Mouvances Francophones

Volume 5, Issue-numéro 1 2020

Repentirs, Reprises, Remords, Ecart

Dir. Servanne Woodward

Perspectives croisées sur l'écriture francophone au féminin : N. Fontaine ; A. Nothomb ; A. Hébert ; M. Condé ; A. Djébar

Nour Aladdine

naladdin@uwo.ca

Sarah Botsford

sbotsfo2@uwo.ca

Stéphanie Ghazarian

sghazari@uwo.ca

Jennifer Johnstone

jjohn383@uwo.ca

Mélanie Paré

mpare5@uwo.ca

Kylie Patton

kpatton3@uwo.ca

DOI: 10.5206/mf.v5i1.10686

Perspectives croisées sur l'écriture francophone au féminin : Naomi Fontaine ; Amélie Nothomb ; Anne Hébert ; Maryse Condé ; Assia Djebar

Luce Irigaray, théoricienne féministe belge parle « d'être conscient de son identité relationnelle, qui est notre identité non seulement interne, créée par nous-mêmes, mais aussi comment on s'identifie par rapport aux autres...On parle particulièrement de la culture positive de cette identité relationnelle » : De quelle manière appliquer cette identité relationnelle au texte de *Ni d'Eve, ni d'Adam*, d'Amélie Nothomb ?

Luce Irigaray dit que « cultiver l'identité relationnelle signifie s'approcher de l'autre tout en respectant nos différences » (24) et je crois que cela se voit dans *Ni d'Eve, ni d'Adam*, mais en même temps, il y a de nombreuses fois où leurs différences ne sont pas respectées et Amélie est jugée ou identifiée avec quelque chose sur la base qu'elle n'est pas japonaise comme les autres. Vers la toute fin du roman, Amélie constate que « dire à quelqu'un que c'est terminé. Même quand on ne pense plus à quelqu'un comment douter de sa présence en soi ? Un être qui a compté comte toujours » (240). Elle reconnaît l'ampleur de l'impact des autres sur soi et sur son identité. La même chose peut être vue dans *Ombre Sultane* avec les personnages Hajila et Isma, leur identité dépend de l'autre, car elles sont toutes deux mariées au même homme. Avec une modification sans doute imprévue d'Irigaray, ce qu'elle dit s'appliquerait à cette situation : « la vie n'est jamais simplement la mienne, car elle est toujours déjà reçue de l'autre et présente à l'autre » (25).

Kylie Patton

Dans le texte *Ni d'Eve ni d'Adam* Amélie découvre la culture japonaise et se situe par rapport à Rinri. On voit au long du livre comment l'identité d'Amélie se développe pendant qu'elle se familiarise avec la culture, la géographie et la langue du Japon. Tout au début du livre quand Amélie et Rinri vont à la fête d'Hara, on voit qu'Amélie bâtit son identité relationnelle par rapport à Amy, l'étudiante américaine qu'elle suppose invitée pour qu'elle ne soit pas « la seule Occidentale ». Elle n'aime pas Amy et pense qu'elle parle seulement de l'Amérique et Amélie fait l'opposé en s'intéressant à la cuisine japonaise. Ce passage montre comment Amélie commence avec une identité relationnelle au négatif, elle se définit parce qu'elle n'est pas. Amélie continue de sentir comme « autre » quand elle s'est présentée à la famille et aux amis de Rinri, auxquels elle énumère les bières manifestement belges cette fois-ci. Mais son identité relationnelle commence à changer quand elle est présentée à Rika, la sœur de Rinri. D'abord, de nouveau elle commence par s'identifier au négatif : elle pense que Rika est belle, que Rika est charmante et qu'elle est parfaite. Amélie commence ce passage en se définissant par ce qu'elle n'est pas par rapport à Rika, mais à la fin du passage, elle voit que la relation entre Rinri et Rika est similaire à celle qui existe entre Amélie et sa sœur.

Finalement, le changement dans l'identité relationnelle d'Amélie s'affirme quand elle monte au Mont Fuji. Ce passage a un élément spirituel parce que ça représente sa connexion avec l'identité japonaise, en référence à Zarathoustra pour établir un équilibre européen et japonais dans son identité relationnelle. Même si elle est presque la seule étrangère sur le sentier du Mont Fuji, elle se sent en paix, elle peut s'identifier comme différente, mais partageant une expérience commune avec les autres personnes qui sont montées avec elle. Ainsi Amélie a une identité relationnelle positive avec les Japonais.

