ne l'enferme pas dans la nostalgie. Le simple fait de vouloir écrire, d'être prête à le faire, signifie qu'elle a pris une certaine distance face à la douleur et qu'elle veut essayer de faire le deuil. Contrairement à sa cousine Mariam, dont on a vu qu'elle repousse le bonheur, Monique-Kaokab veut profiter de la vie et l'écriture est ce qui lui permet de continuer à respirer malgré toute la laideur de l'existence. La création devient un moyen d'apaiser la douleur. Écrire permet à la protagoniste d'exprimer sa vision des choses, lui confère un statut de sujet dans sa propre vie et évite ainsi qu'elle soit perçue comme une simple victime. Monique-Kaokab ne veut pas s'apitoyer sur son sort, comme Mariam, mais faire bouger les choses. Elle croit qu'elle peut exorciser sa souffrance à travers l'écriture, ce lieu d'une interminable errance, mais aussi ce lieu de réconciliation. La création artistique permet à Monique-Kaokab de survivre, de vivre avec le poids de la souffrance. L'écriture est pour cette auteure, tout comme pour Wajdi Mouawad, un espace où elle peut faire traverser ses peines les plus inexprimables pour les retrouver sous une forme détachée d'elle. (2005, p. 100) Pour

Monique-Kaokab, qui a de la difficulté à parler de sa douleur avec les gens qui l'entourent, l'écriture devient un moyen plus indirect de s'exprimer librement.

Son «projet d'écriture a pour but de trouver, voire d'inventer une explication à la mort de Samira.» (Carrière et Khordoc, 2006, p. 109) Samira, la fille défunte de Mariam, morte durant la guerre, est le personnage par lequel Monique-Kaokab réussit à trouver les mots pour exprimer la guerre. L'écrivaine choisit Samira comme personnage et voit avec ses yeux. La jeune fille devient la narratrice fictive des écrits de Monique-Kaokab. La déchirure entre le passé et le présent, entre le souvenir et l'oubli est reflétée «par la figure de Samira et par la discordance temporelle qu'elle représente [...]» (Carrière et Khordoc, 2006, p. 110) Lorsque «les mots de l'écrivaine deviennent les mots de la morte, l'écriture réalise son potentiel éthique : elle rend visible l'invisible, c'est-à-dire qu'elle rend visibles les vies et les morts de femmes et d'enfants.» (Verduyn, 2003, p. 37) Le but de Monique-Kaokab est d'écrire l'invisible, le lien invisible qui unit tous les humains. Elle fait d'ailleurs remarquer à Mariam qu'il y a seulement une lettre de différence dans les mots «mort» et «mot» : «Chacun de mes mots parle de la mort. En français, mot et mort ont la même résonance... Une seule petite lettre diffère et je m'y accroche.» (Farhoud, 1997, p. 67) L'écrivaine croit que la mémoire peut se transmettre par l'art, par la littérature, et ainsi surpasser la mort, car comme le fait remarquer Christl Verduyn, il n'y a également qu'une lettre de différence entre «livre» et «vivre». (2003, p. 35) Pour Monique-Kaokab il est primordial d'écrire avant que la mort n'advienne : «Je ne veux pas mourir avant d'avoir écrit. Je ne veux pas mourir avant d'avoir compris!» (Farhoud, 1997, p. 51) En écrivant, il sera possible de partir en laissant des traces, des marques tangibles. De cette façon, elle sent que son expérience, sa souffrance, aura servi à d'autres.

*Jeux de patience*, avec les personnages de Monique-Kaokab et de Mariam, pose la question du pouvoir de l'écriture, sujet récurrent dans l'œuvre des migrantes. La pièce pose la question de la fonction et du pouvoir de l'art face au mal et à la mort :

La vie, la mort, les mots, le silence, la femme, l'enfant, la mère, la fille, l'écriture, autant d'éléments de la grande question que pose le théâtre de Farhoud, question de nature éthique, à savoir : face à la mort, surtout la mort d'enfants, quel est le sens, la raison d'être de l'écriture? Est-ce qu'écrire est un acte éthique? Ou est-ce plutôt, comme le suggèrent les commentaires de La Mère dans *Jeux de patience*, un moyen pour éviter les réalités difficiles? (Verduyn, 2003, p. 34)

Dans *Jeux de patience*, le personnage de Monique-Kaokab croit au pouvoir de l'écriture. Elle croit que celle-ci peut combler la perte ou du moins l'atténuer. Comme le souligne Fortin, «[...] les migrants, aux prises avec de profonds réaménagements identitaires, trouvent en la littérature un moyen d'atténuer le sentiment de non-coïncidence qui résulte de l'immigration.» (2004, p. 142) L'écriture pour Monique-Kaokab est la clé pour commencer à faire le deuil. Elle l'aide à atténuer son angoisse et son sentiment de perte et à s'intégrer à son pays d'accueil. Bref, pour Monique-Kaokab, l'écriture aide à trouver un sens à l'existence et à la mort en plus d'être un lieu de réparation. Écrire est, pour elle, un acte de vie.

En face d'elle, Mariam est assez sceptique face au pouvoir de l'art. Elle croit même que l'art est inutile, voire qu'il est une perte de temps. Les écrits de sa cousine ne l'intéressent pas. Selon elle, l'écriture de Monique-Kaokab n'est qu'une évasion de la réalité, un peu comme son émigration durant la guerre. Elle croit que sa cousine, avec son écriture, fuit les véritables problèmes. Mariam ne croit pas que les mots ont le pouvoir de changer le cours des événements. La pièce de Farhoud pose d'ailleurs cette question : «Que valent les paroles dénonciatrices des exilé/e/s qui défendent une cause dans le confort de leur exil, sans s'exposer aux dangers que rencontrent les militant/e/s qui luttent sur place pour la démocratie?» (Lequin, 1992, p. 34) Peu à peu cependant, lorsqu'elle lit un texte écrit par Monique-Kaokab, sa vision de l'écriture se

transformé. Mariam «est bouleversée par la seule force de l'écriture, par la douleur qu'elle exprime, par la conscience sociale et politique dont elle témoigne.» (Verduyn, 2003, p. 37) Mariam se met alors à croire que les mots ont peut-être un certain pouvoir : «Tous ces mots?! Tous ces mots?! Il doit bien y en avoir un en forme de couteau, plus fort que le silence d'un mort.» (Farhoud, 1997, p. 63) Elle dit alors à sa cousine qu'elle doit absolument écrire, dans n'importe quelle langue. Mariam se met à souhaiter que Monique-Kaokab, par les mots, fasse revivre Samira : «Si tu arrivais à faire revivre les yeux de Samira, ne serait-ce qu'une minute [...]» (Farhoud, 1997, p. 37) Mariam ne veut pas que la mort de Samira se perde. Elle refuse qu'on l'oublie : «Je veux que sa mort serve la vie. Je veux que son corps mêlé à mes pleurs serve d'engrais à notre mémoire. Je veux que son sang refleurisse.» (Farhoud, 1997, p. 62) Ainsi, même Mariam finit par trouver un sens à l'art de Monique-Kaokab.

Une des particularités de l'écriture des écrivaines migrantes est le fait que, souvent, elles n'écrivent pas dans leur langue maternelle. Monique-Kaokab a dû apprendre le français et c'est à l'aide de cette nouvelle langue, qui n'est pas vraiment la sienne, qu'elle s'exprime, qu'elle écrit : «Je gagne ma vie dans une langue empruntée, une langue où je ne peux pas crier. Les cris n'ont pas le même son. Ni la plainte...» (Farhoud, 1997, p. 39) Sa langue d'origine est l'arabe, et comme nous l'avons vu au chapitre précédent, elle ne se souvient que des rudiments, ne parlant pratiquement plus cette langue depuis longtemps. Par contre, les bribes qu'elle a gardées de sa langue d'origine sont très importantes pour elle. Elle s'attache à quelques expressions, à des chansons (chantées par sa mère) et aux *Mille et une nuits*. «Cette loyauté est motivée par le même souci de conserver ces choses en mémoire qui la pousse à écrire.» (O'Sullivan, 1994, p. 148) Monique-Kaokab doit faire le deuil de sa langue d'origine, ce qui est loin d'être une entreprise facile pour elle. Mariam, qui croit inconcevable que sa cousine ne parle presque plus leur langue, se fâche lorsque Monique-Kaokab dit quelque chose qu'elle n'aime pas en arabe : «Garde [tes banalités] pour tes livres! Un mot exotique dans un texte français, ça fait bien!»

(Farhoud, 1997, p. 29) Mariam ne voit pas à quel point sa cousine souffre de ne pas mieux connaître sa langue maternelle.

