UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE 520 des Humanités

EA 1337 Configurations littéraires

THÈSE présentée par :

STEPHANIE REBEIX

soutenue le : **14 décembre 2022**

pour obtenir le grade de : **Docteure de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : **Littératures française et francophones**

Figuration du devenir féminin dans quelques œuvres romanesques de la littérature française et francophone, caribéenne et africaine

THÈSE dirigée par :

M. MANGEON Anthony	Professeur de littératures francophones, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

M. DEL FIOL Maxime	Professeur de littératures francophones, Université Paul-Valéry Montpellier-3
Mme FÜLÖP Erika	Professeure de littérature française, Université de Toulouse 2 Jean Jaurès

---

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Mme FRANÇOIS-DENÈVE Corinne	Professeure de littérature comparée, Université Haute-Alsace Mulhouse

« Je marche au-devant de moi-même dans une perpétuelle attente de miracles »

Anaïs Nin, *La Maison de l'inceste*

Remerciements

S’étant inscrite sur une très longue durée, pour de multiples raisons, cette recherche n’aurait pu aboutir sans le soutien indéfectible de mon directeur de thèse M. Anthony Mangeon. Je lui adresse donc ma sincère gratitude pour avoir accepté de me permettre de réaliser ce projet, sa patience et sa sollicitude à mon égard, ses encouragements et sa disponibilité lorsque j’ai souhaité arrêter ce travail, ainsi que ses conseils avisés.

Je tiens également à remercier les membres de mes Comités de Suivi de Thèse Mesdames Grenouillet, Finck, et Benert ainsi que Monsieur Lomo pour les conseils qu’ils m’ont prodigués. Leurs propositions éclairées m’ont en effet permis de réorienter mon étude, et de prendre du recul sur le travail déjà effectué.

De même, j’ai pu bénéficier de la bienveillance de Mme Schnedecker qui a eu la gentillesse de m’accorder une année de césure quand mon état de santé le nécessitait, Mmes Ramirez et Schverer, qui ont toujours su m’aiguiller et m’aider chaque fois que je me suis heurtée aux lourdeurs administratives.

J’adresse également ma profonde reconnaissance à Mme Bernard, ancien médecin du Rectorat de Lille qui a grandement contribué à améliorer mon existence et celle de mes enfants, lorsqu’elle était encore en poste, et sans laquelle ce travail n’aurait pu être initié.

Je remercie mon ancien Professeur de l’Université de Caen-Basse Normandie M.Gengembre qui m’avait exhortée, il y a déjà dix-huit ans, à poursuivre mes études et à devenir chercheuse, la vie en ayant décidé autrement, je ne me suis exécutée que tardivement.

Un grand merci à tous mes amis et ceux qui ont contribué de près ou de loin à cette recherche, plus particulièrement Isabelle, Joséphine, Karine, Manuelle, Ngan, Martine, Laetitia, Stella, Olivier, Murielle et Thomas.

Merci enfin et surtout à mes enfants Yahel, Ysaure et Yeli pour leur patience, leur compréhension et leurs efforts tout au long de ces années. Nous allons à présent pouvoir de nouveau profiter du temps qui s’offre à nous…

Liste des abréviations des œuvres du corpus

Corpus premier

Condé Maryse, *Histoire de la femme cannibale*, noté [*HFC*]

Diome Fatou, *Kétala*, noté [*K*]

Gallay Claudie, *Les déferlantes*, noté [*LD*]

Kanor Fabienne, *Anticorps*, noté [A]

Lachaud Denis, *Comme personne*, noté [*CP*]

Lenoir Hélène, *Son nom d'avant,* noté [*SNA*]

Lenoir Hélène, *Pièce rapportée*, noté [*PR*]

Lopes Henri, *Sur l'autre rive,* noté [*SAR*]

Trouillot Lyonel, *Thérèse en mille morceaux*, noté [*TMM*]

Corpus secondaire

Diome Fatou, *Impossible de grandir*, noté [*IG*]

Kanor Fabienne, *Je ne suis pas un homme qui pleure*, noté [*JPHP*]

Introduction

> « nul ne me connaît je parle la nuit
>
> nul ne me connaît je parle mon corps
>
> nul ne me connaît je parle la pluie
>
> nul ne me connaît je parle les morts [1]».

