

Abla Farhoud et la fragilité du bonheur

Lucie Lequin
L'Université Concordia

Le quarantième jour
une voile perce au
loin.
On écarte le voile.
Si on a l'aptitude à la
vie.
Ceux qui refusent
restent là.
Pris à jamais sous le
voile rabattu.
La mort de tous les
jours les cendrifie.
(Mona Latif Ghattas
39)

Abla Farhoud, une auteure québécoise d'origine libanaise, occupe une place de plus en plus importante dans l'écriture québécoise. Le succès de son premier roman *Le Bonheur a la queue glissante* a attiré l'attention plus que ses pièces même si celles-ci, avaient, lors de la parution du roman, été jouées à l'étranger et obtenu des prix. Elle a depuis publié un deuxième roman, *Splendide Solitude*. L'écriture de Farhoud explore la mémoire, le passé, la violence, la douleur, l'impact de la famille sur le soi, le pouvoir tant privé que collectif, l'exil et le déracinement qui en découle. Des femmes de tous les âges, de l'enfance à la vieillesse, constituent l'univers de cette écrivaine, un univers marqué par la quête du bonheur ou plutôt par la futilité de cette quête.

Il serait cependant erroné et réducteur de présumer qu'Abla Farhoud ne parle que des femmes libanaises. Certes, dans certaines de ses œuvres, le Liban, pays habité ou pays quitté, joue un rôle de premier plan. La plupart des personnages sont alors libanais ou de descendance libanaise. Lorsqu'il y a eu immigration, Farhoud laisse entendre que la deuxième génération appartient à deux cultures ou du moins entretienne ces deux cultures pour fabriquer quelque chose d'encore incertain. Ce métissage est représenté, dans *Le Bonheur a la queue glissante*, par les mariages des enfants de la deuxième génération avec des non-Libanais. Dans *Les filles du 5-10-15¢*, les deux jeunes filles veulent étudier et, comme les jeunes Québécoises, arrivées à l'âge adulte, choisir leur style de vie. Enfin dans *Maudite Machine* et dans *Splendide solitude*, les références au Liban sont absentes: le lieu de l'action est Montréal et le fait d'être femme est au cœur de l'œuvre. L'appartenance culturelle ne joue pas ou très peu. Si elle joue, elle est montréalaise¹ et située dans le temps. Dans l'ensemble de l'œuvre de Farhoud, l'appartenance culturelle, singulière ou multiple, est davantage un prétexte que l'objet même de son écriture, car au fond, avant tout, elle s'intéresse à la difficulté d'être, des femmes surtout, et au bonheur illusoire.

La traduction du proverbe arabe devenue titre de roman *Le Bonheur a la queue glissante* souligne sans détour cette impossibilité. Dans ce roman, ni les hommes ni le milieu considèrent un seul instant l'importance vitale de l'espoir du bonheur. Au contraire, sans même y songer, hommes et société, hommes et culture édictent la loi et enferment les femmes dans leur rôle séculaire de femmes dévouées et effacées où, pour le pouvoir patriarcal, le bonheur des femmes est synonyme de devoir où même la pensée d'un bonheur autre doit être occultée. Dès qu'elles deviennent femmes, les filles apprennent le silence, car ainsi que le dit un autre proverbe arabe: "Laisse ton mal dans ton cœur et souffre en silence; le mal dévoilé n'est que scandale et déshonneur" (1998, 150). Les femmes sont pétries par cette idéologie; en silence, elles la répètent pour s'en persuader²; certaines même la perpétuent, y collaborent tellement qu'elles désapprennent la pensée autonome. Pourtant, la plupart d'entre elles ne veulent pas de la résignation complète et entière qui est leur seul choix possible, officiel et public.

D'une œuvre à l'autre, cette quasi-impossibilité du bonheur est réinterprétée sous de multiples formes comme pour la conjurer. Malgré tout, l'espoir du bonheur vit, dans la force et la résistance, car l'écriture de Farhoud demeure biophile, c'est-à-dire qu'elle continue de faire signe à la vie; ainsi que le dit Pinson: "Il nous faut des livres et des lettres pour nous arracher à l'enfermement dans le cycle répétitif des processus vitaux, pour inscrire notre habitation dans un monde commun plus durable que la simple vie " (16). Les livres de Farhoud tentent justement de dissiper l'enfermement des femmes et de leur ouvrir le monde des arts: "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. Je sais que la mémoire ne se transmet que par l'Art, par la littérature, la vraie. Je n'y arrive pas!" (1997, 63). Il y a des histoires non encore racontées "parce que les choses et les êtres demandent à être dits et cette remarque prend toute sa force quand nous évoquons la nécessité de sauver l'histoire des vaincus et des perdants" (Abel 160). C'est ce non-dit des vaincus, des femmes surtout, que Farhoud met en mots; non seulement parle-t-elle du mutisme des femmes, elle parle aussi de l'acte d'écrire ou de parler, du comment dire et de ses effets sur la filiation dont nous parlerons en dernière partie.

Les protagonistes de Farhoud regardent le monde dans lequel elles vivent, un monde tissé de peur, de douleur, de silence et trop souvent de violence. Elles sont toujours un peu à côté: à côté du pays, de l'appartenance, de la sérénité, du bonheur; elles incarnent le décalage; à la fois dedans et dehors, jamais tout à fait au bon endroit, au bon moment, décalage par rapport au soi comme par rapport au monde. Cette ambivalence fondamentale fibre les personnages féminins qui, par conséquent, ont du mal à saisir la vie à pleines mains. Plutôt que de cerner l'exil dans ses implications d'appartenance nationale, j'ai choisi d'analyser une autre forme d'exil, plus intime, l'exil hors du bonheur, plus large que l'exil, disons, légal.³ D'une part, ce travail d'analyse a déjà été brillamment fait, d'autre part, il importe de dépasser l'analyse de l'exil puisque l'écriture de Farhoud, comme celle d'autres auteurs migrants, ne saurait y être réduite. Pour mettre en lumière l'exil hors du bonheur, j'examinerai d'abord l'univers castrant des œuvres farhoudiennes, ensuite seront analysées les multiples formes de transmission rompue et enfin les stratégies créatrices adoptées par quelques personnages pour renouer avec le soi et avec le monde.