Monique-Kaokab est une artiste totalement dédiée à son art. Elle n'a ni mari ni enfants. De plus, elle ne semble pas entretenir de vraies relations avec qui que ce soit en dehors de sa cousine Mariam. Elle est très solitaire. Samira dit d'ailleurs à propos de la solitude de sa tante, Monique-Kaokab : «Elle ne rit pas parce que c'est difficile de rire toute seule.» (Farhoud, 1997, p. 18) Samira croit aussi que sa tante a besoin de Mariam. Le texte de Farhoud ne nous explique pas pourquoi Monique-Kaokab n'a jamais fondé de famille : était-ce la peur de perdre un autre être cher, le refus du bonheur ou encore peut-être la peur de devoir mettre son art de côté? Le texte ne nous dit pas non plus si Monique-Kaokab a trouvé un équilibre dans sa vie ou si l'art et peut-être sa culpabilité et sa honte ont pris toute la place. Par contre, une chose est certaine : l'émigration a permis à Monique-Kaokab de devenir une écrivaine. Dans son pays, cela n'aurait pas été possible. Son émigration a permis le développement de son art et l'a beaucoup inspirée. Pour Monique-Kaokab, l'exil a été synonyme de souffrance, mais aussi de renouveau et de liberté.

### *Myriam, celle par qui passe la voix de Dounia*

La migration a également permis à Myriam, une des filles de Dounia dans *Le bonheur a la queue glissante*, de devenir auteure. Son pays d'accueil lui a offert la possibilité d'être libre et instruite. Les destins de la mère et de la fille sont donc très différents. Myriam, au contraire de sa mère, a pris la parole pour aller au-delà du silence et de l'incommunicabilité.

Myriam veut se servir de son art pour faire entendre la voix de sa mère. Elle veut écrire un livre sur la vie de Dounia. Cette dernière n'écrit pas, mais sa fille le fait à partir des paroles de sa mère : «À faire émerger la mère comme corps et comme

parole, à la sauver donc, la fille se sauve elle-même. Si la mère n'écrit pas (encore), en revanche elle fait écrire.» (Saint-Martin, 1999, p. 215) Le fait de raconter des bribes de sa vie à sa fille aide Dounia à se retrouver, à mieux se connaître, à mieux se comprendre. C'est lorsque sa fille lui demande de lui parler d'elle que Dounia entreprend sa profonde réflexion sur sa vie, qu'elle se questionne sur sa personne, sur sa véritable identité. Myriam voudrait mieux comprendre la femme qui a toujours pris soin d'elle. C'est à travers l'écriture d'un livre que Myriam veut découvrir la vérité de la femme qui lui a donné la vie : «Écrire, c'est précisément briser le miroir qui enfermait la femme dans une certaine image du paraître et qui du même coup ne lui laissait jamais voir son propre visage, mais montrait au contraire le visage de l'autre.» (Didier, 1991, p. 241) Car Dounia a été à la fois très présente et très absente pour ses enfants, présente physiquement, mais absente psychologiquement. Par l'écriture, Myriam donne symboliquement la vie à celle qui l'a mise au monde. En écrivant sur sa mère, Myriam souhaite établir un rapport de continuité avec celle-ci :

L'écriture est fondamentalement un acte d'identification à la mère, le seul acte qui puisse vraiment la ressusciter et résoudre ainsi les contradictions de la chambre : en faire ce lieu de bonheur, clos, préservé, où le temps cesse, non dans une régression et un repliement mais dans l'élan et le futur de l'œuvre. (Didier, 1991, p. 245)

Myriam entreprend un trajet où elle avance à la rencontre de l'autre, sa semblable, sa préfiguration, sa mère. En un sens, Myriam voudrait pouvoir «libérer», en partie, Dounia qui n'a jamais pu être ce qu'elle était vraiment, enfermée dans un monde où la parole lui était inaccessible : «L'écriture prend alors un sens nouveau : il s'agit de réaliser les désirs de la mère qui est souvent apparue comme une victime, dont l'être vrai, de liberté et de fantaisie, était enfermé dans les interdits et dans la loi du père.» (Didier, 1991, p. 26)

La fille de Dounia, en devenant artiste, a pris un chemin radicalement différent de celui de sa mère, cette femme enfermée dans son mutisme, qui évolue uniquement

en tant que mère de famille. Pour Myriam, Dounia représente l'origine de ce qu'elle est, mais elle a aussi dû s'en détacher quelque peu pour se bâtir un monde différent en dehors de l'aliénation, de la soumission et du silence. Dounia ne semble pas avoir incité sa fille à être comme elle ou à être différente d'elle. Elle l'a laissée libre de devenir ce qu'elle voulait. Cette mère n'est pas triste du fait que sa fille ne lui ressemble pas. Elle est seulement désolée de ne pas pouvoir faire partie d'une grande partie de l'univers de sa fille, celle de l'écriture.

Comme nous l'avons vu au premier chapitre, par contraste, les filles de Dounia lui renvoient l'image de son ignorance. Chez ses filles, les murs sont tapissés par de très nombreux livres, alors qu'elle-même n'en a jamais lus. Sa fille Myriam a déjà écrit plusieurs livres et Dounia n'a jamais été en mesure de lire, ne serait-ce qu'une phrase de ce qu'a écrit Myriam. On peut se demander si la vie de Dounia aurait été différente si elle avait su lire. Bien sûr, sa situation, sa culture et son mari ne lui auraient sûrement pas permis de devenir une artiste, mais son ignorance aurait été moins grande, elle aurait appris bien des choses et peut-être qu'elle aurait eu la force et les moyens de sortir de son mutisme. Dounia ne serait peut-être pas restée enfermée dans le rôle de celle qui satisfait les besoins des autres, mais qui n'a pas accès au désir. Elle aurait probablement cherché à être plus libre, à s'accomplir davantage et à être autre chose qu'une mère qui s'occupe sans relâche des siens. Peut-être que cette autre femme qu'aurait pu être Dounia représente les possibles du personnage que crée Myriam dans son écriture.

Le roman de Farhoud pose une question qui est aussi abordée dans sa pièce *Jeux de patience*, à savoir si l'écriture peut contribuer, ne serait-ce qu'un peu, à améliorer le monde. Est-ce qu'écrire peut devenir un acte éthique? Dounia regarde, impressionnée, la grande quantité de livres que sa fille Myriam a lus et elle s'étonne :

Avec tous ces livres, tous ces mots, toutes ces pensées, toutes ces histoires, pourquoi le monde ne va-t-il pas mieux? C'est ce que je me dis chaque fois que j'en vois autant à la fois. Peut-être que ceux qui font le mal ne lisent pas, trop occupés à faire le mal... Mais alors, pourquoi tous ces livres?... (Farhoud, 2004, p. 81)

Dounia ne comprend pas comment des êtres instruits, qui connaissent le langage et bien des choses qu'elle ignore, puissent choisir le mal et la haine. Savoir parler et écrire est un des plus grands vœux de la vieille femme et elle ne peut concevoir que l'on puisse avoir ces connaissances et ne pas s'en servir intelligemment.

*Nathalie, l'actrice qui veut choisir ses propres mots*

L'écriture pour le personnage de Nathalie dans *La cérémonie des anges* n'a peut-être pas le pouvoir de changer le monde, mais elle réussit du moins à améliorer son monde à elle, en l'aidant à faire le deuil de sa fille Érica. Comme nous l'avons vu dans les deux premiers chapitres, Nathalie repousse d'abord l'écriture pour finalement s'en servir comme thérapie. L'écriture devient le moyen de se réconcilier avec la vie et avec elle-même. Elle rétablit le contact entre elle et sa fille à travers la langue. Peu à peu, malgré la grande résistance de Nathalie, la mort d'Érica se dévoile dans son écriture. Son journal devient son confident, c'est lui qui lui permet d'avancer, tout comme son travail d'actrice et ses nombreux voyages. C'est l'analyse de sa vie intérieure qui mène à l'acceptation de la perte de son bébé. L'écriture «permet d'entreprendre le voyage intérieur, offrant une certaine prise sur le passé.» (den Toonder, 2000, p. 77)

Après la mort d'Érica, Nathalie se plonge dans son travail d'actrice, passant la plus grande partie de son temps sur scène ou sur un plateau de tournage. Elle veut travailler le plus possible pour ne pas se retrouver à ne rien faire et à penser. Pour Nathalie, jouer est un moyen de s'éloigner de ce qu'elle vit, de ce qu'elle est, de se glisser dans la peau de quelqu'un d'autre. Même Rachel, la jeune actrice à laquelle



Nathalie s'attache très rapidement, remarque que Nathalie a l'air heureuse seulement lorsqu'elle joue : «Quand tu joues, tes yeux rient. Quand ça s'éteint, ça s'arrête.» (Laberge, 2004, p. 126) Le cinéma permet à Nathalie de décrocher du monde réel, c'est ce qu'elle apprécie particulièrement de cet art : «Le cinéma, c'est l'art du mensonge, c'est bien connu. J'adore le cinéma.» (Laberge, 2004, p. 180) Après le décès d'Érica, Nathalie devient une actrice dans la vie de tous les jours : elle fait semblant d'être une personne qu'elle n'est pas. Lors d'une entrevue à la télévision, l'animateur demande à Nathalie si elle ne trouve pas trop difficile de jouer aussi vite après ce qu'elle a vécu. Laurent est stupéfait de voir à quel point sa femme peut cacher ses sentiments : «Elle a eu ce sourire mielleux qui n'en est pas un vrai, mais ça, on est très peu à le savoir, elle a légèrement incliné la tête, petit geste charmeur bien connu des intimes et elle a murmuré un «non...pas du tout», qui a fermé la gueule de l'autre assez net.» (Laberge, 2004, p. 35) Nathalie joue bien le rôle de la femme qui se remet sans problème de la mort de son bébé.

