Document généré le 28 avr. 2024 17:34

Jeu
Revue de théâtre

Abla Farhoud : l'oeuvre de la mémoire et de l'oubli

Lynda Burgoyne

Numéro 73, 1994

URI : https://id.erudit.org/iderudit/28231ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Burgoyne, L. (1994). Abla Farhoud : l'oeuvre de la mémoire et de l'oubli. *Jeu*, (73), 88–92.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1994

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Lynda Burgoyne

Abla Farhoud : l'œuvre de la mémoire et de l'oubli

Une œuvre d'art est bonne
quand elle est née d'une nécessité.
Rainer-Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète.*

Abla Farhoud nous donne à découvrir une œuvre jaillie de la mémoire. Ses origines orientales parcourent son écriture, en déterminent parfois même les enjeux. Comme pour beaucoup d'écrivains émigrés, l'évocation d'un passé à la fois proche et lointain semble constituer pour cette dramaturge une forme de réconciliation du réel et de l'imaginaire, même si cela doit s'accomplir dans la plus grande douleur.

Dans la plupart des pièces d'Abla Farhoud, la nostalgie des lieux abandonnés procure à la fois souffrance et exaltation aux personnages. S'ils cherchent désespérément à oublier, ce n'est en fait que pour mieux se souvenir de ces images dont l'impression dans la mémoire est irréversible et dont la manipulation forme la psyché. Si les êtres humains possèdent la faculté d'oublier ce qui les torture, ce n'est que pour mieux se protéger. La très lucide Monique/Kaokab, personnage principal de *Jeux de patience*[1], le sait et tente ainsi d'expliquer sinon d'excuser l'inertie du genre humain devant les horreurs des guerres : « Tu devrais le savoir, toi, *innsèn*, dans notre langue, ça veut dire humain et oublier, en même temps, le même mot. [...] On oublie... on oublie, on est obligé d'oublier [...] On oublie mais ça sert à rien. » (p. 35) Cela ne sert à rien parce que l'on n'oublie jamais réellement, mais surtout parce que l'on doit vivre.

La recomposition d'un réel idéalisé, d'un paradis quitté qui permet d'établir une communication entre l'ancien et le nouveau monde, s'opère, dans l'œuvre d'Abla Farhoud, sur le mode de l'irrecevable. Les fins tragiques de ses pièces témoignent en effet de la désespérance de personnages en quête d'absolu. Ainsi, quand Monique/Kaokab, « avec une voix d'enfant », tente de mettre en perspective les lieux du passé :

1. Cette pièce, d'abord présentée en lecture-spectacle par le Théâtre de la Manufacture en 1994, sera créée à la Licorne en avril 1995. Voir la critique de Dennis O'Sullivan, « Répétitions publiques », *Jeu* 71, 1994.2, p. 147-150.

Maryse Gagné et Geneviève Rioux dans *les Filles du 5-10-15 ¢*, mises en scène par Lorraine Pintal au Théâtre de Quat'Sous en 1986. Photo : Mirko Buzolitch.

> J'aime beaucoup la neige parce qu'on peut se rouler dedans [...] J'aime plus l'été, par exemple, parce que l'été ça me fait penser à... [...] à Bir-Barra on allait chercher du raisin dans le verger. Est-ce que tu vas en planter des raisins, bayé ? Je pourrais aller en chercher comme à Bir-Barra pis en manger autant que je veux. Y aura plus de différence. Ça serait tout pareil. (p. 7)

les voix du père et de la mère interviennent immédiatement pour contrer cette tentative de réconciliation du présent et d'un passé à jamais perdu.

Dans *les Filles du 5-10-15 ¢* [2], deux sœurs, Kaokab et Amira se sentent prises au piège. Obligées de travailler pour leur père, elles n'entrevoient aucune issue, aucun espoir de se sortir du misérabilisme auquel leur condition de filles d'immigrant les a confinées. La souffrance est particulièrement percutante chez Kaokab, la plus jeune des deux. Sa lucidité finit par gagner aussi sa sœur Amira, qui semblait pourtant avoir pris le parti de la résignation.