Sarah Botsford

Le personnage d'Amélie de *Ni d'Eve ni d'Adam* est un exemple parfait de cette culture positive de son identité relationnelle parce qu'elle trouve son identité non réduite, mais enrichie et fortifiée au Japon où elle se trouve complètement « autre » par rapport aux gens autour d'elle. Comme dans l'article « *Ombre sultane* d'Assia Djebar : découvrir le monde à travers l'Autre » de Drte. Briana

Belciug, où l'évolution des identités des femmes algériennes dans *Ombre sultane* sont présentées « par rapport à l'Autre, à l'homme, à l'étranger » (Belciug 1), nous pouvons faire une comparaison similaire avec le texte *Ni d'Eve, ni d'Adam* et contribuer à la réflexion sur le développement de l'identité relationnelle du personnage d'Amélie, à son rapport avec l'autre : l'homme japonais. Même si Amélie commence le roman déjà avec un sens bien développé de son identité interne, et bien qu'elle soit consciente de son statut comme « étrangère » au Japon, elle se trouve dans une aventure de développement identitaire lorsqu'elle entre dans une relation plus ou moins intime et amoureuse avec le personnage japonais Rinri. En effet, leur relation serait pour Luce Irigaray probablement le type d'amour idéal dans le sens où les deux personnages ont leur propre subjectivité, et entrent dans la catégorie d'« aimer à quelqu'un », au lieu de traiter son amoureux comme un objet. Rinri et Amélie s'observent attentivement et il est apparent que leurs sentiments d'amour l'un pour l'autre est plutôt causé par leur intérêt mutuel pour la culture de l'autre. Amélie décrit ses sentiments pour Rinri : « J'avais pour lui de l'amitié, de la tendresse. Quand il n'était pas là, il ne me manquait pas » (73), qui démontre à la fois qu'elle a plutôt un goût pour lui qu'un niveau d'amour envers lui, et qu'elle se sent complètement indépendante de lui qu'il soit en sa présence ou non. Pourtant, ceci est peut-être une limite issue de cette idée d'aimer « à » quelqu'un et d'être trop conscient de son identité relationnelle, parce qu'ici il est clair qu'aimer quelqu'un pour son identité devient impersonnel et presque une étude de l'autre au lieu d'une relation fiable et dévouée. Il n'y a aussi presque pas de place pour une acceptation ou une adoption des mœurs des autres puisqu'Amélie se trouve tellement complètement dédiée à son identité qu'elle finit par critiquer (un peu) la société japonaise, et son seul vrai amour est avec quelqu'un qui fait partie de son identité interne : sa sœur Juliette. C'est ici qu'on voit le fossé entre la théorie et la réalité.

Mélanie Paré

Le personnage d'Amélie est très investi par ce concept d'identité relationnelle mis en avant par Luce Irigaray. Elle exprime souvent le sentiment de « se trouver » et de découvrir qui elle est. Cependant, pour elle, il ne s'agit pas d'une expérience individuelle et indépendante. Donc, l'identité relationnelle peut être appliquée à ce texte de deux manières.

Tout d'abord, Amélie est capable de se définir en fonction de sa relation avec Rinri. Dans un premier temps, elle se catégorise dans une relation enseignant-étudiant. Cette relation se manifeste finalement par une amitié, et plus tard les deux deviennent un couple romantique. Elle utilise cette identité relationnelle avec Rinri pour se définir comme une réussite puisqu'elle est une professeure de français efficace, ainsi qu'une femme, en raison de leurs activités sexuelles et de leurs actes amoureux. En revanche, cette identité relationnelle qu'elle trouve chez Rinri peut également être considérée comme une expérience négative. Par exemple, lorsqu'elle commence à se sentir éloignée de lui, et par suite, à perdre la compréhension de qui elle est en tant que personne individuelle.