L'univers farhoudien est marqué par l'autorité, celle de l'homme surtout. Dans *Les Filles du 5-10-15* € dont l'action se déroule en banlieue de Montréal, le père, qui rêve de rentrer au Liban, a retiré

ses filles, Kaokab et Amira, de l'école et les force à travailler à l'un de ses magasins; l'étroitesse de leur vie est à l'image du magasin qui manque de plus en plus d'espace pour recevoir de nouvelles marchandises. De même, l'habillement identique forcé des deux sœurs entrave toute volonté d'autonomie. Il s'agit pour le père de les neutraliser; son contrôle inclut donc non seulement le travail forcé et le manque d'espace réel et symbolique, mais aussi le port d'un uniforme. Elles sont ainsi à l'image des prisonniers qui n'ont plus le droit de choisir ni leur lieu de vie ni leurs vêtements ni leur travail. De plus, elles n'ont pas d'amis; le père leur interdit de fréquenter les Canadiens français dont elles parlent la langue; les autres familles libanaises qui fréquentent leur propre famille ont plutôt choisi l'anglais comme langue de travail, une langue qu'elles ne possèdent pas. Comme elles parlent mal l'arabe, elles ont du mal à communiquer avec ces jeunes immigrés libanais devenus anglophones. Dans les faits, elles sont coupées de la parole avec les autres jeunes, peu importe leur langue. Elles sont donc très seules: "Je ne suis pas née... pour pleurer en silence.... Il y a autre chose que la souffrance.... Je suis sûre... il me semble... qu'il y a autre chose" (28), dit Kaokab. Dans un temps et un lieu autres, Dounia dans *Le Bonheur a la queue glissante* est poussée vers le silence: "Sans même nous en apercevoir, notre muselière grandissait à mesure que nous grandissions" (149). Petite fille, dans les montagnes du Liban, elle est plutôt libre quoique son père refuse de lui apprendre à lire du simple fait qu'elle est une fille. L'action de ce roman se déroule au Liban et au Québec, mais les migrations de Dounia sont plus complexes que l'immigration légale. Elle a immigré émotivement, la première fois, lors de son mariage en quittant son village pour celui de son mari. Quelques années plus tard, elle a quitté le Liban rural pour venir rejoindre Salim au Québec. Elle a ensuite suivi son mari, au Liban urbain où elle était considérée comme étrangère. Après quelque temps, la famille est revenue au Québec. Le mutisme de Dounia commence avec l'âge adulte, au Liban, juste avant son mariage. À 75 ans, force lui est d'admettre qu'elle a été cassée bien des fois (58). L'histoire de sa vie en est, en effet, une de cassure.

Dans ces deux œuvres, le père et le mari décident à la place des femmes sans se poser la moindre question. L'homme est le chef; lui seul a le savoir et la raison. Son honneur en dépend. Le père de Dounia, par exemple, ne fait pas un geste lorsque celle-ci reçoit un coup de pied au visage. Au lieu de la consoler, de la conforter, il la maudit parce qu'elle a osé demander à son mari de retarder son départ. L'honneur du mâle passe avant les principes et réside dans la tradition acceptée sans discernement. Pourquoi l'homme contesterait-il cette tradition qui lui donne tous les privilèges, selon les générations et les lieux, le droit de choisir le lieu de résidence, le droit d'étudier, le droit d'ordonner, de se faire servir, d'ignorer la femme, sauf lorsqu'il a besoin d'elle? Dounia le sait: "Salim disait [...] qu'il ne pouvait plus vivre sans nous. Moi, je le pouvais. Je n'ai jamais été aussi bien que les deux années que j'ai passées seule avec mes enfants" (57). Le père dans *Les Filles du 5-10-15¢* regrette le passé et les mœurs anciennes; il y enferme ses filles en songeant sans doute à leur bien. Il oublie qu'elles lisent, observent, comparent et qu'elles n'habitent pas son passé. L'allusion à une tante de l'âge de Kaokab est révélatrice du sort des femmes; un oncle est allé au Liban chercher cette jeune femme analphabète de vingt ans sa cadette: "Ils l'aimaient, leur fille. Ils voulaient qu'elle soit heureuse et qu'elle ne manque de rien. L'envoyer en Amérique avec un homme, c'était le plus beau cadeau qu'ils pouvaient lui faire" (30). Le mariage perçu comme une affaire de plus à conclure est révélateur de la difficulté du père et d'autres personnes, y compris la grand-mère, à dépasser les pratiques ancestrales figées dans le temps.

Le passage entre les deux cultures se fait difficilement pour les générations les plus âgées. Entre autres, le père de Kaokab et d'Amira, leur grand-mère, Salim, le mari de Dounia, sont encore là-bas, au pays de départ, même s'ils vivent dans un ailleurs. Selon Alain Médam, les "savoir-dire, savoir-faire, savoir-vivre" qui, dans le pays d'origine d'un immigré, forcément, "se trouvaient invisibles tant [ils] allaient de soi [...] deviennent manifestes et spectaculaires" (Médam 139) dans le pays d'accueil. Ainsi, contrairement à Salim et à d'autres personnages qui n'ont jamais mentalement quitté le pays et se retranchent dans leur souvenir, Dounia, quoique âgée, et les jeunes filles ont véritablement quitté le pays. Elles vivent davantage dans le présent et l'ici sans toutefois être entièrement détachées du pays d'origine; elles sont ainsi vulnérables et tiraillées entre deux mondes. Elles veulent une place inédite sans pouvoir, tout à fait, quitter celle que leurs traditions leur réservent. Qui voudrait être paria? C'est le malaise perpétuel, à cacher, à taire, malaise qui pour Dounia est antérieur à l'immigration puisque dès son entrée dans le monde des femmes, elle s'est sentie autre qu'elle-même. L'incarcération dans les traditions, celle de Dounia, de Kaokab et d'Amira entre autres, empêche de grandir, d'aller vers l'inouï et instaure l'impuissance, le contraire de ce qu'exige le lien de filiation, soit: "un enchaînement issu de l'entrecroisement entre la transmission de l'acquis et l'ouverture de nouvelles possibilités" (Abel 176).