L'écriture, en revanche, l'oblige à assumer son identité propre, à cesser de jouer. Peu à peu, Nathalie, qui semble donner de plus en plus d'importance à l'écriture, se désintéresse, se détache de son travail d'actrice. Plus elle se libère de son exil intérieur, plus elle écrit, moins elle aime jouer, car elle ne veut plus dire les mots des autres. Contrairement à l'image que nous avons des actrices en général, Nathalie est une actrice qui a ses mots. Elle écrit, elle parle de sa vision du monde, bref, elle a quelque chose à dire, elle veut faire entendre sa voix. Elle ne veut plus être une simple marionnette dans les mains du metteur en scène. Avec le temps, son rapport à l'écriture se transforme. Elle donne de plus en plus d'importance à l'écriture et elle s'applique davantage. Dans son journal, son niveau de langue n'est plus le même. Elle est passée d'un langage vulgaire à un langage plus poétique. Elle a de la difficulté à s'entendre avec le metteur en scène et elle résiste à jouer des émotions qui ne sont pas les siennes. Alors qu'elle ressent beaucoup de rage et qu'elle doit jouer un rôle, elle a de la difficulté à se détacher de ce sentiment :

Pour le reste, c'est la totale pagaille : les répétitions, on n'en parle pas, je refuse toutes les émotions qui ne sont pas de la colère – alors, mes déclarations d'amour posthumes à Hector font plutôt «qu'est-ce qui lui a pris d'aller se faire tuer, celui-là?». Pas tout à fait l'attente du metteur en scène. (Laberge, 2004, p. 250)

Un peu plus tard, Nathalie écrira qu'elle maîtrise mal certains sentiments, alors elle les exclut. Même faire semblant de vivre certaines émotions devient impossible pour elle. Elle est à fleur de peau.

Se pose ici la question de l'actrice comme auteure. Nathalie est-elle passée d'interprète à artiste ou est-elle simplement passée d'un type d'art à un autre? Nous devons nous interroger sur le statut de l'actrice. L'actrice est une artiste au sens où elle donne vie à une pièce. Par contre, ce n'est pas elle qui décide de ses paroles; c'est l'auteur qui le fait, et ce n'est pas elle qui décide de l'interprétation de la pièce; c'est le metteur en scène qui s'en charge. Il est intéressant ici de se rappeler que l'auteure de *La cérémonie des anges*, Marie Laberge, a d'abord été actrice et metteuse en scène pour ensuite devenir écrivaine. En ce sens, elle connaît bien la distinction entre ces diverses postures d'artiste. D'une certaine manière, la démarche de Nathalie, qui joue d'abord les mots des autres puis cherche à trouver les siens propres, reprend celle de Marie Laberge qui a aussi choisi, finalement, de faire entendre ses propres mots.

Être actrice n'est peut-être plus suffisant pour Nathalie. La seule fois où elle parle de son travail d'actrice comme manière de faire bouger les choses, elle en parle au passé : «[...] on s'est assis dans des endroits d'une somptueuse élégance pour nous raconter nos souvenirs de jeunesse, quand le théâtre était un décor pour Rémi et un rôle pour moi. Quand chaque production était une tentative pour changer bruyamment le monde.» (Laberge, 2004, p. 298) C'est comme si ce temps était révolu pour elle, comme si elle ne croyait plus en ce que peut apporter son travail d'actrice. Elle écrit d'ailleurs à un certain moment qu'elle trouve bien vain de faire du théâtre maintenant qu'elle n'a plus de famille, c'est-à-dire depuis que sa fille est morte et que son mari et

elle se sont séparés. C'est comme si elle ne croyait plus en l'art, ayant perdu ce qui lui était le plus précieux au monde. Elle croit moins au pouvoir du théâtre, de la scène. Par contre, il lui reste encore une certaine passion pour cet art, car immédiatement après avoir écrit cela, elle ajoute qu'Andromaque, le personnage qu'elle joue au théâtre, «a quand même tremblé ce soir.» (Laberge, 2004, p. 272) Le théâtre lui donne encore des frissons, elle n'a donc peut-être pas perdu toute sa passion pour cet art. Distinguons ici entre le cinéma, forme plus alimentaire, et le théâtre, qui paraît ainsi conserver pour Nathalie une forme de noblesse. De plus, il faut souligner qu'Andromaque est un des grands rôles féminins du répertoire. Peut-être le roman suggère-t-il qu'il y a une plus grande valeur à interpréter un rôle comme celui-ci. Peut-être aussi suggère-t-il qu'on devient une plus grande actrice (dans de plus grands rôles) à partir de l'expérience vécue. Et enfin, peut-être qu'Andromaque est un rôle qui permet à Nathalie de trouver des mots : car on a tué le fils d'Andromaque...

En ce sens, et même si ce métier ne la satisfait plus entièrement, jouer sur scène a contribué à sauver Nathalie, en lui apportant un moment de répit, en l'obligeant à vivre le moment présent et, dans une certaine mesure, en lui trouvant des mots (ceux de Jean Racine) qui conviennent à sa situation. Alors que, durant la nuit, elle veille sur Rémi, son ami mourant, elle écrit : «[...] je suis dans ce fameux temps présent, si difficile à atteindre pour nous, les insécures du demain, les regretteurs de l'hier. Comme sur scène, où l'urgence force la concentration, près de lui, à guetter son souffle qui se dérobe, je suis à même la pulsation du maintenant.» (Laberge, 2004, p. 320) De plus, étant donné son besoin urgent de s'oublier complètement à travers son personnage et de se fondre en lui, Nathalie a réussi à s'abandonner vraiment, donc à être une merveilleuse actrice. Elle écrit :

Laurent m'a versé du champagne en m'expliquant que l'art exigeait un abandon que j'avais rarement atteint à ce degré. Que le jeu consistait à plonger dans la fiction d'un personnage au moyen de toutes les forces vives disponibles au fond de soi, peu importe leur origine ou leur raison d'être. Sans défense, sans raisonnement, plonger et risquer de perdre son fragile rapport à soi. (Laberge, 2004, p. 290)

Puis, Nathalie ajoute qu'elle croit que Laurent a vu juste lorsqu'il affirme que si elle avait été moins une artiste, elle serait tout simplement morte de la mort d'Érica. (Laberge, 2004, p. 290) L'art, son travail d'artiste, y compris quand il fallait jouer les mots des autres, lui a permis, tout comme l'écriture, de continuer à vivre malgré le décès de sa fille. Jouer, finalement, l'a sauvée... tout comme l'écriture a sauvé Monique-Kaokab.

#### *Charlotte ou la sculpture comme purgatoire*

Depuis qu'elle a quitté le Québec, trente-cinq ans plus tôt, pour s'installer en Italie, Charlotte consacre une très grande partie de sa vie à la sculpture. En fait, elle est devenue davantage une sculpteuse qu'une femme, un peu comme Monique-Kaokab qui se consacre à l'écriture et qui n'a ni mari, ni famille, et à l'inverse de Dounia qui a toujours été davantage une mère qu'une femme. Charlotte appartient à cette catégorie de femmes, fictives ou réelles, qui sont convaincues de devoir choisir entre être une mère ou être une artiste : «Assumer la féminité traditionnelle équivaut à être mère, donc à ne pas devenir artiste; inversement, devenir artiste oblige à renoncer au destin de femme et de mère, bref à devenir, symboliquement, un homme. Dans les deux cas, culpabilité et angoisse en résultent.» (Saint-Martin, 2000, p. 220) La plupart des personnages féminins qui étaient artistes étaient donc des femmes sans enfant. Si elles finissaient par en avoir, elles mettaient de côté leur art. Charlotte, elle, a fait le parcours inverse : elle a d'abord été une mère pour ensuite abandonner ce rôle et devenir artiste. C'est comme s'il avait fallu que meure la procréatrice pour qu'advienne la créatrice en elle. Aussi, Charlotte est une femme solitaire. Elle

travaille beaucoup et toujours seule. Dès l'aurore, elle est debout, prête à commencer à sculpter. C'est une femme, comme le souligne Laberge, «qui a mis sa vie, ses priorités, son argent, sa passion, dans le marbre.» (2005, p. 168) Elle est devenue une artiste avant tout, mettant de côté son corps, sa sexualité, sa maternité. Elle a rejeté sa fille, ce qui équivaut à avoir rejeté une part d'elle-même.