Deuxièmement, Amélie n'aspire à rien d'autre qu'à s'identifier en tant que Japonaise. Par conséquent, le concept d'identité relationnelle est claire entre Amélie et le Japon, pays pour lequel elle exprime une convoitise. Par exemple, lorsqu'elle parle japonais, qu'elle comprend les coutumes locales et qu'elle se délecte de son art et de sa culture, elle se sent liée à la terre sur laquelle elle se trouve et a l'impression de vivre l'identité qui lui est destinée, à savoir incarner une véritable Japonaise. Cependant, cette identité relationnelle peut également être vue sous sa forme opposée. Lorsqu'elle est confuse pendant les dîners avec les amis de Rinri, ou lorsqu'elle est mal à l'aise en regardant les scènes sanglantes des films de Yakuza. Dans ces moments, Amélie est très frustrée, car elle veut désespérément s'intégrer au Japon, mais ces situations lui rappellent de plus en plus son côté belge, auquel elle veut si désespérément substituer une identité japonaise.

L'identité relationnelle est donc une partie essentielle du personnage d'Amélie. Qu'il s'agisse de sa relation avec Rinri ou de son lien avec le Japon, Amélie est encline à se définir, tant

positivement que négativement, en fonction des personnes de sa vie et de son environnement immédiat.

Stéphanie Ghazarian

A quel moment la jeune enfant se dit adulte, c'est-à-dire consciente de ce que veut dire l'identité sexuelle féminine, versus masculine dans sa société, dans *Ombre sultane* ?

Dans *Ombre Sultane*, à la section intitulée « le baiser », quand elle avait six ou sept ans Isma prend conscience de ce que signifie être femme dans sa société : « Il me scrute longuement comme s'il pouvait percevoir mon désarroi, il frôla de sa bouche mes mains prisonnières de sa poigne. Il les libéra, se releva d'un trait, tourna les talons dans un élan juvénile et disparut dans la nuit avec un grand geste » (144-145). Son père a vu la scène et a agi ensuite comme si de rien n'était. Dès que les filles ont atteint la puberté, elles ont un certain rôle à remplir. Isma prend également conscience que ces moments sexuels ne lui sont pas arrivés à elle seule, mais à toutes les fillettes. C'est presque comme si c'était un rituel que les filles devaient traverser pour devenir une femme, et que son père cautionnait.

Kylie Patton

La théorie de l'identité relationnelle est encore présente dans le roman *Ombre sultane*, spécialement dans ce cas de différence d'identité sexuelle, parce que le moment où une jeune fille devient adulte est aussi le moment où elle est définie par rapport à son sexe et à sa capacité à porter un enfant. La jeune enfant devient adulte lorsqu'elle est identifiée par les hommes comme étant différente d'eux et par rapport à ce qu'ils croient être le vrai devoir des femmes. Pour Isma par exemple, en citant sa propre enfance, sa réalisation de son identité par rapport à l'homme se passe lorsque son père la punit parce que ces jambes étaient visibles lorsqu'elle était sur la balançoire avec son cousin. C'est à ce moment qu'elle voit la réalité : qu'elle est destinée d'être mutilée par la division sexuelle, et que son père ne la protège pas. Il est même un « organisateur de précoces funérailles » (184) ; une réalité discordante pour elle. Donc, son identité par rapport aux autres est basée sur la division sexuelle et est renforcée par les hommes qui encouragent que cette base soit une raison juste pour contrôler l'autre. Isma devient consciente de son identité relationnelle, de ce contrôle sur son identité, et reconnaît comment cette inégalité de statut laisse les femmes dans l'ombre de l'homme : « celles qui, passé douze ans, se laissaient absorber par l'ombre définitive » (149-150).

Mélanie Paré

Dans son entrevue, Maryse Condé dit qu'elle n'était pas féministe parce qu'elle a toujours voulu vivre avec un compagnon. Trouvez-vous néanmoins des passages féministes, où les femmes sont maltraitées parce qu'elles sont femmes dans *La Belle Créole* ?