Sonia Bélanger, l'unique personnage de *Maudite Machine*, est aussi emprisonnée et subit le joug familial et social; comme Dounia, elle est une femme d'âge mûr qui se remémore sa vie et cherche le début de son déplaisir douloureux. À dix-sept ans, séduite et enceinte, les apparences l'emportent sur l'affection des siens pour elle, si affection il y a. Son père et sa belle-mère la forcent à abandonner son enfant illégitime. Leur sens de l'honneur, tout à fait dépendant du regard extérieur, les empêche même de jauger les effets d'un tel geste sur Sonia. Elle ne compte pas, on la blâme plutôt que de la consoler; elle est la seule responsable: "C'est ben tant pis pour toi. Tu l'as voulu, tu l'as eu! Paye astheure" (60). Sonia se replie sur elle-même et entre dans une neutralité anesthésiante; elle vit sans vivre. La qualification de son mariage représente cette absence de vie: "Je peux pas dire que c'était l'enfer de vivre avec mon / mari et mes enfants. / C'était pas l'enfer / les limbes / justes les limbes" (51). Cette image d'un lieu neutre d'attente et d'expiation laisse aussi entendre la culpabilité qu'éprouve Sonia bien que l'abandon de son enfant ne doive qu'être imputé qu'à sa famille et à la société québécoise de l'époque. Elle en porte néanmoins la honte. De même, Dounia a honte de ne pas avoir su se libérer: "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. Ignorante, voilà ce que j'ai été, c'est la pire calamité" (126).⁴ La honte éprouvée par ces deux personnages découle de leur révolte refoulée. Pour rester au sein de la famille, voire de la communauté, elles se sont en apparence soumises; elles ont attendu toute une vie – les deux femmes sont âgées – pour forcer l'accès à la parole, encore a-t-il fallu qu'elles y soient invitées. C'est la honte de leur obéissance silencieuse qu'elles disent afin de pouvoir amadouer la vie, ne serait-ce qu'un instant à la fin.

De famille et de milieu différents, Sonia est pourtant la proche parente de Dounia, de Kaokab et d'Amira. Comme ces dernières, elle est enlisée dans le malheur: "J'ai pris l'habitude de la souffrance. Maudite habitude / difficile à désapprendre!" (50). Ces femmes incarnent l'obéissance: "la machine se met en marche. / Ça dit jamais non une machine [...] ç'a pas d'âme, pas de sentiments, c'est rien que la ferraille. // Pas de décision à prendre / juste à faire ce qu'on te dit" (35). Ce résumé de vie présenté par Sonia dit aussi la vie, dans un contexte différent, de plusieurs

autres femmes farhoudiennes. Père et mari décident pour les femmes, sans les femmes. Elles n'ont que des devoirs et aucun moyen pour satisfaire leurs aspirations. Elles ne peuvent rien choisir. Leur vie est faite alors qu'elles voudraient une vie à faire.

Dans *Jeux de patience*, "l'habitude de la souffrance" est d'un autre ordre, plus politique. Quoique dans les œuvres déjà mentionnées, le déplaisir soit surtout privé et intime, il a aussi une portée culturelle et politique. Cependant, dans *Jeux de patience*, le malheur privé est inextricablement lié à la guerre, de façon immédiate. La Mère, personnage presque anonyme, représente de nombreuses autres mères dont l'enfant est mort à cause de la guerre. Mais elle fait aussi partie d'une famille; en ce sens, elle devient une personne concrète, unique, Mariam (41), la mère de Samira et la cousine de Monique /Kaokab,⁵ une femme qui souffre refusant de vivre selon le proverbe: "Le chien se dresse, l'humain s'habitue" (22). Elle ne s'habitue pas; elle est essentiellement la mère de Samira, morte. Celle-ci a entendu les premières bombes, avant même sa naissance, dans le ventre de sa mère (17); ainsi, elle est en quelque sorte l'enfant de la guerre. C'est volontairement que la jeune Samira a choisi de mourir par la guerre, son seul univers en dehors de l'affection familiale. La douleur de la mère en est décuplée, car la mort de sa fille est presque une trahison. Elle n'arrive pas à comprendre que l'appel des bombes ait été plus fort que sa voix affectueuse. D'ailleurs, son mari semble la rejoindre dans le malheur: il n'est plus qu'"un très bon père " (31), il n'est plus un mari, un compagnon, un complice. Elle vit dans un temps suspendu et est incapable de faire le deuil de sa fille: "Tu n'as pas de place, tu es plein de ton malheur et tu ne veux pas céder un centimètre " (53) lui dit Monique/Kaokab. La Mère incarne la douleur à vif. Au-delà de la compassion pour les siens, Monique/Kaokab, elle, souffre de sa difficulté d'écrire: " On ne peut pas tout effacer et recommencer.... Il faut continuer. Rentrer de plain-pied dans la fêlure et la transformer. De croire que je peux transmettre ma mémoire et la mémoire des miens est pure vanité.... Il le faut pourtant " (76). Ce sentiment d'impuissance sous-tend toute l'œuvre: la Mère ne peut rien contre la mort et la guerre, l'écrivaine ne peut rien contre les mots qui disent la mort sans jamais tout à fait être à la hauteur. Mot-mort ont pourtant "la même résonance" (67). En dépit de l'insuffisance des mots et de la souffrance du soi, l'écrivaine se doit d'écrire et de tendre vers le mot juste. Continuer à dire pour ne pas mourir tout à fait, même si ce dire est inadéquat, car si les résonances mot-mort se confondent à jamais, les êtres ne seront plus que cendres ainsi que le rappelle l'épigraphe de Mona Latif Ghattas. Refusant le coïncage dans le ressassement, Monique/Kaokab met en mots son impuissance, sa faille, sans savoir où cela la mène. Elle s'ouvre au risque pour contrer la mort, le mal.

Splendide Solitude met en scène une autre forme de souffrance, celle d'une femme d'une cinquantaine d'années qui se retrouve seule et mal préparée à la solitude: "Je n'ai plus que mon corps. Même lui s'en va tranquillement. Même lui" (7). C'est l'histoire d'une femme qui, elle, contrairement aux autres personnages de Farhoud, s'est elle-même tenue à distance "dans les coulisses" (187) de sa vie non pas par devoir, mais plutôt par orgueil (189), par peur, et peut-être davantage encore par une incertitude non avouée: "Pour moi, l'être qui me manque, quand tout est dépeuplé ou surpeuplé, n'est pas l'être que j'aime, c'est moi qui ne suis plus là..." (195). Comme d'autres femmes de Farhoud, elle s'est perdue quelque part: "J'ai longtemps échappé à moi-même" (187) et de même, le monde apparaît disloqué et sans direction. Elle n'a pas su répondre à la question essentielle du "Qui suis-je?". Elle a plutôt aidé les autres à s'accomplir: "C'était facile pour