Charlotte est une sculpteure connue en Italie. Elle a commencé à sculpter et à gagner sa vie en faisant des monuments funéraires pour des personnes riches. Plusieurs cimetières contiennent ses sculptures. L'idée de cimetière est récurrente dans cette pièce de Laberge (et, comme nous l'avons vu, dans d'autres de ses œuvres également). C'est comme si, depuis des années, depuis son arrivée en Italie en fait, Charlotte vivait parmi les morts. Elle a réalisé de nombreux mausolées, notamment celui de son père, et, au cours de la pièce, elle s'apprête à faire celui de Pamina, sa première protégée, qui est morte des blessures qu'on lui avait infligées : «Je suis une fille de cimetière, tout ce que je sais faire, c'est des monuments aux morts. On dirait que je sais seulement avoir des liens avec les morts. Très utile pour les vivants. Très révolutionnaire pour l'art. Le tombeau de Pamina... je voudrais que ce soit le dernier.» (Laberge, 2005, p. 98) On le voit : Charlotte a de la difficulté à se défaire de son passé, à panser ses blessures, ce qui l'empêche de développer son art. Elle n'a jamais réussi à se détacher de son père, à passer à autre chose. Elle est restée accrochée à lui, jusque dans la mort. Les sculptures de Charlotte ont été achetées par onze musées, mais par aucun du Québec, ce qu'elle regrette amèrement. La pièce se déroule dans son atelier, ce lieu où elle passe la majorité de son existence, son *no man's land*, sa zone de création, de défoulement. Il est intéressant de remarquer que Laberge, pour cette pièce de théâtre, a choisi de créer un personnage de sculpteure et non d'écrivaine. Pour elle, il était peut-être plus pertinent de choisir la sculpture étant donné que nous sommes au théâtre, un monde où prime le côté visuel. Au cours de la pièce, nous ne voyons pas Charlotte sculpter, mais nous entendons ses ciseaux marteler sur le marbre et nous la voyons en train de faire certains dessins qui

pourraient devenir des sujets de sculpture. À un certain moment, de nombreuses et immenses feuilles de dessin jonchent le sol et Charlotte court d'une surface dessinée à l'autre pour ajouter certains détails. Nous voyons le dessin de Pamina, son ancienne protégée, ainsi que celui d'une femme qui a eu de nombreuses chirurgies plastiques. De plus, nous voyons une toile qui cache ce qu'on devine être une immense sculpture inachevée. Il aurait peut-être été moins intéressant de voir Charlotte sur scène en train d'écrire. Au théâtre, l'auteur a l'occasion de montrer les choses physiquement, dans leur matérialité.

L'art est la façon, et peut-être la seule, qu'a Charlotte de s'exprimer : «J'ai toujours eu du mal à communiquer simplement. Pas pour rien que je bûche avec des ciseaux et un marteau.» (Laberge, 2005, p. 142) C'est à travers sa sculpture qu'elle exprime toute sa rage face à l'existence, face à la manière d'être des humains. Selon elle, ce n'est pas sa passion mais sa rage qui donne vie à ses sculptures, qui est à la base de son art. Ce sont sa souffrance et sa colère qui la poussent à créer : «Sans violence, je ferais rien. Pas un coup pour briser la surface, rien. Ça a pas d'affaire à être tranquille. Y a rien qui se crée sans mouvement de fond, sans déranger l'ordre. Si c'était pas une guerre, je ferais rien.» (Laberge, 2005, p. 77) Car c'est ce qu'est l'art pour elle : une guerre; une guerre qu'elle veut, qu'elle se doit de gagner. Sa façon de percevoir l'art comme résultat de sa vision de l'existence et de sa rage ressemble beaucoup à celle de Wajdi Mouawad : «L'artiste absorbe le monde et essore l'eau, et cette eau qui en déborde est une eau noire et puante, et aussi claire et parfumée, reconnaissable par tous : l'œuvre d'art. [...] Chez l'artiste, ce qui déclenche le geste d'essorer, c'est la colère. La colère qui crée la contraction.» (2005, p. 114)

Comme nous l'avons déjà vu, Charlotte est très préoccupée et révoltée par toute la souffrance que subissent les êtres humains. Elle prend la misère du monde sur ses épaules; c'est une femme exigeante et impatiente. La sculpteuse est une femme révoltée par les injustices. Charlotte, comme Monique-Kaokab, croit que l'art peut

aider à améliorer le monde, à mieux comprendre les horreurs qu'il renferme, à lui donner un sens. Tout comme l'écrivaine de *Jeux de patience*, elle voudrait que sa souffrance puisse aider à alléger celle des autres : «Faut bien que ma guerre serve la paix de quelqu'un.» (Laberge, 2005, p. 78) De savoir qu'elle aide certaines personnes à traverser plus facilement les difficultés de l'existence, de savoir qu'elle leur apporte un peu de bonheur est ce qui la pousse à continuer à sculpter. Elle ne le fait pas pour la gloire et la reconnaissance. Elle veut faire bouger les choses. Créer pour Charlotte, comme pour bien des artistes, est une façon de protester contre ce qui va mal sur terre. À travers son art, Charlotte poursuit sa quête du Sens.

L'objet d'art dit des choses que nous sommes incapables de dire en mots et il fait même transparaître certaines émotions, certains sentiments refoulés. Dans une pièce antérieure, *Aurélie ma sœur*, dont l'action se déroule dix ans avant l'action de *Charlotte, ma sœur*, la Chatte rend visite à Charlotte, sa mère, en Italie. En revenant, elle décrit à Aurélie une sculpture de Charlotte, et comme le souligne Marie Laberge, la Chatte dit quelque chose que Charlotte ne peut pas dire et qu'elle dit dans son art : cette sculpture, *L'homme défait*, montre ce qu'elle ressent vraiment par rapport à son père. Elle montre la douleur de Charlotte d'avoir dû s'éloigner d'un homme qu'elle aimait, même s'il l'avait violée. Sa sculpture lui permet d'exprimer des sentiments qu'elle a de la difficulté à accepter: la honte, l'amour, la douleur. Au cours de la pièce, elle est en train de sculpter le mausolée de Pamina, hommage aux femmes immolées pour avoir, apparemment, déshonoré leur famille. Par contre, cette sculpture inachevée le restera.

Charlotte a une vision de l'art différente, voire opposée à celle de René, le chercheur universitaire, qui voudrait en savoir plus sur la sculpteure, sur ce qu'elle a vécu, pour mieux expliquer son œuvre. L'une s'occupe de la création et l'autre de la réception de l'œuvre. Comme le souligne Laberge, René est celui qui va du dehors pour aller vers le dedans de l'art alors que Charlotte part du dedans pour donner l'art.

(2005, p. 172) La pièce traite ainsi du rapport entre la vie et l'œuvre, posant la question suivante : la vie privée d'un artiste est-elle partie intégrante de son œuvre? Pour Charlotte la réponse est non, alors que pour René, la réponse est oui. Charlotte croit que l'œuvre devrait se suffire à elle-même : «Et si pour apprécier une seule de mes sculptures vous avez besoin de savoir l'âge que j'avais, la peine ou le bonheur que j'éprouvais quand je l'ai faite, ça veut dire que je suis une artiste pourrie qui a jamais su faire parler le matériau.» (Laberge, 2005, p. 37) Pour elle, il n'est pas nécessaire d'être un spécialiste de la sculpture pour apprécier son art, bien au contraire. Charlotte voudrait que son œuvre et sa vie personnelle soient considérés comme deux éléments distincts : «J'offre la sculpture, pas ma vie. Ma vie est à moi. [...] J'fais pas partie de l'exposition.» (Laberge, 2005, p. 38) Elle croit que l'œuvre d'art parle aux gens, qu'elle ne dit pas la même chose à tout le monde, et que l'œuvre n'a pas besoin de sa vie personnelle pour prendre son sens. De son côté, René croit qu'il est impossible de séparer l'œuvre de la vie de l'artiste. Il affirme que plus une œuvre est puissante, plus on cherche à connaître, à vouloir comprendre, sa provenance, sa naissance. René veut donner accès à une autre dimension des sculptures de Charlotte : celle du rapport de l'artiste à l'œuvre. Il trouve incroyable que Charlotte refuse à ce point de dévoiler les liens qui existent entre sa sculpture et sa vie. Il veut lui faire comprendre qu'elle se projette dans sa sculpture et qu'elle doit en parler : «Vous ne pouvez pas être schizophrène au point de vouloir dissocier totalement votre œuvre de votre vie! Vous vous projetez dans ça! (*Il montre le marbre.*)» (Laberge, 2005, p. 41)

Pour Charlotte, il est clair que René et elle ne sont pas du même côté : «Predatore/creatore. Vous êtes un prédateur et je suis un créateur.» (Laberge, 2005, p. 43) Charlotte ne fait pas confiance au chercheur. René l'effraie, évidemment, parce qu'elle ne veut pas que sa vie privée soit dévoilée au grand jour. Par contre, ce qu'elle craint le plus, c'est que le chercheur découvre les choses qu'elle veut se cacher : «Vous savez pas de quoi vous parlez : y a des choses qui doivent rester secrètes,



même à mes yeux. Surtout à mes yeux.» (Laberge, 2005, p. 119) Charlotte a réussi à se cacher ses propres mécanismes de création. Elle veut que la part inconsciente et mystérieuse de son processus de création le demeure. Car cet art est ce qui la protège contre ce qu'elle est vraiment, son passé, sa souffrance. Il cache son cri. Comme l'affirme René, Charlotte sculpte avec ses secrets. Ce qui la pousse à créer est en fait «le chant de son inconscient.» (Laberge, 2005, p. 170)