Le fait de vouloir être avec un homme ne la rend pas féministe ni non féministe. Maryse Condé est consciente de l'inégalité entre les sexes et cela se voit à travers son écriture dans son livre *La Belle Créole* : « Alors, elle s'était louée comme si elle n'avait pas obtenu son brevet d'études au collège Sadi-Carnot, et elle avait fait la cuisine pour les étrangers, lavé leur linge sale, récuré leur plancher. Des hommes, elle ne voulait plus entendre parler. Ils avaient usé son cœur et son corps » (29). Ici, dans les 30 premières pages, Condé souligne déjà les problèmes entre homme et femme. Bien qu'il s'agisse d'une femme intelligente et éduquée, elle chute socialement parlant, parce que les hommes l'ont utilisée (à la fois son cœur et son corps) et montre la condition féminine selon les mœurs de l'île. Elle évoque le problème des femmes marchant seules dans la rue la nuit. Ce passage fait savoir qu'être une femme et simplement exister en tant que femme, est dangereux en soi. Elle écrit, « il n'était pas prudent pour une femme – surtout pour une femme blanche – de s'aventurer dans les rues à pareille heure » (114). Il existe un rejet de la féminité et de ce qui lui appartient dans une

citation où les hommes ne sont pas considérés comme responsables de leurs enfants ni de leurs épouses ou femmes lorsque Maryse Condé précise une fois de plus que les femmes sont censées se débrouiller seules : « Dans la réalité, tout se passe autrement. Le père n'aime pas la mère, n'aime pas le bébé... même s'il lui reconnaissait ses traits, ses yeux, sa bouche, il ne ressentait pas la moindre affection pour ce petit braillard » (220).

Kylie Patton

Gwendolyn Dolsk, dans son essai « Existential Destruction: de Beauvoir's Fictional Portrayal of Woman's Situation », dit que Simone de Beauvoir présente deux femmes : la femme au foyer (une femme stéréotypée qui risque sa propre liberté) et une maîtresse (qui ne tient pas compte des traditions et a une bonne carrière). Marine, cependant, prouve qu'elle est un mélange des deux. Pendant qu'elle cuisine et nettoie, elle abandonne la femme stéréotypée qui obéit aux ordres. Marine prouve qu'elle est indépendante et n'a besoin de personne à ses côtés. « Mais Marine n'écoutait pas les conseils [...] » (29). Marine met elle-même et son fils au premier plan, et ne se soucie pas de l'opinion des autres — c'est quelque chose qui ne se voit pas généralement.

Nour Aladdine

Pouvez-vous trouver dans un ou plusieurs des romans du corpus, des passages où le rôle sexuel est compliqué par le racisme ou la xénophobie ?

Dans *Ni d'Eve ni d'Adam* la relation amoureuse d'Amélie et Rinri est compliquée par la xénophobie de la famille du jeune homme, les tensions culturelles et le racisme intériorisé d'Amélie. Les grands parents de Rinri n'aiment pas Amélie parce qu'elle est belge et ils rient quand ils la voient. La relation amoureuse entre Amélie et Rinri commence dans un espace « neutre », premièrement dans le café et ensuite l'appartement de l'amie d'Amélie. Le rôle de cet espace « neutre » démontre que ni Amélie ni Rinri ne sont confortables avec la culture de l'autre. De plus, Amélie s'attache à la notion qu'elle est supérieure à Rinri pour la plupart de leur affaire et elle ne prend pas l'amour du jeune homme au sérieux. Son amour pour Amélie est décrit comme mignon, doux et gentil et jamais sexuel malgré le fait qu'ils couchent ensemble. Le stéréotype que les hommes asiatiques sont moins sexuels est un type de racisme intériorisé qui rend leur relation amoureuse plus compliquée.

Dans *La Belle Créole*, Anna est une Canadienne, étudiante d'anthropologie qui « tombe amoureuse » de Dieudonné. L'amour d'Anna est raciste dès le début parce qu'elle est séduite par la culture et pas par Dieudonné qui est finalement accessoire. De plus, l'interprétation de la culture des Antillais en anthropologie plutôt que selon une discipline sociologique rend ces peuples pré-humains, selon Anna. Enfin leur relation amoureuse est compliquée parce qu'elle tombe enceinte et parce qu'elle ne vient pas de cette culture, où elle n'a pas de soutien. Dieudonné la quitte, et va se suicider, tandis qu'elle doit partir accoucher au Canada.