moi de le faire. Je les ai aidés non pas par grandeur d'âme, mais par manque d'intérêt envers moi-même. Pour remplir le vide. Le vide de moi" (189). Cette désorientation du sens, de soi et du monde, est le sujet même du roman. La narratrice tente de sortir de sa douleur sans nom et ainsi de mettre fin à son retrait de la vie. Elle a enfin compris qu'il lui fallait prendre des risques, peut-être se tromper: "J'ai peur d'être noyée dans la masse. De perdre ma différence. J'avais l'illusion d'être unique, et je voulais le rester" (189). Sans le risque de perdre sa différence, de se perdre, elle sait maintenant qu'elle n'est rien, ni unique, ni différente. C'est sans doute l'œuvre où le malheur débute surtout avec soi, dans un contexte intime et privé, alors que dans les autres ouvrages, la cause du malheur est extérieure, qu'elle relève du politique ou du patriarcat. Si l'on accepte que Farhoud écrit l'histoire des vaincus, la narratrice représente une autre forme de vaincus. Financièrement indépendante, elle n'a pas à se soumettre pour se protéger. Elle n'est coincée ni dans les traditions ni dans une ethnicité arrêtée dans le temps et ostentatoire. Elle bénéficie d'acquis favorables quant à la place des femmes dans la société québécoise. Pourtant, elle répond à des attentes de dévouement envers sa famille et son conjoint, attentes qu'elle s'impose elle-même. Certes, les règles non écrites de la société moderne où elle vit vont dans le même sens mais l'écart et les variantes sont aussi permmissibles et fréquents. C'est sa propre peur qui la place dans le rôle sécurisant dominant de mère dévouée, oublieuse d'elle-même. Elle est, ainsi que le dit un adage populaire, *sa pire ennemie*.

La narratrice de *Splendide Solitude* n'a pas encore pleuré la perte de ses parents. Ils sont morts dans un accident avant qu'elle ne puisse affirmer son autonomie: "Je ne voulais pas pardonner au destin qui avait fait de moi une orpheline. Voilà la vérité. J'ai toujours lutté contre la consolance comme l'enfant lutte contre la somnolence. Jusqu'à épuisement" (190). Cette rupture dans la filiation traverse l'écriture de Farhoud. Ainsi, dans *Les Filles du 5-10-15¢*, la mort de la mère est symbolique; elle est absente et placée au même rang que ses filles. Seul le père compte car lui seul a du pouvoir. Dans *Jeux de patience*, c'est la mère qui ne peut assurer la transmission; sa fille n'est plus. L'état d'orphelin marque Dounia et Salim dans *Le Bonheur a la queue* glissante: "Deux orphelins en manque de tendresse et d'affection qui se marient mettent au monde des enfants sans parents, je crois, des orphelins comme eux, des mendiants, parce qu'un orphelin ne devient jamais tout à fait un père, une orpheline jamais tout à fait une mère. Jamais la juste mesure... Le manque est le frère jumeau du trop-plein" (41). La mère de Salim perd aussi une fille, ce "qu'une mère peut vivre de plus inhumain" (41); comme Mariam, elle n'a plus de place pour rien d'autre, sauf peut-être la dureté envers la femme et les enfants de Salim qui ont le tort d'être vivants. Dans *Maudite Machine* Sonia Bélanger joue le double rôle de mère sans sa fille et d'orpheline.

La filiation, dit Françoise Collin, est "un art de tenir le fil et de casser le fil" (Collin 112), un art que l'on pratique librement, que l'on joue et rejoue, car il faut à la fois bouger sans sa mère (ou sa famille) et avec elle. Parlant de transmission de la langue ou de l'identité, Daniel Sibony souligne aussi la nécessité de l'interaction entre les générations pour qu'il y ait passage, fécondation et mouvement: "Une femme à qui sa mère n'a 'rien donné' ne pourrait être ni fille ni mère, et resterait en suspens de son être-femme, dans son entre-deux langues à elle, ne pouvant ni 'lire' ni 'écrire' les traces de sa féminité" (Sibony 65). Il ajoute que peu importe les contextes de transmission, c'est toujours le même modèle qui apparaît, soit un mouvement qui décompose, recompose et consent à un passage non déterminé à l'avance. Abel insiste aussi sur la nécessité des

"récits de générations" puisque l'être est impuissant à "s'engendrer lui-même" (Abel 177) puisque "être humain [...] c'est avant tout être en relation avec d'autres humains" (Savater 78). Les relations premières sont normalement familiales.

Les multiples formes de filiation rompue représentée par Farhoud sont presque toujours traumatisantes et extérieures à l'être affecté: la mort prématurée d'une mère, d'un père, la guerre meurtrière, l'abandon forcé d'un enfant, le mutisme obéissant de la mère, la maladie mortelle d'une enfant. Le fil cassé trop vite maintient l'être dans une indifférenciation paralysante et neutralisante. Les êtres ainsi affectés n'agissent pas sur leur vie, ils la subissent. Les orphelins de Farhoud comme les parents éplorés – la rupture de filiation touche les deux sexes même si Farhoud parle essentiellement des femmes – sont privés du passage attendu d'une génération à l'autre ou encore de l'affranchissement normal de l'enfant face à sa famille. Ils n'ont pas la chance d'échanger, de discuter, voire d'affronter ou encore de transformer. La transmission, ainsi que le rappelle Collin, n'est pas à sens unique, elle est toujours: " une opération bilatérale, un travail de relation, prélevée sur le vivant [...] Elle exige une double activité: de la part de celle qui transmet et de la part de celle qui accueille la transmission" (111). Ce passage ne peut se faire par devoir; il n'arrive que par le désir et le respect mutuel; être capable de donner et de recevoir sans attente et sans négation de soi. En effet, le lien de filiation "n'est pas un contrat"; il doit "interdire la symétrie, rappeler la différence des générations, la différence entre le grand et le petit" (Abel 177).

La narratrice de *Splendide Solitude* voulait physiquement s'éloigner de sa famille pour s'accomplir, le destin a rompu le fil pour elle. Elle n'a pas eu la chance d'agir et la rupture imposée par la mort subite de ses parents la déstabilise depuis. La transmission des récits de générations entre elle et ses parents n'a pas eu lieu; reprenant les mots d'Abel, on pourrait affirmer que l'engendrement a été interrompu avant qu'il ne soit terminé, d'où ce sentiment d'absence à elle-même que la narratrice arrive à identifier après des années de souffrance. Sonia aussi exprime avec force le malaise de la perte: "Je suis tombée dans l'oubli. / J'ai oublié que j'existais. Une souffrance sans nom" (85). La triple amputation de Sonia – mort de sa mère, abandon forcé de son enfant et mort de sa grand-mère – la place aussi dans une naissance interminée; le père aurait pu suppléer à la rupture de filiation maternelle, mais plutôt que d'inviter Sonia à entrer dans la filiation paternelle, dans son récit de génération à lui, il a imposé un *contrat*, une relation à sens unique. Le seul lien qui restait à Sonia s'est alors également fracturé. Dounia, elle aussi, reconnaît qu'elle est restée en transit, dans la salle d'attente de la vie: "Je me suis laissé écraser par la douleur, la langue collée au palais, les bras collés à mon corps. C'est tout. C'est tout ce que j'ai fait. C'est tout ce que j'ai été capable de faire. Quand on se résigne une fois, c'est fini, on se résignera pour le restant de ses jours.... Le mal est fait. On en remonte jamais la pente, Parce que le mal engendre le mal. Sans fin" (151). Comme pour Sonia, le père de Dounia a aussi failli à la tâche de transmission, coincé qu'il était dans ses dogmes; il n'a pas su prendre le relais après la mort de la mère. Il a offert l'autorité alors que Dounia avait besoin d'ouverture, d'ampleur, du monde ainsi que signifie son nom en arabe. Ces femmes, comme d'autres personnages de Farhoud, souffrent d'une même absence, une faille béante dans leur devenir, une "fêlure" à identifier et à transformer, si possible.