Ces quelques mots de la poétesse Alejandra Pizarnik traduisent la situation paradoxale dans laquelle se trouve un grand nombre de femmes. Objectivées par le regard masculin, certaines d'entre elles se cachent derrière le masque social auquel elles sont soumises depuis leur plus jeune âge, quand d'autres l'utilisent de façon stratégique pour se protéger de l'hostilité du monde extérieur. Elles sont en effet sujettes à l'hétéronomie et à la pression sociale qui s'exercent sur elles, en raison de leur *féminité*. Ce concept essentialiste repose sur le caractère biologique de l'individu, mais résulte avant tout d'« un idéal normatif associant dévouement maternel, disponibilité sexuelle et dépendance matérielle [2]», qui assigne les femmes aux deux fonctions sexuelle et maternelle prétendument inhérentes à leur corporéité féminine. Tout en tenant compte de la situation dans laquelle ces dernières vivent, Manon Garcia insiste sur cette dimension normative qui impose aux femmes d'adopter le comportement qui leur est socialement prescrit, sous peine d'être déjugées :

> « Être une femme, c'est […] être dans une certaine situation économique, sociale, politique […]. On s'interroge sur la féminité d'une femme lorsqu'une distance apparaît entre son comportement et le comportement qui lui est socialement prescrit. Or quel est le comportement prescrit par la société ? La soumission [3]».

---

[1] Pizarnik Alejandra, *Textes d'ombre,* « Les petits chants », Paris, Ypsilon Éditeur, 2014, Étienne Dobenesque pour la traduction de l'espagnol (Argentine).

[2] Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, 2020 [2015], p.14.

[3] Garcia Manon, *On ne naît pas soumise, on le devient*, Paris, Éditions Flammarion, coll. Champs Essais, 2021 [2018], p.89.

Les neuf romans réunis dans cette étude, à savoir Condé Maryse, *Histoire de la femme cannibale* ; Diome Fatou, *Kétala* ; Gallay Claudie, *Les déferlantes* ; Kanor Fabienne, *Anticorps* ; Lachaud Denis, *Comme personne* ; Lenoir Hélène, *Son nom d'avant* ; Lenoir Hélène, *Pièce Rapportée* ; Lopes Henri, *Sur l'autre rive* ; Trouillot Lyonel, *Thérèse en mille morceaux,* ont par conséquent vocation à questionner cette réflexion, en figurant le devenir féminin dans nos sociétés contemporaines, à partir d'histoires de femmes ordinaires, dont les intrigues se situent autour de l'océan Atlantique, entre Europe, Afrique et Amérique.

Les auteurs du corpus aux origines diverses, tant masculins que féminins, ont choisi le français pour langue d'écriture, en raison du rapport particulier qu'ils entretiennent avec cette langue. Ainsi, certains d'entre eux, tels Fatou Diome et Henri Lopes, sont nés dans d'anciennes colonies françaises, quand Maryse Condé, Fabienne Kanor et Henri Trouillot sont natifs des Antilles ou ont des ancêtres caribéens. En dépit du choix qu'ils ont fait d'écrire en français, un certain nombre d'entre eux refuse d'être qualifiés d'« auteur francophone », jugeant cette appellation trop réductrice au regard des vastes territoires, disséminés sur l'ensemble de la surface de la planète, que la francophonie recoupe[4]. Souhaitant s'éloigner des contingences politiques qui la sous-tendent et se positionner par rapport au passé colonialiste français, selon une perspective postcoloniale, ces écrivains revendiquent l'inscription de leur travail dans une dimension plus large, plurielle et apaisée qui tienne compte de leur entité individuelle. En ce sens, cette étude envisage leurs textes d'un point de vue postcolonial, non seulement en s'intéressant aux stratégies contre-hégémoniques mises en place pour se réapproprier une histoire oblitérée par la parole coloniale, mais également en prêtant attention à la façon dont ces romans mettent en scène l'interaction entre le corps des héroïnes et les espaces dans lesquels elles évoluent. Elle s'attache donc, comme pour l'ensemble des récits de ce corpus et selon une perspective comparatiste, à la scénographie propre à chaque récit, à « la manière dont chaque auteur, chaque œuvre gère son rapport à son " lieu " et l'investit selon un mode spécifique [5]».