Sarah Botsford

***Kuessipan* et *Ombre sultane* utilisent une écriture fragmentée. Pouvez-vous différencier la valeur des silences de l'écriture dans l'un et l'autre de ces romans ?**

Kuessipan a non seulement des silences, le roman n'a pas une structure linéaire. La plupart du temps, l'ouvrage désobéit aux règles d'écriture traditionnelles : il n'y a pas de début, de milieu ou de fin. Il n'y a pas d'intrigue claire et les personnages n'ont pas de nom (ils sont tous appelés « elle », « son », « il » ou « lui »). Le style d'écriture dans le livre est fragmenté ; les phrases sont ambiguës et incomplètes, et il n'y a pas de « chapitres ». Il s'agit d'un type de littérature très moderne. A travers elle vient un sentiment de silence. Cette forme d'écriture — et de silence — est puissante. La narratrice, cependant, est un personnage liminal en position liminale. *Kuessipan* est un produit de cette liminalité ; la narratrice est entre le stade du silence et la voix. Naomi Fontaine conteste la manière conventionnelle linéaire et européenne d'écrire en proposant son propre style. Parce

que ce style d'écriture n'inclut pas de personnages ou d'intrigue directe, la narratrice libère sa voix de subjectivité et de pathos. La narratrice se protège par ce style d'écriture. Par exemple, ceci est un passage du début du livre : « Pourquoi je me tais. Le silence. Je voudrais écrire le silence » (p. 16). Ici, la narration proclame que le silence sera un grand thème du livre. D'une certaine manière, elle prépare le lecteur à son style d'écriture. La narratrice prouve sa liminalité à travers son silence. La narratrice parle de silence, en étant silencieuse. Son silence est entendu et exprimé, et bien qu'il s'agisse d'un oxymore, ce livre « me tais ».

Elle commence par dire « Pourquoi. » sans point d'interrogation. Cela prouve que son écriture est fragmentée, et également qu'elle essaie toujours de comprendre pourquoi la vie dans la réserve doit être ainsi. Alors qu'elle se pose la question, elle demande également au lecteur pourquoi comme constat plutôt que comme interrogation. Ce style d'écriture nous permet, à nous les lecteurs, de réfléchir sur les questions sociales qu'elle discute. De plus, lorsque la narratrice avoue ce qui suit, « Bien sûr que j'ai menti, que j'ai mis un voile blanc sur ce qui est sale » (11), elle admet que son écriture n'expose pas tout. Elle discutera de certains détails et en omettra d'autres. En utilisant une écriture fragmentée, le narrateur comprime les phrases pour exprimer une dure réalité. En même temps, cette phrase prouve que la narration permet aux lecteurs d'avoir accès à une vision « blanchie » du mode de vie des peuples autochtones. Par conséquent, la narratrice elle-même et sa voix sont liminales ; elle n'est pas entièrement silencieuse, mais apprécie toujours une partie du silence.

Nour Aladdine

Le paysage a un rôle en soi dans *Les fous de Bassan*. Pouvez-vous trouver deux citations à cet effet ?

Le paysage dans *Les Fous de Bassan*, en particulier Griffin Creek, est un personnage à part entière. Ce qui suit est un passage qui décrit la tempête à Griffin Creek : « Il y a des gens, un peu partout, dans la province, qui réparent les dégâts de la tempête. La montagne de Griffin Creek est dure, lointaine, d'un bleu compact comme de la pierre, sans qu'on puisse soupçonner qu'elle soit faite d'une masse d'arbres verts. L'horizon, net et pur, sans rien qui dépasse et rayonne, strict dans la lumière de prime automne » (Hébert 105). En effet, le passage parle de la réparation de Griffin Creek après une horrible tempête. Cependant, le paysage reflète généralement l'humeur et le sentiment des habitants. Cette erreur pathétique d'une horrible tempête reflète la mort de Nora et Olivia Atkins. Surtout parce que la lettre de Nora se trouve quelques pages après ce passage, il est clair que les habitants de la ville réparent la ville — et eux-mêmes — après la tempête. Dans ce cas, la tempête est le meurtre de Nora et Olivia. De plus, ce passage dit également que Griffin Creek a une montagne. Une montagne est généralement difficile à gravir, et la surmonter est une métaphore pour surmonter les adversités de la vie. Par conséquent, la randonnée en montagne est difficile, un des défis à surmonter, le meurtre, afin de passer à autre chose. Gravier la montagne a ses hauts et ses bas, tout comme vaincre le meurtre de Nora et Olivia. L'horizon est également expliqué, en disant qu'il est clair et pur. Il est ici une représentation de l'avenir de la ville. Ils finiront par avancer et leur avenir projeté — comme l'horizon — est radieux. Griffin Creek est un village fantôme ; il n'est pas seulement habité par les villageois, mais les paysages sont des personnages qui pénètrent la communauté. Ils produisent chacun des significations différentes.