Au début de la pièce, la didascalie précise qu'elle travaille sur la face nord du marbre, donc à un endroit où, du public, on ne peut l'apercevoir. Ce simple détail du décor montre que Charlotte ne laisse personne avoir accès à sa vie, à son intimité, à ses sentiments, à son art en train de se faire. Consciente que ses œuvres laissent transparaître ses souffrances, ses préoccupations, son passé, elle n'aime pas penser qu'un jour des gens les verront : «Je veux pas qu'on me regarde travailler, je veux pas qu'on me voie. Je veux pas savoir qu'un jour quelqu'un va regarder ce que je fais. Pas pendant que je le fais.» (Laberge, 2005, p. 76)

La plupart des sujets de sculptures de Charlotte sont étroitement liés à sa vie : *L'homme défait* est le mausolée de son père, *L'oiseau foudroyé*, une sculpture qu'elle a réalisée lorsqu'elle avait vingt ans, représente la douleur qu'a ressentie Aurélie en apprenant que Charlotte avait été victime d'inceste. Le portrait de Pamina représente une de ses protégées qui est décédée vitriolée... Les autres sujets de son art sont des éléments qui la touchent, qui la révoltent : les femmes massacrées par les lois iniques, la chirurgie esthétique, synonyme de charcuterie à ses yeux. Son œuvre est aussi inspirée de son exil. C'est, entre autres, ce lien entre cet exil et son œuvre qui intéresse le chercheur, René : «[...] la corrélation entre l'exil, l'ailleurs, et le sens aigu de l'appartenance artistique, la notion de l'œuvre comme lieu d'appartenance, c'est, en gros, mon sujet.» (Laberge, 2005, p. 36) On peut se demander si l'œuvre de Charlotte aurait été la même si elle n'avait pas émigré. Sûrement pas, ou du moins certains sujets n'auraient pas été les mêmes (les femmes massacrées par les lois

iniques, par exemple). On peut même aller jusqu'à se demander si Charlotte aurait été une artiste si elle n'était pas partie. Ne pas prendre de recul, ne pas s'éloigner de son passé l'aurait peut-être empêchée de créer, de devenir qui elle est désormais.

Toutefois, au cours de la pièce, Charlotte éprouve la même difficulté que Monique-Kaokab dans *Jeux de patience*. Elle est en manque d'inspiration et elle est incapable de créer : «Je voudrais arriver à quelque chose... faire trembler mes montagnes de marbre pour faire bouger quelque chose d'humain dans le monde! J'suis bloquée, Aurélie, c'est ça la vérité. Y a rien qui sort.» (Laberge, 2005, p. 98) Tout est encore dans sa tête, mais pas dans ses mains. Ses sentiments sont confus. Le privé qui s'introduit dans la vie d'exil de Charlotte ébranle son art : «Pendant les trois jours qu'ils passent en Toscane, Aurélie et René creusent le mur que Charlotte a édifié en elle. C'est comme si les pierres de son mur étaient posées sur sa poitrine.» (Laberge, 2005, p. 176) L'artiste doit mettre de l'ordre dans sa vie, dans son passé. Elle se bat avec son art; elle sculpte rageusement. Sans succès.

L'arrivée d'Aurélie puis celle de René ont d'abord créé un blocage dans l'inspiration artistique de Charlotte pour finalement devenir des sources d'inspiration. Lorsque revient son inspiration, elle donne à René le portrait de Pamina. Ainsi, elle laisse les morts pour se tourner vers la vie et sort du cimetière. Aussi, à la fin de la pièce, renonçant à sculpter le mausolée en hommage à Pamina, Charlotte entreprend un nouveau projet qui sera le plus important de sa vie : «Aurélie, c'est pas la femme refaite, ni Pamina, ni Leïla que tu vas voir... tout ce que j'avais prévu a refusé de se montrer.» (Laberge, 2005, p. 159) Charlotte a décidé de faire la sculpture de sa fille, la Chatte :

Ça, c'est la vie, Aurélie : celle que tu as élevée à ma place. Penses-tu que j'ai fait un seul dessin d'elle quand elle est venue ici il y a dix ans? Pas un. Tu m'as montré des photos pendant une soirée et tout ce qui voulait sortir de mes mains, c'était elle. Sa deuxième naissance a été aussi difficile que la première, mais elle a gagné. C'est une gagnante, notre fille. Elle m'a sortie du cimetière. (Laberge, 2005, p. 160)

La Chatte lui a redonné la force et le goût de vivre. Trente-cinq ans après avoir mis son enfant au monde, elle se tourne finalement vers elle. Car le plus grand combat de sa vie, c'était peut-être cela : l'acceptation de sa maternité. Charlotte arrête de fuir, de se battre : elle accepte qui elle est, elle accepte sa fille. Charlotte assure Aurélie que cette sculpture sera exposée au Québec, même si elle doit, pour cela, la donner. Le fait de se réconcilier avec sa fille aidera Charlotte à se réconcilier avec son passé, à mieux l'accepter. Elle revient à son pays, à sa fille. Comme le souligne Lori Saint-Martin : «À notre époque, pour la première fois peut-être, une réconciliation des deux [maternité et création] devient possible. Mieux, cette réconciliation même peut devenir la matière d'une œuvre.» (1999, p. 279) C'est exactement ce qui se passe avec Charlotte à la fin de la pièce : être créatrice et mère à la fois lui permet enfin de se sentir entière, complète. Accepter sa maternité lui permet d'avancer dans sa création, de ne pas rester bloquée. Comme l'affirme Julia Kristeva, la maternité peut favoriser et alimenter la création, car «elle lève les fixations, fait circuler la passion entre vie et mort, moi et autre, culture et nature, singularité et éthique, narcissisme et abnégation.» (1977, p. 6) L'expérience de la maternité, lieu d'ouverture, influence l'art de Charlotte et l'amène à développer une nouvelle vision des choses. Une certaine créativité, jusque là freinée, se libère chez la sculpteure : elle change de sujet de sculpture. C'est grâce à la fusion des rôles d'artiste et de mère que Charlotte réalise sa quête de soi. Cette fusion est d'ailleurs à l'origine de la réalisation de soi de bien des personnages féminins dans la littérature contemporaine.

Le spectateur, à la fin de la pièce, ne verra pas l'œuvre nouvelle de Charlotte. Celle-ci est laissée à l'imagination. Tout au long de la pièce, sur scène, au fond, se

trouvent deux énormes blocs de marbre qui se font face. Entre les deux, il y a un passage étroit. À la fin, ce passage disparaît. Marie Laberge dit de la fin de sa pièce : «[...] je voulais donner une idée de la libération qui était à la clé de la création. Et, pour moi, la libération se produisait si les deux blocs se réunissaient en un seul, si la faille, dans laquelle Charlotte se couche même à un moment donné, se refermait.» (2005, p. 178) Pour Laberge et pour Charlotte, la création est synonyme de libération.

\*\*\*

En définitive, pour toutes les artistes de notre corpus, l'art est synonyme de vie, de renouveau, de sortie du silence, de prise de parole, d'affirmation de soi, de pratique remémorante. Écrire, sculpter, jouer, permet à ces artistes de ne pas oublier qui elles sont, de ne pas oublier leur passé et d'apprendre à l'accepter. L'art devient un lieu d'énonciation où explorer leur identité. Myriam, Nathalie, mais surtout Monique-Kaokab et Charlotte, croient au pouvoir de l'art et veulent réaliser une œuvre qui changera leur propre vie et qui, espèrent-elles, changera celle d'autres personnes. C'est d'ailleurs ce qui se produit quand Dounia prend peu à peu la parole en racontant sa vie à Myriam et quand Mariam trouve une sorte d'espoir dans l'écriture de Monique-Kaokab. Les artistes souhaitent que leur souffrance puisse aider à atténuer celle des autres. La sculptrice dans *Charlotte, ma sœur* et l'écrivaine dans *Jeux de patience* se ressemblent beaucoup en tant qu'artistes : pour les deux, c'est l'arrivée d'un membre de la famille (Aurélié et Mariam) qui, leur rappelant leur passé, bloque un temps l'inspiration avant de devenir une source de renouvellement. Les deux artistes changeront le sujet de leur création pour entreprendre une œuvre qui les représente vraiment et qui aura des répercussions. Toutes les deux sont à la quête du Sens à travers leur art. Charlotte voudrait, à l'aide de sa sculpture, «faire bouger quelque chose d'humain dans le monde». (Laberge, 2005, p. 100) De son côté, Monique-Kaokab affirme : «Tout ce que j'écris est en deçà de cette boule qui me ronge l'estomac, en deçà de cette lave qui gruge le monde.» (Farhoud, 1997, p. 63)

Nathalie, Monique-Kaokab et Charlotte sont des femmes solitaires et secrètes qui ont de la difficulté à communiquer leurs souffrances, leurs peurs. C'est à travers leur art qu'elles réussissent à extérioriser leurs sentiments les plus profonds. Il est assez paradoxal que des femmes si mystérieuses, y compris souvent à leurs propres yeux, puissent s'exprimer, dans un sens, publiquement. Elles traduisent leurs sentiments, surtout ceux d'angoisse, de perte et de colère, dans leur art, qui est une façon plus ou moins indirecte de s'exprimer, de s'affirmer, de lutter. Ces artistes ont besoin de leur art pour vivre, pour continuer à respirer, et elles en sont conscientes. Il est important de souligner que toutes les femmes artistes de notre corpus sont des femmes libres, la véritable création demandant la liberté d'expression, mais plus encore, exigeant que les femmes se placent en position de sujet, sujet de leur vie et de leur art. Dounia, par exemple, n'aurait pas été en mesure d'être artiste, car elle ne s'appartient pas, elle n'est pas libre, contrairement à sa fille Myriam. Les quatre artistes étudiées ont fait des choix, elles ont décidé de s'exprimer, de se réaliser à travers l'art. L'écriture, le jeu et la sculpture sont ce qui a sauvé Monique-Kaokab, Nathalie, Charlotte et peut-être même Myriam. C'est ce qui leur a permis de ne pas sombrer dans le désespoir. En outre, l'art permet à ces artistes et à celles qui les entourent (pensons à Dounia et à Mariam) de se réconcilier avec elles-mêmes, devenant dès lors une forme de thérapie qui leur permet d'entreprendre leur deuil et de retrouver confiance en l'avenir. Ainsi, les artistes de notre corpus sont des symboles de liberté et d'espoir. Les deux auteures des quatre œuvres étudiées montrent, à travers leurs personnages d'artistes, que l'art peut servir à combattre le Mal, la mort, le côté sombre de l'existence.