---

[4] Moura Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, [1999], 2013, 2e édition : coll. Quadrige Manuels, p.6 : Dans son ouvrage, Jean-Marc Moura définit la francophonie selon les termes suivants : elle « renvoie à une diversité géographique et culturelle organisée par rapport à un fait linguistique […] ces ensembles culturels sont très variés, les situations linguistiques y sont d'autant plus complexes et mouvantes qu'elles se caractérisent par la coexistence de plusieurs langues, autochtones et européennes. Présenter (comme on le fait souvent) les littératures francophones de toutes ces régions comme un ensemble donné de fait, un objet cohérent soumis à la sagacité de l'interprète, nuit à leur compréhension et favorise *de facto* la confusion de la francophonie (dans son acception linguistique) et du *francophonisme* (intérêts économiques et / ou politiques masqués par l'invocation d'une communauté linguistique) ».

[5] *Ibidem*, p.55.

Pour comprendre ce que nous disent les personnages romanesques féminins de nos sociétés contemporaines et de la place qu'elles réservent aux femmes, à partir de la façon particulière dont ceux-ci perçoivent et interprètent le monde, il s'agit de dresser une anthropoïetique genrée du sujet féminin contemporain, fondée sur l'expérience vécue des héroïnes, selon une dimension phénoménologique et anthropologique.

Depuis les années 1980, faisant suite à la défiance opposée à la réalité et aux jeux formels qui ont traversé les années 1960-1970, la littérature a retrouvé sa transitivité, s'intéressant aux récits de vie, aux conditions sociales et aux existences d'individus sans qualités particulières. De plus, le renouveau de cette littérature contemporaine, voire de « l'extrême-contemporain [6]», se constitue à partir de l'héritage qui lui a été laissé, puisque selon Michel Chaillou « l'extrême-contemporain, c'est mettre tous les siècles ensemble [7]». Elle entre donc en dialogue avec les œuvres anciennes et modernes, « redistribue les hiérarchies installées, déplace le regard et se nourrit parfois de textes oubliés [8]», invitant son lecteur à repenser son présent à l'aune d'un passé qu'elle revisite. Dans une perspective postmoderne, elle se plaît également à subvertir les formes et les références connues du lecteur, pour se jouer de ses attentes et susciter sa collaboration active dans la reconfiguration de l'histoire, qu'il contribue ainsi grandement à élaborer.

Aussi, afin de lui faire ressentir et partager les expériences quotidiennes des héroïnes romanesques, le temps de sa lecture, les récits du corpus immergent le lecteur dans la conscience de ces dernières. Il découvre alors leur quête existentielle à travers le regard qu'elles posent sur la société et le milieu qui les environnent, en accédant directement à leur intériorité :

> « les littératures du *je* […] aident non seulement le moi à se forger et à se distinguer, mais aussi à se comprendre. Le pouvoir d'être soi et de se fonder est une manière de se raconter et de rendre compte de son origine, de faire sens de son propre récit pour exister comme sujet [9]».

---

[6] Chaillou Michel, *" L'extrême-contemporain, journal d'une idée "*, in *Revue Po&sie*, n°41, Paris, Éditions Belin, 1987, p.1.

[7] Viart Dominique et Vercier Bruno, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, Paris, Éditions Bordas, 2008, p. 20.

[8] *Ibidem*, p. 270.

[9] Gefen Alexandre, *Réparer le monde, La littérature française face au XXI*e *siècle*, Paris, Éditions Corti, coll. Les Essais, 2017, p.56.

Si cette modalité permet au lecteur de ressentir ce que vivent les figures féminines, sans médiation, elle pose néanmoins le problème de leur représentation, ce qui fait l'objet de la première partie de cette étude.