L'exiguïté du lieu dans lequel elles évoluent, la petite boutique, le *5-10-15 ¢*, rend la correspondance nette et efficace. L'avenir est bloqué, l'horizon est aussi bouché pour ces filles que cet espace est minuscule, fermé et encombré de pacotille. Elles décident donc de mettre le feu à cette boutique qu'elles exècrent, croyant ainsi se libérer de ce qui les oppresse. Le dénouement tragique de cette pièce invite cependant à la réflexion. Tout

2. Ce texte est paru aux Éditions Lansman en 1993. Les autres textes d'Abla Farhoud sont disponibles, sous forme de manuscrits, au Cead.

n'est pas aussi simple qu'il n'y paraît. L'exilé ne peut-il donc jamais prétendre à la liberté ? Accourue à l'intérieur du magasin en flammes à la dernière minute pour récupérer son magnétophone (instrument de la mémoire), Kaokab n'en ressortira jamais. Comme si seule la mort pouvait ouvrir cet espace.

Dans cette pièce, le Liban est aussi donné comme un lieu édénique, mais dans ce cas-ci, le souvenir du pays d'origine s'inscrit, de manière encore plus évidente, comme un mal d'identité : « Tout est tellement mieux là-bas : les montagnes sont plus hautes, la mer plus bleue, les étoiles plus brillantes, la lune plus grosse, les fruits plus juteux, les légumes plus frais. [...] Le paradis terrestre quoi ! » (p. 23) Le ton ironique de Kaokab, qui reprend ici les paroles du père, marque d'une part son exaspération pour l'univers bloqué dans lequel elle est contrainte d'évoluer et, d'autre part, son exaspération devant la résignation du père qui ne vit plus que par le souvenir et le respect de la tradition, respect qui se traduit d'ailleurs par une forme de répression envers Kaokab et Amira.

Le père, figure emblématique, sorte d'eunuque — en ce qu'il est dépossédé de son lieu d'appartenance —, farouche gardien de la tradition et des coutumes, se charge de maintenir l'écart, de renforcer la différence de sorte que l'intégration, dans le pays d'adoption, que souhaiteraient Kaokab et Amira ne pourra jamais être assumée. Les deux héroïnes sont à jamais heimatlos, d'où évidemment cette crise d'identité, cette quête désespérée pour leur liberté.

Cette répression qu'exerce le père n'est évidemment pas étrangère à la condition de la femme arabe. *Quand j'étais grande* aborde plus directement encore la question de la dépossession du corps de la femme dans la tradition arabe. La mère, qui ne sait pas lire, traduit en une seule phrase la pesanteur des codes hégémoniques mâles : « Tu sais bien ma fille que notre honneur [celui de toute la famille] est entre tes jambes. » (p. 24) La femme orientale se trouve ainsi dépossédée d'elle-même. Sans droits, son corps ne lui appartient pas. Elle doit assumer son rôle de reproductrice qui consiste très spécifiquement à enfanter des garçons. Pis encore, elle constitue une valeur d'échange. Et, comme une voiture, elle devra correspondre aux standards prescrits sans quoi elle devra expier. Considérée comme une « putain », une « usagée », elle sera, par conséquent, déclarée « invendable », inutilisable : une « ordure » jetable. (p. 32) De là à ce qu'elle se rejette elle-même, il n'y a qu'un pas : « Je me sens sale. » (p. 13)

Le monde imaginaire constitue [...] une forme d'exil en ce qu'il oblige à déserter le monde réel pour « parier sur l'inconnu ».

Cette pièce, qui a été créée en 1983 par le Théâtre Expérimental des Femmes dans le cadre du Festival de création de femmes, soulève adroitement la question de l'identité bafouée. Les pratiques discriminatoires des Orientaux à l'égard des femmes sont ici mises en évidence pour mieux exprimer l'ampleur d'une crise identitaire qui prend tout son sens dans la structure même de la pièce. Sara, une petite fille de sept ans, se charge d'incarner la mémoire des femmes. Elle raconte à sa sœur Myriam qu'« alors qu'elle était grande » elle a vécu les humiliations de toutes les femmes. La réunion impromptue du passé et du futur, que le titre résume fort bien d'ailleurs (par le temps du verbe et l'épithète), forme un hiatus chargé de sens. Faut-il oublier ou tenter de se remémorer le sort fait aux femmes ?