## CONCLUSION

Dans notre mémoire, nous nous sommes intéressée aux personnages féminins, plus précisément aux personnages de mères, de migrantes et d'artistes (et aux liens fondamentaux entre ces trois fonctions) dans le théâtre et le roman de Marie Laberge et Abla Farhoud. Notre corpus était constitué de quatre œuvres : le roman *La cérémonie des anges* et la pièce *Charlotte, ma sœur* de Laberge et le roman *Le bonheur a la queue glissante* et la pièce *Jeux de patience* de Farhoud. Nous avons vu que plusieurs protagonistes jouent plus d'un rôle à la fois : Dounia et Mariam sont mères et migrantes, Monique-Kaokab est migrante et artiste et Nathalie, Myriam et Charlotte sont à la fois des mères, des migrantes et des artistes.

Dans le premier chapitre, «Des mères confrontées à la fois au deuil et à elles-mêmes», nous nous sommes d'abord arrêtée au personnage de Dounia, la mère dans *Le bonheur a la queue glissante*, roman de la parole, parole à la fois tant désirée et tant empêchée. Dounia a comme unique destin d'être mère. Au cours du roman, elle revient sur ce rôle et tente de réfléchir à ses limites, car si elle a toujours été présente physiquement pour ses enfants, elle ne l'a pas été psychologiquement. De son côté, Mariam (*Jeux de patience*), qui a perdu sa fille adolescente, tuée durant la guerre, a beaucoup de difficulté à faire le deuil de son enfant et se raccroche à son souvenir de manière telle que la mémoire devient un obstacle à la vie. Nathalie (*La cérémonie des anges*) ne réagit pas du tout de la même façon à la mort de sa fille et nie d'abord le drame de son existence. En effet, en plus de devoir faire le deuil de son enfant, elle doit aussi faire le deuil de la maternité, ne pouvant être enceinte de nouveau. Victime d'inceste, Charlotte (*Charlotte, ma sœur*) a renoncé à la maternité et abandonné sa fille, La Chatte, qu'elle n'a pas revue depuis, sauf au cours d'une brève visite (qui est décrite dans *Aurélie, ma sœur*).

Dans le deuxième chapitre, «L'exil des femmes migrantes», nous sommes revenue sur ces quatre personnages (avec, en plus, celui de Monique-Kaobab), en les analysant d'un autre point de vue. Tous ces personnages ont en effet eu à vivre une migration, qui les a entraînés à quitter leur pays d'origine pour vivre ailleurs, que ce soit de manière provisoire ou de manière permanente. Les personnages d'Abla Farhoud (Dounia, Mariam et Monique-Kaobab) ont quitté un pays en guerre pour s'installer au Québec. Ils n'ont pas toujours choisi cet exil, qui leur a été imposé par leur mari ou par leurs parents, et ont connu d'importantes difficultés d'adaptation. Au fil de ses nombreuses migrations, Dounia s'est éloignée de ses désirs et de ses besoins. Elle n'a jamais pu apprendre le français et il a toujours été impossible pour elle de trouver quelqu'un à qui parler de ses états d'âme. Pendant longtemps, elle a essayé d'ignorer sa douleur et les événements marquants de sa vie. Mariam, qui vient tout juste d'arriver de son pays d'origine, a elle aussi de la difficulté à s'adapter à son nouveau milieu de vie. Sa cousine, Monique-Kaokab, arrivée alors qu'elle était encore une enfant, essaie de convaincre Mariam de garder espoir, mais elle aussi souffre beaucoup d'avoir vécu la guerre à distance, à travers les médias. Elle s'est toujours sentie coupable de ne pas avoir été présente aux côtés de ses proches. À l'inverse, les personnages de Marie Laberge s'exilent volontairement pour oublier une situation difficile. Ainsi, Nathalie espère que la distance atténuera sa souffrance. Elle profite des exigences de son travail pour s'éloigner de ses proches voire pour quitter la ville. Enfin, Charlotte, installée en Italie depuis son accouchement, fuit son passé, sa souffrance, mais aussi l'attachement qu'elle avait et qu'elle éprouve toujours pour son père malgré l'inceste.

Le troisième chapitre du mémoire, «La création artistique comme purgatoire et comme affirmation de soi», revient encore sur ces personnages, mais cette fois-ci, en les analysant en tant qu'artistes. Dans *Le bonheur a la queue glissante*, l'artiste est de la deuxième génération. En effet, grâce à l'immigration de ses parents, Myriam, la fille de Dounia, a eu la possibilité de devenir écrivaine et elle écrit, parlant pour sa

mère qui est analphabète. À travers l'écriture, et par personne interposée, Dounia se réapproprie sa mémoire, apprend à exprimer ses sentiments et prend progressivement conscience du pouvoir qu'a l'art de changer le monde. Il en est de même pour Mariam, qui considère d'abord d'un œil méfiant le travail d'écriture de sa cousine, Monique-Kaokab. Écrivaine à succès, celle-ci voudrait, par l'écriture, réconcilier le passé et le présent et atténuer sa souffrance en écrivant sur son pays d'origine et sur ce que subissent ceux qui y demeurent encore et qui vivent la guerre. Monique-Kaokab croit au pouvoir de l'art et Mariam, d'abord sceptique, changera d'opinion après avoir lu quelques lignes écrites par Monique-Kaokab. Actrice, Nathalie a de plus en plus de difficulté à dire les mots des autres et à jouer les rôles qu'on lui confie. L'écriture de son journal l'aide à passer à travers la mort de sa fille et lui permet de se redécouvrir en tant que femme et en tant qu'artiste. De son côté, Charlotte, pour qui la sculpture est devenue un mode de vie, voudrait, comme Monique-Kaokab, trouver un sens à toute la misère à laquelle sont confrontés les êtres humains. Longtemps, ses oeuvres ont surtout été des mausolées. Par contre, la sculpture qu'elle entreprend, à la fin de la pièce, sera dédiée à sa fille, la Chatte.

L'articulation entre ces trois fonctions de mère, de migrante et d'artiste est ce qui fait l'objet de la réflexion à l'origine du présent mémoire. Une telle relation est relativement nouvelle dans la littérature, y compris dans la littérature des femmes. Or, il ne s'agit pas ici, dans les œuvres étudiées, simplement d'établir une analogie entre «accoucher d'un enfant et accoucher d'un livre» (Saint-Martin, 1999, p. 48), ni même, comme le suggérait Wajdi Mouawad, d'assimiler la migration à la déambulation, à un déplacement dans l'espace qui nourrirait l'inspiration, bien que ces deux aspects soient présents dans chacune des œuvres étudiées. Nous voulions montrer que, d'une part, la maternité est une source d'inspiration essentielle à l'œuvre créatrice et, d'autre part, que le déplacement et la migration rendent possible la naissance de l'artiste et de son œuvre. Monique-Kaokab et Myriam n'auraient sans doute pas écrit si elles étaient restées dans leur pays d'origine, où il ne leur aurait pas



été permis d'être artistes, de s'exprimer de cette façon. Charlotte non plus. Cette dernière avait besoin de quitter le lieu de son enfance pour se retrouver en terrain neutre et tenter de se reconstruire. Finalement réconciliée avec sa maternité, elle entreprend le projet le plus important de sa vie d'artiste : la sculpture de sa fille qu'elle définit comme «la vie». (Laberge, 2005, p. 160) Ainsi, dans les œuvres étudiées, l'expérience de la maternité devient une expérience qui alimente le travail de création au lieu de s'y opposer. (Saint-Martin, 1999, p. 251) L'art peut aller jusqu'à réconcilier les mères et les filles, établissant un pont entre les unes et les autres.