Pour Dominique Viart, la figuration donne « à voir / à lire non l'objet mais une idée de l'objet – ou l'effet produit par un objet dans la sensibilité et l'intellection de qui s'adresse à lui [10]». En ce sens, l'approche sémio-anthropologique, empruntée à Philippe Hamon et Vincent Jouve, contribue à présenter le personnage romanesque comme un modélisateur du fait humain, actant et acteur de la narration qu'il concourt à faire progresser. Cependant, l'absence de prosopographie, qui autorise traditionnellement le lecteur à s'imaginer le physique de la figure féminine, fait obstacle à sa représentation. L'étude de l'onomastique des héroïnes du corpus supplée alors à cette défaillance, en détaillant leur mode d'apparition (de façon plus ou moins trompeuse) dans la fiction. Si leur aspect extérieur demeure en grande partie énigmatique, jusqu'à la fin des récits, c'est par le biais de la voix intérieure du personnage que le lecteur va progressivement se construire une image de ce dernier. Il découvre alors, parallèlement à leur prise de conscience et à la suite d'un événement qui a déclenché une mise en cause de leur existence, que ces figures féminines possèdent une personnalité beaucoup plus riche et complexe qu'elle n'y paraît. Lecteur et personnage comprennent alors simultanément, par le biais de l'état de crise et de révolte dans lequel se trouve celui-ci, que l'intériorisation de valeurs imposées par la société, la religion, leur famille ou leurs époux, ont mené les figures féminines à construire un personnage social, qui ne correspondait pas à leur être profond.

Dans ces récits de l'infra-ordinaire où l'essentiel s'énonce à travers les détails anecdotiques de la vie quotidienne, le sursaut vital des héroïnes survient alors selon le double prisme de la conscientisation de leur aliénation, puis de la libération de leur corps.

La seconde partie de l'analyse cherche donc, à partir des études de genre, d'un féminisme phénoménologique incarné ainsi que d'une perspective socio-historique et philosophique, à examiner la façon dont les personnages féminins se réapproprient leur existence. Ils comprennent peu à peu, au fil d'une introspection qui fait progresser le récit, qu'il leur est nécessaire de connaître et d'accepter leur histoire, s'ils souhaitent retrouver leur propre rythme et leur place, tant dans leur vie personnelle que dans l'espace public. En cela, l'ensemble des œuvres du corpus lie étroitement la conception de l'identité féminine aux lieux dans lesquels

[10] Viart Dominique et Vercier Bruno, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations, op.cit.*, p.121.

ils se meuvent, afin de rendre compte des expériences sensibles d'héroïnes en interaction avec leur environnement.

En outre, le rapport à l'historicité et à sa spatialisation, abordé selon un point de vue géopoétique, induit une démarcation que souligne la mise en regard de ces différentes œuvres. En régime postcolonial, les récits sans arrière-plan historique, uniquement centrés sur le devenir du personnage, se distinguent de ceux à vocation mémorielle d'auteurs apparentés à la littérature transatlantique.

Puisqu'ils ont pour fonction de mettre en scène des mondes possibles, certains des récits associent de plus, à cette recherche existentielle, de nouvelles formes de relations entre hommes et femmes, en prêtant attention aux masculinités qui s'écartent des stéréotypes de genre. L'image de ces personnages contemporains, envisagés selon la dimension pragmatique du personnage et selon la narratologie cognitive, s'esquissent alors dans l'imagination du lecteur, au fil du déploiement de leurs réflexions intérieures.

C'est précisément à ce que figure cette parole narrative, devenue le mode d'agir d'un personnage contemporain qui s'incarne dans son déploiement, que va s'attacher la troisième partie de cette étude.

En premier lieu, il est remarquable de constater que la composition textuelle de certaines de ces fictions s'accordent à l'histoire qu'elles développent. En effet, l'incorporation textuelle matérialise tour à tour, sur la page, l'enfermement puis le mouvement de libération de l'héroïne, tandis que l'endophasie du personnage fait advenir un monde par la seule force du langage, parole qui alimente et développe le récit fictionnel. La représentation progressive du personnage, prise dans le mouvement d'une lecture qui participe à sa constitution, se nourrit donc de la figuration de son intériorité. C'est alors l'accès direct au foisonnement de ses émotions, ses affects et ses sensations tels qu'ils sont révélés par la voix narrative, qui se substitue à l'absence de prosopographie de l'héroïne, en démultipliant les intrigues.