La reconnaissance de la faille, du fil cassé, s'accompagne de sentiments ambivalents. Le fait de nommer la perte, le mal, fait circuler le sens et la femme qui parle pourra peut-être reprendre le fil de sa vie et alors devenir réellement sujète.⁶ Si nommer la douleur est une étape incontournable

vers l'appropriation de soi, admettre et décapier les émotions refoulées qui les rongent en est une autre. Les femmes de Farhoud sont prises entre leur douleur et la communauté. La culpabilité et la honte qu'elles éprouvent participent des valeurs de la communauté qu'elles ont intégrées même si en fait, elles veulent s'en éloigner. Elles ont peur de reconnaître qu'elles diffèrent depuis longtemps, que leur révolte a été muselée, que leurs transgressions ont été mal venues. Voyons, Dounia qui parle pour elle, mais aussi pour tant d'autres femmes prises dans une telle impasse: "Comment parler de ma honte, de ma résignation, de ma rancœur, de mon amertume et de ma haine, de ma lâcheté, sans vouloir mourir, sans mourir" (153). Même si la faute relève de la communauté, Dounia, Sonia et les autres doivent se pardonner pour arriver à un langage qui "soit dicible et audible. Rien n'autorise un tel langage, sinon le courageux et patient travail de formulation conjointe de la plainte et du regret. Comment trouver un langage qui puisse en même temps exprimer le tort subi et être entendu et repris par celui qui l'a commis?" (Abel 222).

L'idée de filiation rompue s'entremêle ainsi à celle de la communication. La mère, parfois la fille, représente l'interlocutrice absente. Il n'y pas eu communication, mise en questions, échange des mémoires, redéfinition des valeurs, "tri de l'histoire" (Collin 111) parce que le personnage se retrouvait seul devant ses interrogations. La mort prématurée a mis fin à ce qu'Abel nomme la "conversation infinie" (163), c'est-à-dire ces réinterprétations successives et inévitables d'une génération à l'autre. Chaque être humain survient au milieu de la conversation: "qui est déjà commencée et dans laquelle nous essayons de nous orienter afin de pouvoir à notre tour y apporter notre contribution" (Ricœur cité dans Abel 164). Malgré la fracture de la filiation, malgré la conversation interrompue, comment donc entrer dans le dire, comment devenir soi par le dire, comment retrouver le fil? Comment dire au père, au mari ou à la communauté le mal subi? Comment écrire "prospectivement une histoire de femmes" (Collin 118) inattendue? Ces questions sous-tendent l'œuvre de Farhoud.

Les personnages de Farhoud tendent tous vers la parole à la mère ou de la mère, de façon directe ou indirecte. Dans *Les Filles du 5-10-15* €, Kaokab, à défaut de pouvoir parler à sa mère, enregistre ses pensées sur un vieux magnétophone. Elle hésite entre l'arabe et le français, mais aucune des langues ne semble adéquate; elle est plus à l'aise en français mais sa mère parle surtout arabe. Cette différence de langue, cet entre-deux langues, souligne, avec force, la rupture de filiation. Au fond, elle n'a pas de langue parce qu'elle est niée par ses parents et qu'elle n'est qu'un objet utile capable de travailler pour la famille. Toutefois, elle ne saurait se résigner au silence. À cet égard, la jeune Kaokab blâme de façon égale ses deux parents. Elle ne cherche pas à comprendre le silence de la mère et sans doute est-elle encore trop jeune pour voir en cette dernière le résultat d'un conditionnement patriarcal tout aussi asphyxiant que pour elle et sa sœur. Elle s'adresse donc aux deux parents puisqu'en apparence la mère n'est que passivité et indifférence. Lorsque Kaokab arrive à se dire, ce sont des paroles de colère qui refusent le statut de *vaincue*: "Vous ne m'aurez pas. Je veux vivre. Oui, je sais ce que je voulais vous dire. Je sais. Je vous hais, je vous déteste, je vous déteste de m'avoir fait tant souffrir" (40). Dans cette pièce, la parole de Kaokab reste très privée, occultée même, puisque la pièce se termine sur l'incendie du magasin, dont elle et sa sœur sont responsables, et dans lequel la jeune femme se précipite justement pour sauver sa parole enregistrée. La révolte de Kaokab semble impossible, prématurée peut-être. La dramaturge laisse planer le doute quant à la mort de son personnage. Cependant, la révolte de Kaokab est

effectivement destructrice et inflammable, car la jeune femme n'a que de la colère qu'elle n'a pas encore épuisée; il aurait fallu atteindre l'étape de la prise en charge de soi par soi. Elle aurait voulu inventer pour elle-même un art de vivre, assorti "à son individualité, unique, incomparable et fragile" (Savater 179). Elle n'en a pas eu le temps. La destruction et le goût de la vengeance dominant et clôturent la pièce. Ou cette fin rappelle tout simplement que Kaokab est une morte-vivante sans espoir de se débarrasser du joug patriarcal. Il reste que Kaokab, par ses confidences enregistrées, a voulu rejoindre sa mère, son père et reprendre le *fil* familial sans toutefois s'y restreindre.