Nous avons remarqué que les personnages de femmes étudiés dans ce mémoire nous sont connus par leur voix, à la première personne, soit qu'elles écrivent ou disent elles-mêmes leur vie, soit que celle-ci soit présentée comme transcrite par quelqu'un de proche. Ce type de focalisation, commun aux romans de Laberge et de Farhoud, construit un récit tout en intériorité, sans distance, entièrement fondé sur la parole du personnage. Il en est de même au théâtre, où le regard, extérieur, ne peut être que celui du spectateur. Le personnage, encore une fois, ne nous est connu qu'à travers ses mots propres, même si ceux-ci jaillissent parfois de la confrontation avec un autre personnage (ainsi de l'effet de provocation qu'ont les personnages d'Aurélié et de René sur Charlotte, de Mariam sur Monique-Kaokab). Il faut toutefois noter l'unique entorse à ce principe : la présence du mari dans *La cérémonie des anges*, qui offre un point de vue autre, mais entièrement séparé de celui de Nathalie. Les deux récits, celui de Nathalie et celui de Laurent, sont parallèles et ne s'imbriquent pas. En ce sens, le point de vue de Nathalie reste unique. Il en va de même au théâtre, où l'interaction entre plusieurs personnages peut modifier l'énonciation, mais ne modifie pas le point de vue.

Cette stratégie d'écriture, commune à Laberge et à Farhoud, est atteinte par la confrontation entre deux personnages, qui, en les obligeant à prendre la parole, nous

permet de mieux connaître les mères, les migrantes et les artistes de notre corpus. Les textes dramatiques opposent un couple de femmes, deux cousines (Monique-Kaokab et Mariam) ou deux sœurs (Aurélié et Charlotte). Les textes narratifs procèdent par l'écriture qui oppose le personnage à lui-même, l'obligeant par là même à assumer son identité. L'une et l'autre stratégies ont pour effet de forcer l'expression des sentiments, d'obliger le dire (ou l'écrire, ce qui revient au même), bref de susciter l'énonciation par laquelle advient le salut. La relation entre Myriam et Dounia, en ce sens, apparaît comme singulière, mais l'est-elle vraiment, dans la mesure où elle paraît surtout conjuguer les deux autres et les fusionner en une seule? En effet, Myriam, l'écrivaine, écrit les mots de Dounia, le personnage. Pour ce faire, Myriam, la fille, oblige Dounia, sa mère, à prendre la parole. Celle-ci se voit dès lors confrontée au récit qu'elle entreprend. On pourrait lire *Jeux de patience* de la même manière : Monique-Kaokab écrit le drame que vit sa sœur, faisant revivre sa nièce Samira. En ce sens, Myriam et Monique-Kaokab sont des figures de médiation, portant dans leur écriture, la tragédie du monde et faisant de leurs personnages, Dounia et Mariam, enfin le sujet de leur vie à elle. Dans tous les cas, c'est le rapport à l'Autre qui permet au personnage de se connaître et de se reconstruire bien que dans certains cas, l'Autre ne puisse se trouver que dans le miroir de l'écriture à la première personne du singulier.

Toutes ces fictions se construisent aussi autour d'un personnage absent : Samira, Érica et la Chatte. Ne fait exception ici que *Le bonheur à la queue glissante*, mais peut-être est-ce là même un des enjeux du roman que de rendre présentes la mère et la fille à la fois, que de combler cette absence. Néanmoins, on le voit, le personnage absent est celui de la fille dont les mères, chaque fois, ont entrepris le deuil. Si ce deuil va s'arrêter bientôt pour Charlotte, qui se réconcilie (bien que encore à distance) avec sa fille, Samira et Érica ne peuvent continuer à vivre que dans la mémoire de leur mère et, à travers elles, prolonger leur existence dans l'art. En ce

sens, l'art n'est pas seulement une thérapie; il est aussi le moyen de prolonger la vie des filles et, en cela, il permet aux mères de faire face à l'avenir.

Enfin, les femmes artistes de notre corpus pourront accéder au bonheur plus facilement que celles qui n'ont pas de lieu, d'espace où s'exprimer. Les artistes sont souvent des personnages tourmentés qui ont dû se réinventer (Nathalie, Monique-Kaokab, Charlotte), mais ce sont aussi des femmes amoureuses de la vie. Elles finissent par accepter de faire le deuil (d'un enfant, du pays d'origine, de la langue maternelle, des échecs d'une vie, etc.) afin de continuer à vivre. Elles sont prêtes à se servir de leur souffrance pour atténuer celle des autres, pour rendre le monde meilleur. Elles ont espoir en l'avenir. Dans les œuvres étudiées, l'art a le pouvoir de faire sentir que la souffrance n'est pas vaine, qu'elle a aidé d'autres personnes à passer à travers la leur. Les artistes étudiées veulent briser le silence, car réveiller le silence ne tue pas, bien au contraire. La libération est la clé de la création et la création mène à la libération. Ainsi, l'expression de soi peut passer par la création artistique lorsqu'on n'a pas les mots pour exprimer sa douleur. Charlotte, tout au long de sa vie, n'a pas (ou presque pas) parlé du drame qu'elle a vécu à l'adolescence. Par contre, grâce à sa sculpture, elle a pu s'exprimer, se développer, survivre. Celles qui n'ont pas accès à l'art, au langage, à l'écriture, sont, bien souvent, enfermées dans leur rôle de mère ou dans leur rôle de victime et elles ont plus de difficulté à accepter l'existence avec les morceaux qui manquent. Si elle avait eu accès à la création artistique, ou même seulement au langage, Dounia aurait sans doute été une autre femme. Elle ne serait probablement pas restée prisonnière de sa souffrance aussi longtemps, elle serait passée plus facilement à travers les déchirures de son existence. Bref, l'art aide ces personnages à trouver le Sens et à se réconcilier avec leur passé et leur identité. La création est un lieu d'énonciation qui permet de se retrouver, de s'accepter, d'explorer son identité. Peut-être peut-on alors dire de l'artiste en général (en incluant ici l'actrice et la sculptrice de Marie Laberge), ce que Régine Robin dit

de l'écrivain, qui serait «celui qui sans le savoir la plupart du temps fait par son travail d'écriture le deuil de l'origine». (Robin, 1993, p. 13)

## BIBLIOGRAPHIE

### I. ŒUVRES ÉTUDIÉES

FARHOUD, Abla. 1997. *Jeux de patience*. Québec : VLB Éditeur, 77 p.

FARHOUD, Abla. 2004. *Le bonheur a la queue glissante*. Montréal : Éditions TYPO, 171 p.

LABERGE, Marie. 2004. *La cérémonie des anges*. Montréal : Boréal, 342 p.

LABERGE, Marie. 2005. *Charlotte, ma sœur*. Montréal : Boréal, 182 p.

### II. AUTRE ŒUVRE CITÉE

LABERGE, Marie. 1992. *Aurélie, ma sœur*. Montréal : Boréal, 178 p.

### III. OUVRAGES CRITIQUES ET THÉORIQUES

ABIRACHED, Robert. 1978. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*.  
Paris : B. Grasset, coll. Tel, 506 p.

ABIRACHED, Robert. 1994. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*.  
Paris : Gallimard, coll. Tel, 518 p.

AUDET, René et Andrée MERCIER (dir.). 2004. *La narrativité contemporaine au Québec. La littérature et ses enjeux narratifs*. Québec : Presses de l'Université Laval, 313 p.

- BACQUÉ, Marie-Frédérique. 1995. *Le deuil à vivre*. Paris : O. Jacob, coll. Opus, 262 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl. 1987. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier, Paris : Gallimard, coll. Tel, 488 p.
- BARTHES, Roland. 1977. *Poétique du récit*. Paris : Éditions du Seuil, coll. Points, 180 p.
- BÉLANGER, Annabelle. 2004. «La nouvelle famille comme moyen d'accès au bonheur dans la trilogie *Le goût du bonheur* de Marie Laberge». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 109 p.
- BELLEAU, André. 1980. *Le romancier fictif*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, coll. Genres et discours, 155 p.
- BRUNET, Julie. 2005. *Histoires de grands-mères : exil, filiation et narration dans l'écriture des femmes migrantes du Québec*. Montréal : Institut de recherches et d'études féministes, coll. Cahiers de l'IREF, 110 p.
- BURGOYNE, Lynda. 1994. «Abla Farhoud : l'œuvre de la mémoire et de l'oubli». *Jeu*, n° 73, p. 88-92.
- CAMPION, Blandine. 1998. «Les mots pour le dire». *Spirale*, n° 161, p. 20.
- CARRIÈRE, Marie. 2005. «Parole du refus, exil mélancolique : trois textes migrants du Québec contemporain». *Nouvelles études francophones*, vol. 20, n° 2 (automne), p. 143-158.
- CARRIÈRE, Marie et Catherine KHORDOC. 2006. «Deuils au pluriel. Sur deux textes d'Abla Farhoud». *Voix et images*, n° 93, p. 105-125.
- CHARDIN, Philippe (dir.). 2002. *La tentation théâtrale des romanciers*. Paris : Sedes, 167 p.