Ce dédoublement des lignes narratives a pour fonction de pallier la duplicité ou l'inaptitude des mots à retranscrire la réalité. En ce sens, la fiction d'enquête et la mise en abyme récurrente de la figure du créateur, à l'intérieur des différents récits du corpus, permet de recourir à une autre forme de recherche (artistique ou par le biais d'investigations) pour traduire la complexité du monde, et donner ainsi une consistance à des personnages féminins en état de déliaison.

I. Être aux autres et oubli de soi

1. Le Personnage romanesque contemporain

1.1. Statut ontologique du personnage romanesque contemporain

À partir des années 1980, le retour du personnage sur la scène romanesque s'effectue progressivement, avec l'apparition d'une littérature transitive, dont le désir premier est de rendre compte du réel. Selon Dominique Viart et Bruno Vercier dans *La littérature française au présent*, les textes contemporains s'évertuent à tenter de retranscrire cette réalité en interrogeant les maux de la société, le délitement des liens sociaux et leurs conséquences sur les individus, de plus en plus isolés.

Cette littérature doit cependant se constituer à partir du legs de celles qui l'ont précédée, pour s'inscrire à son tour dans l'histoire littéraire : « Si les écrivains contemporains ne sont pas ceux qui ont jeté le "soupçon" sur les formes culturelles, ils sont ceux qui héritent de ce soupçon et qui doivent " faire avec "[11] ». Les deux critiques distinguent dès lors trois catégories, mais celle qui nous intéresse plus particulièrement est la littérature qu'ils qualifient de « déconcertante[12] » en ce qu'elle se pense « comme activité critique, et destine à son lecteur les interrogations qui la travaillent [13]». Si elle ne rompt pas avec les modèles modernes et structuralistes qui la devancent, elle s'en inspire pour imaginer de nouveaux discours, davantage tournés vers le sujet et le récit qu'elle réinvestit. En s'appropriant et en réinventant le patrimoine culturel dont elle hérite, la littérature contemporaine renoue également avec une certaine forme de réalisme. Son regain d'intérêt pour le sujet se traduit alors dans sa façon de penser l'être humain et d'appréhender sa figuration par le biais du personnage littéraire. Ce dernier fait donc aujourd'hui l'objet d'une attention renouvelée.

Selon une approche sémio-anthropologique que Vincent Jouve a développée à partir des travaux initiés par Philippe Hamon dans les années 1970, le roman qui se fonde « sur une

[11] Viart Dominique et Vercier Bruno, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations,* Paris, *op.cit.*, p. 20.
[12] *Ibidem*, p. 12.
[13] *Ibidem*, p. 13.

illusion référentielle minimale [14] » et un personnage, envisagé comme « une figure anthropomorphe[15] » créent une homologie entre monde fictionnel et monde réel. Cet « effet de réel [16]» connoté par l'œuvre, car refiguré par cette dernière, permet au lecteur de reconnaître des situations vécues et de s'investir affectivement dans ce qu'il découvre. La réception du personnage en tant que personne créée « un effet de sympathie [17]» qui offre alors au lecteur la possibilité d'acquérir un savoir implicite à partir de l'histoire fictive d'autrui. Milan Kundera, rappelle à ce sujet dans *L'art du roman,* que le récit propose une représentation et non une reproduction de la réalité, puisque « le personnage n'est pas une simulation d'un être vivant. C'est un être imaginaire. Un ego expérimental.[18] » À partir de cette image, le lecteur est donc invité à le refigurer, selon la conception qu'en donne Ricoeur dans *Temps et récit*.[19]