Dans *Le Bonheur à la queue glissante*, c'est l'une des filles qui tend à nouveau le fil de la filiation à sa mère. Dounia résiste mais finit par céder; elle raconte sa vie à Myriam, sa fille; elle remonte jusqu'à son enfance, elle raconte la mort de sa mère, sa parole libre et audacieuse d'antan, ses multiples exils, le refus de son père de lui apprendre à lire, la perte graduelle de son nom qu'on lui a dérobé au moment du mariage quand on a commencé à la désigner par le nom de son village; par la suite, elle est devenue l'épouse de..., la mère de... et même l'Américaine lorsque la famille est retournée vivre au Liban. Elle parle donc sans retenue de ce glissement continu hors d'elle-même depuis l'âge adulte. Cependant, lorsqu'elle s'approche de la violence de son mari et de la maladie de son fils, elle hésite: "Comment dire à ma fille ce que je n'arrive pas à me dire à moi-même? [...] Comment parler du feu? Comment parler de la cendre?" (140). La parole de Dounia redevient alors intérieure et secrète; elle n'ose pas parler contre le père à ses enfants. Elle s'impose un seuil à ne pas franchir; son désespoir devant la violence de son mari doit demeurer bâillonné. Ses allusions au feu et à la cendre font écho aux *Filles du 5-10-15¢* et rappellent l'intensité de la douleur liée à la négation du soi, une douleur qui ronge de l'intérieur et détruit lentement tel le feu qui couve sous les cendres. La parole partagée avec sa fille lui a quand même permis de faire le point sur sa vie et de comprendre le mutisme partiel dans lequel elle se terre encore à l'âge mûr, cette fois un mutisme choisi. Ce silence volontaire souligne avec une acuité particulière la force de la tradition qui continue de régler le comportement extérieur de Dounia même si la colère gronde à l'intérieur. Il faut cependant noter que Myriam, la fille de Dounia est écrivaine et qu'une autre de ses filles est enseignante. Dounia, quoique silencieuse, a su transmettre le goût du dire ou ses filles ont peut-être refusé l'image de la soumission silencieuse que présente la mère. Il s'agit sans doute d'une transmission par opposition. Les filles de Dounia semblent reprendre pour leur mère et pour elles-mêmes le fil de la parole. Une filiation positive, malgré tout. De plus, l'accès même tardif à la parole ré-engage Dounia qui, tout en restant mère et grand-mère, redevient une femme; elle ose ainsi rêver de la tendresse possible de Salim qui, pourtant, ne la regarde même plus, en fait ne l'a jamais regardée tant il était englué dans le rôle viril traditionnel qui veut que les femmes et les hommes appartiennent à deux univers différents. Par leur renouement, le fil tendu par Myriam, mère et fille prennent vraiment contact, s'enrichissent mutuellement; même le retour brusque de Dounia au silence parle à Myriam qui devine la détresse de sa mère. Enfin, malgré elle, comme pour compenser le non-dit maintenu, Dounia se met à examiner la vie avec l'idée de raconter à Myriam: "Il faudrait que je raconte cette histoire à Myriam, je suis sûre qu'elle l'aimerait" (165).

Dans *Jeux de patience*, c'est Monique/Kaokab qui reprend le fil de la filiation. Elle avait voulu oublier la guerre et le pays dévasté pour que le "bonheur soit possible" (52), mais l'arrivée, au Québec, de sa cousine accompagnée de ses enfants et de sa peine, force Monique/Kaokab à

regarder derrière. Même si les mots sont inadéquats, elle essaie de "Rentrer dedans et en ressortir... vivants... Écrire... pendant que je suis encore vivante..." (76). C'est l'écriture qui, atténuant la souffrance, donne sens à la vie au-delà du Mal de la guerre et de la mort; l'écriture est alors presque thérapeutique et permet de faire le deuil non seulement de l'être cher disparu mais aussi de la vie insensée dans son manque d'humanité. Monique/Kaokab rappelle à sa cousine que *Innsèn*, "ça veut dire 'humain' et 'oublier' en même temps, le même mot"; elle écrira donc pour refaire la filiation en dépit (ou à cause) de la fracture: "On oublie, mais ça ne sert à rien.... Entre toi, Samira et chacun de nous, il y a un fil invisible, quoique l'on fasse.... Je veux écrire ce lien invisible. Il faut que j'écrive l'invisible" (55). La jeune écrivaine fait ainsi de l'écriture un outil pour renouer la filiation et poursuivre alors son devenir permettant à la transmission d'une génération à l'autre d'advenir, même si ce passage demeure insaisissable et invisible. La transmission, toujours imprévisible et surprenante, ne peut "fonctionner sous contrainte" nous rappelle Françoise Collin. Cet héritage "ne s'accompagne d'aucun testament si par testament il faut entendre son mode d'emploi" (111). C'est donc dans la crainte et l'hésitation, sans guide et sans mode d'emploi, que Monique/Kaokab se met à écrire vers l'avenir, même si le passé et la mort animeront son écriture. Elle accepte d'être encore plus décentrée et de se poser enfin les questions qu'elle évite depuis des années.

Cette ouverture à l'écriture interrogative est risquée, mais "elle permet de faire la différence entre le vrai et le tenu-pour-vrai, de rouvrir un horizon de possibilités faillibles, ouvertes à la discussion" (Abel 264). Alors, elle brise un certain égocentrisme, souligné par sa réclamation récurrente du droit au bonheur. Quelques instants, elle suspend ses propres questions, les met entre parenthèses "pour reconstruire le sens des propositions, des textes, du monde, à partir d'hypothèses de lecture" (Abel 265) d'autrui, celles de sa cousine, voire celles de Samira morte à qui elle donne la parole. Il n'y a pas de point de vue unique, ultime, mais des points de vue sur le monde. Parce qu'elle accepte d'intégrer de nouvelles questions aux siennes, Monique/Kaokab s'ouvre à de nouvelles possibilités d'être au monde. Elle n'a pas de réponse finale à ses questions ou à celles des autres, mais elle peut problématiser le monde, la guerre et la mort, entre autres: "En essayant toutes les questions, le jeu explore la pluralité du monde, ses diverses perspectives d'intelligibilité, ses diverses règles. Il modifie et modalise un à un tous les cadres reçus, met en question et en jeu les présuppositions admises" (Abel 266). L'écriture de Monique/Kaokab participe donc à la fois du baume, du risque, de l'invisible, de l'ouverture. Elle est le fil repris, celui qui enracine mais aussi celui qui libère et laisse la vie prendre des chemins inconnus, en ce sens elle est aussi fondatrice.