Un autre passage qui reflète le paysage est le suivant : « Des yeux bleus partout à Griffin Creek. Dans tous les jardins. Tous les arbres. Poussent comme des fruits bleus. Qu'à tendre la main. Les yeux de Nora, les yeux d'Olivia se cachent parmi les fruits bleus. A moins que [...] aux agates dans le sable. Des gouttes d'eau devenues solides, des pierres d'eau. J'irai au bord de l'eau, ramasser les yeux bleus de mes cousines qui sont perdues, avec leurs manteaux, leurs jupes de filles » (155). L'anaphore des yeux bleus dans tous les paysages démontre et souligne également que les paysages sont des personnages de l'histoire. En attribuant des yeux à tous les lieux de Griffin

Creek, Perceval Brown reconnaît que les paysages ont des yeux qui leur sont propres et ils connaissent la vérité sur la disparition de Nora et Olivia. Cependant, dans ce cas, les yeux bleus représentent les yeux de Nora et Olivia; les deux jeunes filles savent qui est la victime. Ce passage prouve en outre que Griffin Creek est une ville fantôme, les fantômes incluant peut-être Nora et Olivia, car ils sont partout dans les paysages effrayant Perceval. Griffin Creek change constamment de perception et de caractère. Parce que Griffin Creek est une combinaison de tout et de tout le monde, c'est vraiment une ville fantôme, comme ce passage des yeux bleus envahissant la ville le prouve.

Dans les deux passages, il est fait mention de pierres bleues : « bleu compact comme de la pierre » (105), et « agates ... des pierres d'eau » (155). Les pierres, dans ces deux cas, représentent Nora et Olivia. Le passage initial est une préfiguration de la façon dont les pierres bleues affecteront la fin, et lorsque nous arrivons au dernier passage, nous apprenons qu'elles représentent leurs yeux bleus qui sont posés partout sur Griffin Creek.

Nour Aladdine

Comment les champs lexicaux de l'ombre et de la lumière jouent-ils dans *Ombre sultane*?

Les champs lexicaux employés par Djébar jouent un rôle symbolique et se manifestent tout au long d'*Ombre sultane*. Le vocabulaire employé met souvent en contraste deux éléments opposés pour représenter la division entre homme et femmes, tels liberté et emprisonnement. Un des symboles les plus évidents pour démontrer cette opposition est le contraste entre l'ombre et la lumière. Tenant compte que le mot « ombre » est employé dans le titre du roman, il est encore plus évident que ce contraste entre lumière et ombre est important pour le développement du récit et des conditions de vie des personnages. Dès les premières pages, on pose la question : « laquelle des deux, ombre, devient sultane, laquelle, sultane des aubes, se dissipe en ombre d'avant midi? » (9). Elle personnifie l'ombre en introduisant l'idée qu'il y a une ombre qui semble suivre la sultane. Donc l'ombre joue le rôle d'une personne qui suit et protège l'autre. Pourtant, ceci n'est pas le seul rôle du vocabulaire centré sur la lumière et la noirceur. Dans le chapitre « *Au dehors, nue* » (41-53), l'ombre joue plutôt le rôle de menace et représente la prison de l'aube. Hajila commence ce chapitre à l'aube et se soumet à l'ombre.

Elle est capable de survivre en gardant l'idée de la lumière en tête : « Dans le noir où tu plonges, tu vois encore l'inconnue aux cheveux rouges trôner au centre du square, le visage élargi de bonheur » (45), et ce visage de bonheur représente l'émancipation. Puis, quand elle sort dehors pour la deuxième fois le jour suivant et se dévoile, il y a une énorme transition dans son corps et son esprit : « Tu marchais à l'ombre ; tu vas au soleil » (46), « Voilà que l'enfance revient! » (49). En évoquant le sentiment de redevenir enfant lorsqu'elle est au soleil, elle démontre la libération totale de la mutilation qu'elle vit à cause de son identité sexuelle. Le champ lexical de la lumière ici est renforcé par les mots « regarder », « émotion », « inépuisable », « ailes », qui créent l'impression et le ton que cette chaleur brillante et lumineuse donne vie et essor au personnage principal. De plus, on peut considérer que l'ombre ici n'est pas personnifiée par Isma, mais plutôt par l'homme. Comme le souligne l'article « *Ombre sultane* d'Assia Djébar : découvrir le monde à travers l'Autre » de Drte. Briana Belciug, « Si nous considérons que sultane a le rôle d'adjectif dans le syntagme ombre sultane, nous pouvons noter que l'ombre est l'homme autoritaire, car c'est lui qui empêche les deux femmes d'évoluer, de voir la lumière du soleil ou bien celle du savoir par leurs propres yeux » (Belciug 3). Alors, l'ombre peut être soit devant Hajila barrant le chemin de sa liberté, comme dans ce paragraphe, où derrière elle en la protégeant, comme au début du roman.