- COQUILLAT, Michelle. 1982. *La poétique du mâle*. Paris : Gallimard, coll. Idées, 472 p.
- CÔTÉ, Jean-François et Wajdi MOUAWAD. 2005. *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*. Montréal : Leméac, coll. Écritoire, 146 p.
- DAUNAIS, Isabelle. 2002. *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. Espace littéraire, 241 p.
- DE DECKER, Jacques. 1996. «Marie Laberge : un théâtre qui attend son heure». *Lettres québécoises*, n° 81, p. 14-15.
- DEN TOONDER, Jeanette. 2000. «Voyages intérieurs dans trois romans contemporains. L'écriture intimiste de Bruno Hébert, Gaétan Soucy et Marie Laberge». *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 3, n° 1, p. 65-81.
- DESROCHERS, Nadine. 2001. «Le récit dans le théâtre contemporain». Thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 410 p.
- DESROSIERS, Sylvie. 1987. «Une auteure avec un grand E». *Le Matin*, 27 mars, p. W4.
- DIDIER, Béatrice. 1991. *L'écriture-femme*. Paris : Presses universitaires de France, coll. Écriture, 286 p.
- ELIACHEFF, Caroline et Nathalie HEINICH. 2002. *Mères-filles : une relation à trois*. Paris : A. Michel, 419 p.
- FAHROUD, Samira. 2002. «Déchirement ou délivrance : écriture autobiographique dans *Les saisons de passage* d'Andrée Chédid, *Le bonheur a la queue glissante*

- d'Abla Farhoud et *La prisonnière* de Malika Oufkir et Michèle Fitoussi». *Présence francophone*, n° 58, p. 138-150.
- FORTIN, Cynthia. 2004. «Au-delà du silence : la voix réinventée des écrivaines migrantes au Québec». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 160 p.
- FREUD, Sigmund. 1968 [1917]. «Deuil et mélancolie». *Métapsychologie*. Traduit de l'allemand par Jean La-planche et J.-B. Pontalis, Paris : Gallimard, p. 147-174.
- GREEN, Mary Jean. 1996. «Marie Laberge : une romancière passionnée». *Lettres québécoises*, n° 81 (printemps), p. 12.
- HAINS, Lyne. 2000. «Le rapport mère-fille dans le théâtre de Marie Laberge». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 111 p.
- HAMON, Philippe. 1997. *Texte et idéologie*. Paris : Presses universitaires de France, 227 p.
- HANUS, Michel (dir.). 2006. *La mort d'un enfant : fin de vie de l'enfant, le deuil des proches*. Paris : Vuibert, coll. Espace éthique, 368 p.
- HAREL, Simon. 1992. «L'exil dans la langue maternelle : l'expérience du bannissement». *Québec Studies*, n° 14, p. 23-30.
- HAREL, Simon. 1994. *L'écriture réparatrice : le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*. Montréal : XYZ, coll. Théorie et littérature, 231 p.
- HAREL, Simon. 2005. *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal : XYZ éditeur, coll. Théorie et littérature, 250 p.
- HAVERCROFT, Barbara et Julie LEBLANC (dir.). 1996. «Effets autobiographiques au féminin». *Voix et images*, n° 64.



- HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS (dir.). 2004. *La narrativité contemporaine au Québec. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*. Québec : Presses de l'Université Laval, 311 p.
- HEINICH, Nathalie. 1996. *États de femme*. Paris : Gallimard, coll. NRF essais, 397 p.
- IRIGARAY, Luce. 1981. *Le corps-à-corps avec la mère*. Montréal : La Pleine lune, coll. Conférences et entretiens, 89 p.
- IRIGARAY, Luce. 1985. *Parler n'est jamais neutre*. Paris : Éditions de Minuit, coll. Critique, 325 p.
- IRIGARAY, Luce. 1990. *Je, tu, nous*. Paris : Bernard Grasset, 161 p.
- JOUBERT, Lucie (dir.). 2000. *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*. Québec : Nota bene, coll. Littérature(s), 286 p.
- JOUVE, Vincent. 1992. *L'effet personnage dans le roman*. Paris : Presses universitaires de France, coll. Écriture, 271 p.
- KATTAN, Naim, 1998. «Les écrivains immigrants et les autres». *Revue internationale d'études canadiennes*, n° 18, p. 185-191.
- KOWZAN, Tadeusz. 2000. «Identité du personnel théâtral : de l'anonymat à l'autoréférence». *Semiotica*, cxxx, 3-4, p. 269-282.
- KRISTEVA, Julia. 1977. «Un nouveau type d'intellectuel : le dissident». *Tel quel*, n° 74, p. 3-8.
- KRISTEVA, Julia. 1987. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, 264 p.

- LACAPRA, Dominick. 1999. «Trauma, Absence, Loss». *Critical Inquiry*, vol 25, n<sup>o</sup> 4, p. 696-727.
- LAFON, Dominique. 1999. «Pour ne rien oublier, Marie Laberge, la parole-femme». In *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*. Montréal : Leméac, coll. Théâtre. Essai, p. 173-198.
- LAFON, Dominique (dir.). 2001. *Le théâtre québécois : 1975-1995*. Montréal : Fides, coll. Archives de lettres canadiennes, 523 p.
- LANDREVILLE, Claudine. 2005. «Marcher vers l'écriture : le rituel déambulatoire dans l'œuvre de Wajdi Mouawad». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 135 p.
- LAPIERRE, Laurent. 1996. «Marie Laberge : la lucidité et l'intensité». *Lettres québécoises*, n<sup>o</sup> 81 (printemps), p. 10-11.
- LARUE, Monique. 1982. «La mère, aujourd'hui». *La Nouvelle barre du jour*, n<sup>o</sup> 116 (septembre), p. 51-55.
- LAZARIDÈS, Alexandre. 1999. «Une décennie post-référendaire». *Jeu*, n<sup>o</sup> 93, p. 47-49.
- LEQUIN, Lucie. 1992. «L'épreuve de l'exil et la traversée des frontières : des voix de femmes». *Québec Studies*, n<sup>o</sup> 14 (printemps-été), p. 31-39.
- LEQUIN, Lucie et Maïr VERTHUY (dir.). 1996. *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*. Paris ; Montréal : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 277 p.
- LEQUIN, Lucie. 1997. «Paroles transgressives et métissage culturel au féminin». *Journal of Canadian Studies*, vol. 31, n<sup>o</sup> 4, p. 47-57.

- MACDOUGALL, Jill. 2000. «La voix de l'autre : réflexion sur le théâtre migrant, l'œuvre d'Abla Farhoud et sa traduction anglo-américaine». *L'annuaire théâtral*, n° 27 (printemps), p. 134-144.
- MIRAGLIA, Anne-Marie. 2005. «La parole, le silence et l'apprentissage de l'exil dans *Le Bonheur a la queue glissante* d'Able Farhoud». *Études en littérature canadienne*, vol. 30, n° 2, p. 79-95.
- NAUDIN, Marie. 1994. «La fête familiale chez Marie Laberge». *Études canadiennes*, n° 36, p. 37-42.
- NEPVEU, Pierre. 1989. «Qu'est-ce que la transculture?», *Paragraphes*, Montréal : Département d'Études Françaises, Université de Montréal, vol. 2, 65 p.
- O'SULLIVAN, Dennis. 1994. «*Jeux de patience*». *Jeu*, n° 71, p. 147-150.
- PELLETIER, Claude et Marie LABERGE. 1988. *Marie Laberge, dramaturge : dossier de presse*. Sherbrooke : Bibliothèque du séminaire de Sherbrooke, coll. Dossier de presse sur les écrivains québécois.
- RAJOTTE, Pierre (dir.). 2002. «La sociabilité littéraire». *Voix et images*, n° 80 (hiver), p. 194-386.
- ROBIN, Régine. 1993. *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, coll. L'Imaginaire du Texte, 264 p.
- SAINT-MARTIN, Lori. 1999. *Le nom de la mère*. Québec : Nota bene, coll. Essais critiques, 331 p.
- SHARON, Plett. 1990. «L'univers féminin dans l'œuvre dramatique de Marie Laberge». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université Mc Gill, 147 p.

- SMITH, André (dir.). 1989. *Marie Laberge, dramaturge. Actes du Colloque international*. Montréal : VLB éditeur, 145 p.
- SMITH, Sara-Jane. 2004. «Le best-seller comme genre littéraire. La trilogie *Le goût du bonheur* de Marie Laberge». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 98 p.
- VAĚS, Michel et Philip WICKHAM (dir.). 1994. « Le brassage des cultures ». *Jeu*, n° 72, p. 8-38.
- VAĚS, Michel. 1995. « Spectacles. Critiques. Jeux de patience ». *Jeu*, n° 75, p. 150-154.
- VAUCHER GRAVILI, Anne de (dir.). 2000. *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec. Actes du Séminaire international du CISQ à Venise*. Venise Lido : Supernova, 185 p.
- VERDUYN, Christl. 1992. « Nouvelles voies/voix : l'écriture de Nadine Ltaif ». *Québec Studies*, n° 14 (printemps-été), 41-48.
- VERDUYN, Christl. 2003. « Écrire l'invisible : éthique et écriture », dans *Les filles du 5-10-15 et Jeux de patience* d'Abla Farhoud ». *Dalhousie French Studies*, n° 64, p. 33-38.
- VIAU, Robert. 1997. « Écrire pour vivre : Marie Laberge, dramaturge ». *Studies in Canadian literature*, n° 22, p. 117-134.
- VIAU, Robert (dir.). 2000. *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté : 9<sup>e</sup> colloque de l'APLAQA*. Beauport : Publications MNH, coll. Écrits de la francité, 520 p.