Sonia, dans *Maudite Machine*, se réappropriera en retrouvant les mots de sa grand-mère Sophia, un modèle de joie de vivre. C'est ce jeu mémorial qui lui permettra de retrouver le fil perdu, de se réconcilier avec elle-même et d'assumer son passé; "Y'a juste les mots qu'on dit pas / qui nous mangent / les mots qu'on n'a pas dits / qui nous grugent" (22). À la fin de la pièce, la filiation est rétablie; Sonia va répondre au téléphone en dansant comme le faisait Sophia. Les spectateurs savent que c'est la fille au bout du fil. Sonia redevient petite-fille et mère simultanément, une deuxième naissance ou un engendrement enfin terminé pour Sonia, peut-être aussi pour sa fille. Dans une lettre à Sonia, la fille souligne l'apport de sa propre fille dans l'achèvement de sa naissance: "Avec ma fille, je commence à entendre la résonance de ma voix" (94). La naissance de cette enfant amplifie le rapport de la mère à elle-même et au monde, le fortifie, le rend plus

tangible, lui redonne une partie du fil perdu la plaçant dans la filiation. C'est ce nouveau lien à la filiation qui lui permet de deviner le drame de sa propre mère: "J'ai compris que quelque chose s'était passé, quelque chose de pire que la mort..." (94). Au lieu de rester prisonnière de sa haine: "Je vous ai haïe" (94) et de sa peine, la fille devenue mère cherche enfin à rejoindre sa propre mère pour renouer avec l'autre partie du fil rompu.

Dans cette pièce, il n'est pas directement question d'écriture, il s'agit plutôt d'un récit de vie. Vers la fin de sa vie, Sonia, encouragée par Tancrède, son amoureux, se met à se raconter. Un accident – elle a failli se faire renverser – éveille sa colère. Le même jour, elle reçoit une lettre de sa fille. Ces trois éléments réunis, le geste audacieux de s'être confiée à Tancrède, l'accident et la lettre, poussent Sonia à descendre aux enfers pour ensuite remonter à la source de vie, de sa vie. C'est ce voyage initiatique qui est mis en scène. Unique personnage de la pièce, Sonia raconte, souvent avec humour, son autobiographie à défaut de pouvoir l'écrire. Si, tel que le dit Sonia, les mots qu'on ne dit pas *grugent* de l'intérieur, les mots ont aussi un pouvoir de connaissance, de relation, d'interprétation et de partage. Ainsi, la lecture est pour elle un voyage: "dans le creux des mots et des pensées. À l'endroit même où quelqu'un nous reçoit dans son monde pourvu qu'on prenne le temps d'entrer" (55). Dans *Maudite Machine*, Sonia n'est pas lectrice, mais auteure de son récit de vie qui se veut aussi une invitation à un voyage dans le creux des mots.

Dans *Splendide Solitude*, la narratrice assume enfin la perte de ses parents, soit la rupture de la filiation; elle les pleure, physiquement, pour la première fois. Cette reconnaissance de la douleur ancienne, antérieure au départ de son compagnon et par la suite de ses enfants, permet à la narratrice de se retrouver. Elle ne cherche plus à s'esquiver: "Le passage à l'autre, je ne l'ai jamais fait. Et je ne pourrai pas le faire tant que je ne rapatrierai pas ma contribution et les lambeaux effilochés" (189). Elle jette alors les fleurs séchées, fait repeindre en blanc la salle de musique, deux symboles de sa naissance enfin! Pour la première fois, elle partage avec ses amies sa parole écrite; elle leur lit des pages de son "récit de voyage", voyage vers soi. Elle se reconnaît en direct et non à travers les yeux des autres. Tout au long du roman, les jeux entre le *je* et le *elle* sont significatifs de ce regard autonome; elle s'examine comme si elle était autre, ce qu'en fait, elle est depuis des années. Le recours à la troisième personne lui permet de se décentrer davantage pour arriver peut-être à se recentrer. Elle cherche à faire la part des choses entre le *je* qu'elle est ou vers lequel elle tend et le *elle* qu'elle a accepté pour correspondre aux attentes d'autrui, parents, amoureux, enfants, amis. À force d'introspection, elle sait que sa solitude ne dépend pas uniquement de la présence des autres mais surtout de quelque chose qui l'habite profondément et qu'elle se doit de regarder en face et de dire, d'où la parole partagée avec les amies. Elle veut les entendre, elle veut leurs réactions et leurs interprétations mais sans s'y soumettre. Cette parole partagée est un peu un pari; petit à petit, elle veut reprendre le dialogue avec l'autre tout en s'accordant la permission d'être et de différer. Elle reprend *sa* place dans la "conversation infinie" pour y apporter sa contribution, selon l'idée d'Abel.

Pour Sonia par sa parole comme pour le *Je* de *Splendide Solitude* par son écriture lue, il s'agit, en effet, de renouer le fil de leur vie et sans trop savoir comment apprendre à envisager leur vie prospectivement. Leur passé respectif est affronté et décanté. Elles se sont recentrées, c'est-à-dire

que chacune a retrouvé le chemin vers sa véritable spécificité. Elles ont enfin l'impression d'être une. Elles ne sont plus dans les "coulisses" de la vie.

Le bonheur, ou plutôt, les instants de bonheur, semble dire Abla Farhoud, sont à conquérir et passent par l'autonomie et l'action. L'idée du possible, "de la potentialité" (2001,189) ne véhicule pas le bonheur; le bonheur prend forme "en paroles et en actes" (190), d'où l'importance que Farhoud accorde à l'écriture qui est *paroles et actes*. Notons aussi que plusieurs personnages de Farhoud appréhendent le monde par les sens: Dounia veut forcer le regard, elle, qui a toujours été invisible parce que femme (40). Pour la narratrice de *Splendide Solitude*, la musique est un baume, parfois un équilibre – surtout en entendant de la musique *live*; de même, elle trouve un apaisement dans les mots et au-delà des mots, une ouverture sur la vie: "Sans peine, juste en lien avec la musique et le monde, et moi, allongée, ouverte à ce qui va venir, à ce qui est là" (191). La mère dans *Jeux de patience* voudrait tout effacer et pouvoir recommencer. À ce moment-là, elle pense au goût du raisin, à l'odeur de la terre, au paysage (75); cette mémoire des sens la console un instant.

Toutes ces femmes rêvent d'autonomie, de pardon, de consolation ou encore de reconnaissance; leur idée du bonheur participe de l'accomplissement personnel qui se fera ou non selon qu'il y a un espace où le rêve peut advenir. La compassion, le détachement,⁷ le deuil et le sens de la responsabilité font partie de leur conception du bonheur. C'est le questionnement autour du bonheur-malheur qui permet aux personnages de se regarder et de regarder le monde. Elles tentent toutes d'appriivoiser tant le dehors que le dedans, du soi, du monde, et de dépasser ainsi leur ambivalence intérieure. Non pas qu'il faille que celle-ci disparaisse. Il s'agit plutôt de s'en réclamer pour mieux vivre. Elles veulent connaître encore le frisson de la beauté, de la bonté et de l'amour, de soi et des autres. Elles veulent tout simplement savourer, comme le dit Dounia ces instants de bonheur: "comme je bois de l'eau fraîche quand j'ai soif. Je sais qu'ils ne sont pas éternels et que le temps peut tourner.... Le bonheur a la queue glissante.... Savourerai-je cette eau si je n'avais pas eu soif?" (47). Dans l'exergue à *Jeux de patience*, Abla Farhoud dit: "À ceux qui affrontent chaque jour la mort, chaque instant, le silence de la mort. J'aurais aimé leur offrir un verre d'eau, au moins un verre d'eau" (9). C'est sa façon de "faire signe à la vie."