Mélanie Paré

Plusieurs de nos romans divisent les tâches que les hommes doivent accomplir de celles qui occupent les femmes. Pouvez-vous citer des passages à cet effet dans deux romans?

Les rôles masculins et féminins d'*Ombre sultane* suivent des règles strictes tandis que dans *Ni d'Ève, ni d'Adam*, Amélie les brise.

Dans *Ombre sultane*, Hajila n'a pas de liberté. En tant que femme, elle doit obéir aux règles de son mari. Hajila n'a pas le droit de sortir, mais son mari a toute la liberté de rester à l'extérieur. Le patriarcat doit être obéi. Le passage suivant décrit la restriction de la femme à l'intérieur : « C'est parce qu'il fait nuit, aimerais-tu dire avec douceur, que je ne me trouve pas dehors! Imaginons des jours sans nuits, o mes sœurs! Les crépuscules finiraient par devenir aubes! L'homme resterait dans cette cuisine, s'abreuvant d'alcools et de philtres, tandis que moi je ne me lasserais pas du monde! Et le soleil me regarde » (Djebar 120-121). Les hommes ont plus de liberté que les femmes. Hajila est obligée de rester dans la cuisine et d'accomplir les tâches féminines traditionnelles. Dans ce passage, le mari est dans la cuisine, mais pas pour les mêmes raisons que son épouse : il boit de l'alcool et du poison. Hajila est confinée à l'intérieur où elle ne fait pas la différence entre le crépuscule et l'aube.

Dans le roman de Nothomb, Amélie inverse les stéréotypes féminins. Après son arrivée au Japon, elle n'assimile pas bien les coutumes japonaises. Par exemple, nous apprenons depuis le début que « Le mont Fuji! C'était [son] rêve » (Nothomb 114). Par conséquent, alors qu'Amélie accompagnait Rinri lors de cette randonnée, elle ne l'attend pas. Au lieu de cela, elle court vers le haut et l'oublie. « J'attendis Rinri qui n'était qu'à deux cents mètres de moi et lui donnai rendez-vous au sommet. Au-delà de mille cinq cents mètres, je disparaissais. Mon corps se transforme en pure énergie et le temps qu'on se demande où je suis, mes jambes m'ont emportée si loin que je suis devenue invisible » (117). Le fait qu'Amélie n'attende pas Rinri pendant qu'elle fait de la randonnée n'est pas quelque chose qu'une « femme » ferait généralement. Dans la culture japonaise, il est typique que l'homme soit la personne « la plus forte », et nous voyons traditionnellement l'homme courir au sommet, pas les femmes. Mais il est clair qu'Amélie ne rentre pas dans les rôles de genre japonais. Elle a du mal à accepter les rôles de genre traditionnels. Il est intéressant qu'elle dise qu'elle est une « surhumaine » portée par une force qui « s'empare de moi et je monte en ligne droite vers le soleil » (117). En fait, n'importe qui peut courir jusqu'au sommet du mont Fidji — peu importe son sexe : Amélie rend cet acte « viril » puisqu'elle mentionne ensuite « Zarathoustra », « Hercule », mais avec « olympien » elle peut aussi bien évoquer des déesses (117). Elle prouve que ce qu'elle a fait (sans attendre Rinri, et plutôt se concentrer sur elle-même) ne doit pas être une question de masculinité ou de féminité. Comme elle l'a dit, elle est surhumaine. Quand on considère la culture traditionnelle japonaise, ses actions ne sont généralement pas quelque chose de commun pour une femme.