Geneviève Rioux et Maryse Gagné dans *les Filles du 5-10-15 ¢* (Théâtre de Quat'Sous, 1986). Photo : Mirko Buzolitch.

L'écriture, cet ailleurs imaginaire

Le monde imaginaire constitue, en quelque sorte, une forme d'exil en ce qu'il oblige à déserter le monde réel pour « parier sur l'inconnu ». La double identité immédiatement décelable dans le nom de Monique/Kaokab, dans *Jeux de patience*, témoigne à la fois du réel de l'exilée, de la recherche d'un compromis entre vie passé et vie présente, et de la duplicité d'un personnage qui cherche sa voie, son salut dans et par l'écriture ou le monde imaginaire. « Je veux écrire ce lien invisible. Il faut que j'écrive l'invisible. » (p. 35)

Dès lors convaincue que « la mémoire ne se transmet que par l'art, la littérature, la vraie... » (p. 41) Monique/Kaokab déploiera ses énergies à tenter d'exorciser la souffrance par le biais de l'écriture. « Le pays de mon enfance est mort avant moi... si je n'arrive pas à l'écrire... je mourrai avec lui. » (p. 26) Plus qu'un impératif, l'écriture serait donc la seule autre possibilité : écrire pour ne pas mourir, car si, de fait, l'écriture est le lieu d'une interminable errance, elle peut aussi être un lieu de réconciliation : « Ne pas me laisser noyer... Rentrer dedans et en ressortir... Écrire... pendant que je suis encore vivante... » (p. 52) Et l'on se prend à se demander ce qui serait advenu de la Kaokab des *Filles du 5-10-15 ¢*, disparue dans les flammes, si cette dernière avait aussi eu accès à un ailleurs imaginaire.

La mort peut cependant prendre plusieurs visages. Sawda et Walid, deux vieux amants à proximité de la mort réelle, dans *Apatride* — titre éponyme de leur condition —, seront acculés eux aussi à vouloir préserver la mémoire, à tenter de se reconstituer, quarante ans plus tard, sur les décombres de ce qui fut pour eux le lieu d'un pays, sur les restes de

ce qui aurait pu être leur vie. Moins résigné que sa compagne, qui croit qu' « assumer [son] exil, c'est accepter de naître » (p. 25), Walid se trouve à jamais dépossédé du monde et de lui-même : « ... j'ai quitté ma propre vie, ma vie, celle que j'aurais voulu vivre, que j'aurais dû vivre. Ce n'est pas moi que tu aimes, tu aimes un mort. » (p. 23) Bien que métaphorique, cette mort n'en est pas moins vraie.

La mort trouve aussi une résonance dans *la Possession du prince.* Folie et mort se côtoient dans cette pièce comme les paroxysmes d'une tentative ultime pour retrouver une identité à jamais irrécupérable. Véronique, auteure et metteure en scène, tente de monter une pièce qui, on le constate à la lecture, est le récit spéculaire et métaphorique de sa relation ambiguë (attraction/répulsion ; amour/haine) avec son frère qui est atteint de troubles psychiatriques. On comprend que pour Véronique cette pièce constitue un acte de réconciliation avec elle-même. L'écriture transforme le rituel de sa propre vie en une quête inavouée où l'imaginaire l'emporte sur le réel.

C'est ainsi que, avant que je ne m'en rende compte, l'univers dramatique d'Abla Farhoud m'avait atteinte comme un coup de poing au ventre. On l'aura pressenti, il s'agit d'une œuvre dense, extrêmement riche, sans doute parce qu'elle prend son origine dans un ailleurs imaginaire, celui-là même où l'écriture se fonde, entre « le déchirement de la mémoire et le déchirement de l'oubli ». Voilà une œuvre née d'une nécessité. ◆