Pour autant, la littérature contemporaine se distingue de celles qui l'ont précédée en ce qu'elle ne présente plus de modèles à imiter, à travers le récit de destins incroyables. Elle ne propose plus au lecteur de héros porteurs d'une existence et de valeurs exemplaires, ni ne rapporte les faits et gestes d'anti-héros qui échouent dans leurs nombreuses entreprises. Elle s'intéresse désormais davantage au cheminement existentiel des figures narratives qui interrogent la société dans laquelle elles évoluent. En ce sens, elle se réapproprie la notion de personnage que le Nouveau Roman tenait pour être « périmée », car associée à une époque qu'il considérait comme révolue. Sarraute et Robbe-Grillet critiquaient en effet la dimension réaliste du personnage (en particulier balzacien) et sa conception personnaliste et essentialiste qu'ils reliaient à une vision historiquement déterminée. Robbe-Grillet lui prédisait néanmoins un potentiel avenir, à condition qu'il sache se renouveler :

---

[14] Jouve Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p.9.
[15] *Ibidem,* p.16.
[16] Barthes Roland, Bersani Léo, Hamon Philippe, Riffaterre Michael, Todorov Tzvetan, Watt Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Points Essais, 1982, p.89.

[17] Jouve Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*, p.15.
[18] Kundera Milan, *L'art du roman*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, 2001 [1986], p.47.

[19] Ricoeur Paul, *Temps et récit, 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985 : Ce dernier considère en effet, dans sa théorie de la triple *mimesis* que le récit (ou configuration de l'expérience temporelle par la mise en intrigue) procède d'un triple mouvement. Dans un premier temps, l'auteur met en place une stratégie de mise en intrigue de l'expérience temporelle dirigée vers le lecteur, qui correspond à la préfiguration du récit. Ensuite, il inscrit cette stratégie dans le texte, ce qui coïncide à la configuration de l'action. Enfin, vient le moment de la refiguration de l'expérience temporelle par le lecteur, qui s'approprie et interprète le texte à partir de son expérience personnelle, et qui concorde avec la lecture et la réception de l'œuvre.

> « Notre monde, aujourd'hui, est moins sûr de lui-même. […]. Le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros. S'il ne parvient pas à s'en remettre, c'est que sa vie était liée à celle d'une société maintenant révolue. S'il y parvient, au contraire, une voie nouvelle s'offre pour lui, avec la promesse de nouvelles découvertes [20]. »

Aussi, bien que le personnage semble encore pâtir d'une certaine méfiance de la part du lecteur, héritée de « l'ère du soupçon », il peut toujours être envisagé, dans une perspective textualiste, comme un actant qui concourt à faire progresser le récit, sans que ce dernier ne repose entièrement sur lui. Cependant, la fonction dynamique singulière qu'il occupe dans les textes étudiés fait de lui ce que Vincent Jouve appelle un « héros concave non protagoniste [21]». En effet, si les figures féminines dont on suit le cheminement intérieur contribuent au déroulement de la narration, elles se présentent davantage comme « de[s] figure[s] de second plan dont le comportement n'a […] rien de particulièrement admirable[22] », que comme des héroïnes dont l'exemplarité et la seule présence suffisent à justifier le récit. À ce titre, on peut citer Elvire Bohlander[23] ou Britt Ardell[24] d'Hélène Lenoir, femmes et épouses qui subissent la vie que leurs belles-familles leur imposent ; ou encore Louise[25], rédactrice de mode, incarnation de la féministe des années 70 qui met en cause les idéaux qu'elle a défendus et l'existence qu'elle a menée en leur nom, alors qu'elle atteint bientôt l'âge de la retraite. Ces personnages féminins peuvent être comparés à des « révélateurs[26] », puisque leur présence conditionne le sens d'une histoire qu'ils ne cessent d'interroger, sans jamais imposer une quelconque vérité. Ce questionnement interpelle alors le lecteur qui est invité à seconder et à accompagner l'introspection de ces figures féminines.

Le modèle pragmatique proposé par Vincent Jouve dans *L'effet-personnage dans le roman* expose cette conception du personnage et l'interaction qu'elle nécessite entre les données textuelles et leur interprétation par le lecteur. Le critique considère ainsi, à partir de « l'effet-

---

[20] Robbe-Grillet Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, p.28.
[21] Jouve Vincent, « Le personnage romanesque », *Cahiers de narratologie*, n°6, Nice, Presses de l'université de Nice, 1995, p.254.
[22] *Ibidem*, p.254.
[23] Lenoir Hélène, *Pièce rapportée*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, désormais noté [*PR*].