L'écriture d'Abla Farhoud, romanesque ou dramatique, tend toujours vers la compréhension du sens de la vie, et implicitement du sens de la mort, que celle-ci soit physique ou qu'elle soit émotive et spirituelle. Farhoud décrit et, souvent, dénonce les apparences, le visible, mais elle répond surtout à l'appel de l'invisible. Elle veut voir derrière les apparences ce qui s'est tramé et se trame encore. Son écriture est ainsi un travail de la mémoire et du deuil. La plupart de ses personnages arrivent, en effet, à décanter et à dépasser leur affliction. Me reportant à Ricœur (655-656), je dirais que Farhoud, l'écrivaine, est une *soucieuse*; elle se tient près du passé, en est préoccupée, mais, simultanément, elle cherche l'oubli pour que la vie, si imparfaite soit-elle, continue. L'image du verre d'eau fraîche contient toute cette vie problématique, inachevée et inachevable.

Notes

¹ L'utilisation de *montréalaise* est ici volontaire et fait référence à la démographie de Montréal marquée par un siècle de nombreux mariages interculturels, certes plus nombreux dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Le cas de Sonia dans *Maudite Machine* est exemplaire en ce sens: elle a une grand-mère ukrainienne qui a épousé un Ouimet (45). L'héritage culturel de la grand-mère est l'un des marqueurs sociologiques qui ont influencé Sonia, mais il ne saurait être ni l'unique marqueur ni le plus important.

² On ne peut faire l'économie du discours féministe en parlant de l'écriture de Farhoud; il y est fortement présent et le regard qu'elle met en mots est féministe et humaniste; il n'est pas contre les hommes mais pour la place, réelle et symbolique, des femmes dans le monde. Quant au rôle parfois ambigu des mères, on peut se reporter, entre autres, au roman de Nicole Brossard *L'Amèr ou le chapitre effrité* publié en 1977. Ce texte de combat rappelle que certaines femmes jouent dans le camp patriarcal sans même, tout à fait, en être conscientes: "Les mères patriarcales ne pouvant initier leur fille qu'à l'homme. La confiance ne règne pas entre nous. Vendues à perte. Dédoublées, multipliées..." (16).

³ Pour une étude de l'exil dans l'œuvre théâtral d'Abla Farhoud, voir Celita Lamar.

⁴ Pour une étude sur Dounia, voir l'article de Christl Verduyn.

⁵ Monique porte aussi le nom de Kaokab. Rien n'indique qu'il s'agisse de la même Kaokab que dans *Les Filles du 5-10-15¢* qui a peut-être perdu la vie dans l'incendie du magasin du père. Cependant, ainsi que le note Celita Lamar, "There is a strength to be found in the bonds that link women to one another across space and time" (145). La répétition des prénoms de femmes d'une œuvre à l'autre vient souligner cette sororité. La condition des femmes est, en effet, collective et individuelle; la récurrence de l'archétype masculin patriarcal est un autre exemple qui rappelle le peu de place accordée aux femmes.

⁶ Le féminin de sujet dans le sens philosophique du terme adopté par les auteures et critiques féministes dans les années 70.

⁷ Voir Lucie Lequin 242 pour une analyse du détachement.

Bibliographie

Abel, Olivier. *L'Éthique interrogative. Herméneutique et problématique de notre condition langagière*. Paris: PUF, 2000.

Brossard, Nicole. *L'Amèr ou le chapitre effrité*. Montréal: Quinze, 1977.

Collin Françoise. "Un héritage sans testament." *La Société des femmes*. Ed. Les Cahiers du Grif. Bruxelles: Éditions Complexe, 1992. 109-119.

Farhoud, Abba. *Jeux de patience*. Montréal : VLB éditeur, 1997.

_____. *Le Bonheur a la queue glissante*. Montréal: L'Hexagone, 1998.

_____. *Les Filles du 5-10-15 ¢*. Carnières-Morlanwelz: Lansman, 1998, 2^e édition.

_____. *Maudite Machine*. Trois-Pistoles: Éditions de Trois-Pistoles, 1999.

_____. *Splendide Solitude*. Montréal: L'Hexagone, 2001.

Lamar, Celita. "Resetting the Margins: Abba Farhoud's Dramatization of the Female Immigrant Experience in Quebec." *Women by Women. The Treatment of Female Characters by Women Writers of Fiction in Quebec since 1980*. Ed. Roseanna Lewis Dufault. Madison-Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1997. 136-147.

Latif Ghattas, Mona. *Quarante Voiles pour un exil*. Laval: Trois, 1986.

Lequin, Lucie. "Écrire la convergence sans s'y perdre: le défi des écrivaines migrantes." *La Francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*. Ed. Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis. Paris: L'Harmattan, 2001. 237-247.

Médam, Alain. "Ethnos et polis. À propos du cosmopolitisme montréalais." *Revue internationale d'action communautaire*. Printemps 1989. 137-153.

Pinson, Jean-Claude. *Habiter en poète*. Seyssel: Champ Vallon, 1995.

Ricoeur, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

Savater, Fernando. *Éthique à l'usage de mon fils* traduit de l'espagnol par Claude Bleton. Paris: Points, 1994.

Sibony, Daniel. *Entre-deux. L'Origine en partage*. Paris: Seuil, 1991.

Verduyn, Christl. "Femme(s) sans lettres." *La Francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*. Ed. Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis. Paris: L'Harmattan, 2001. 295-307.

Spécialiste littérature québécoise au féminin et auteure de nombreux articles, Lucie Lequin enseigne au Département d'études françaises de l'Université Concordia. Ses recherches actuelles portent sur la rencontre des cultures et sur les liens entre l'éthique et la littérature. En collaboration, elle a aussi publié deux livres, un sur la multiculturalité et l'autre sur l'écriture des femmes.

[A specialist in women's literature from Quebec and author of numerous articles, Lucie Lequin is a member of the Department of French Studies at Concordia University. Her current research investigates intercultural relationships and links between ethics and literature. She has also published in collaboration two books: one on multiculturalism in literature and the other on women's writing.]