Dans l'ensemble, ces deux romans montrent les rôles contrastés des femmes. Alors que Hajila est opprimée par son mari auquel elle obéit, Amélie supprime les stéréotypes féminins et n'a pas peur d'être une autre version de la femme que celle à laquelle la culture japonaise est habituée. Hajila et son mari ont des rôles traditionnels, mais Amélie est beaucoup plus progressiste.

Nour Aladdine

Des personnages pleurent dans *Kuessipan* et *Ombre sultane*. Quels sont les points communs et les différences de ces épisodes ?

Les deux textes, *Kuessipan* et *Ombre Sultane*, montrent des personnages féminins pleurant en raison de leur position dans la société. Tout d'abord, Fontaine écrit à propos d'une femme autochtone piégée par son environnement qui pleure ouvertement en signe d'innocence et de pureté ; une vie pas pleinement vécue en raison des contraintes au sein de la société. Son partenaire l'a laissée sans aucun soutien et elle doit donc élever ses enfants seule : « J'aimerais que vous la connaissiez, la fille au ventre rond. Celle qui élèvera seule ses enfants. Qui criera après son copain

qui l'aura trompée. Qui pleurera seule dans son salon, qui changera des couches toute sa vie. Qui cherchera à travailler à l'âge de trente ans, qui finira son secondaire à trente-cinq, qui commencera à vivre trop tard, qui mourra trop tôt, complètement épuisée et insatisfaite » (11). Être mère célibataire ne lui permet pas d'avoir sa propre carrière ni de gagner de l'argent.

Dans *Ombre Sultane*, les larmes versées par la femme sont causées par la société qui dicte sa valeur dans le monde musulman. Elle a un homme avec elle mais ne peut toujours pas échapper à sa situation : « Les autres... Ma mère, ma sœur, les enfants de l'homme, tous les autres reculent. Seul le bruit de l'homme » (16).

La femme autochtone a reconnu sa valeur mais n'a pas pu parvenir à l'actualiser en raison de sa situation de vie. Cependant, la femme musulmane semble incertaine de ce qu'il y a d'autre pour elle. Elle pleure en pensant aux femmes qui l'ont précédée et à celles qui viendront après elle.

Jennifer Johnstone

Du cours FR3730G University of Western (Ontario), promotion 2000 de l'année du virus Corona

**Nour Aladdine
Sarah Botsford
Stéphanie Ghazarian
Jennifer Johnstone
Mélanie Paré
Kylie Patton**

Albert Piétri « Lecture au jardin »

Ouvrages

- Condé, Maryse. *La Belle Créole*. Paris : Mercure de France, 2001.
Djebar, Assia. *Ombre sultane*. Paris : Poche, 2008.
Fontaine, Naomi. *Kuessipan*. Paris : Le Serpent à Plumes, 2015.
Hébert, Anne. *Les Fous de Bassan*. Paris : Seuil, 1982.
Nothomb, Amélie. *Ni d'Eve, ni d'Adam*. Paris : Albin Michel, 2007.

Références

- Belciug, Briana. « Ombre sultane d'Assia Djébar : découvrir le monde à travers l'Autre »
https://www.academia.edu/17052482/Ombre_sultane_d_Assia_Djébar_découvrir_le_monde_à_travers_l_Autre
- Bostic, Heidi. « Reading and Rethinking the Subject in Luce Irigaray's Recent Work ». [Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory](#) vol. 25, no. 3 (Nov. 2002) : pp. 22–31
- Dolske, Gwendolyn. « Existential Destruction: De Beauvoir's Fictional Portrayal of Woman's Situation. » *Women's Studies*, vol. 43, no. 2 (Feb. 2014) : pp. 155–69.
- Gregoratto, F. « The Ambiguity of Love: Beauvoir, Honneth and Arendt on the Relation Between Recognition, Power and Violence. » *Critical Horizons, A Journal of Philosophy and Social Theory*, 19.1 (2018), 18–34. <<https://doi.org/10.1080/14409917.2017.1376933>>
- Pacheco Ladron de Guevara, Lourdes Consuelo. « Con Simone de Beauvoir a Pájaros. » *Debate Feminista*, vol. 38 (2008) : pp. 162-165.
- Vince, Natalya. « Students, State and Society in a Context of Post-Colonial (Re)Construction. » <<http://www.generation-independence.com/the-project.html> >