[24] Lenoir Hélène, *Son nom d'avant,* Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Double, 2006 [1998/2001], désormais noté [*SNA*].

[25] Kanor Fabienne, *Anticorps*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Continents Noirs, 2010, désormais noté [*A*].

[26] Jouve Vincent, « Le personnage romanesque », *Cahiers de narratologie, op.cit..*, p.254.

personnage[27] » tel qu'il est défini par Philippe Hamon, que le personnage littéraire est « une figure structurellement inachevée [28]» qui ne s'actualise qu'à partir de la transformation de l'énoncé textuel en une représentation mentale créée par le lecteur. L'incomplétude originelle du personnage est donc palliée par le travail de reconstruction du lecteur, qui comble ses manquements grâce à un double mouvement, à la fois extratextuel et intertextuel. Le premier geste, à partir duquel le lecteur élabore l'image de la figure littéraire, trouve son origine dans les perceptions du monde extérieur et constitue « sa représentation en fonction de l'idée de "probable" telle qu'il l'a héritée de son expérience personnelle [29]». Il doit donc inférer la référence du texte au hors texte, en utilisant ses connaissances du monde réel. La dimension intertextuelle convoque, quant à elle, un champ plus large, en puisant dans le monde de référence du lecteur et dans un savoir intermédial, qui recourt tant aux personnages livresques qu'à des personnages cinématographiques, numériques, ou encore à des individus réels. La représentation de la figure littéraire est donc sans cesse modifiée, au gré des informations que le texte dispense au lecteur. Ce dernier doit donc continuellement réajuster l'image mentale qu'il élabore au cours de l'histoire qu'il découvre, de façon rétroactive. La création du personnage résulte donc d'une « interaction coopérative [30] » entre auteur et lecteur, collaboration interprétative mise en évidence par Umberto Eco dans son essai *Lector in Fabula*.

À cela, la littérature contemporaine « cultivée [31]» qui s'inspire en le revisitant du patrimoine littéraire dont elle hérite, ajoute un jeu sur les modes de désignation et d'identification du personnage. Elle distille en effet des indications de façon parcimonieuse, ce qui laisse souvent le lecteur confus quant à la représentation de ce personnage que la voix narrative décrit très peu, en omettant même parfois de se désigner. C'est notamment le cas de la narratrice du récit *Les déferlantes* de Claudie Gallay, dont le nom est volontairement tu jusqu'à la fin de l'histoire. On suit ainsi la reconstruction intérieure d'une femme dont on ne connaît ni le nom

[27]Hamon Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Barthes Roland, Kayser Wolfgang, Booth Wayne C., Hamon Philippe, Paris, Points Essais, 1977, p. 120 : Dans cet article, le critique définit dans un premier temps le personnage par ce qu'il n'est pas : ni exclusivement littéraire, ni exclusivement anthropomorphe, ni totalement lié à un système sémiotique unique. Il le rattache ensuite au travail interprétatif du lecteur qui participe à son élaboration lors de sa découverte du texte.

[28] Jouve Vincent, « Le personnage romanesque », *Cahiers de narratologie, op.cit..*, p.35.

[29]Jouve Vincent, *L'effet-personnage dans le roman, op.cit*., p.46.

[30] Eco Umberto, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Le Livre de Poche, 2001 [1985 pour la traduction française], p.72.

[31] Viart Dominique et Vercier Bruno, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations, op.cit.*, p.270.

ni l'apparence, hormis la couleur de ses yeux et de sa peau : « Mes yeux étaient trop bleus. Ma peau était trop blanche[32] ».

L'intérêt de la narration se tourne donc vers l'intériorité du personnage féminin, ses interrogations et ses doutes, plutôt que sur sa capacité à influencer et à transformer la société dans laquelle il évolue. En ce sens, le récit se concentre davantage sur l'être du personnage, plutôt que sur son pouvoir d'agir sur le monde. Néanmoins, puisque la construction de la figure littéraire relève de la combinaison de ces deux catégories, il est nécessaire de s'intéresser, en premier lieu, à son mode d'apparition dans la fiction.

1.2. Désignation et nomination des personnages romanesques

1.2.1. L'onomastique

L'incarnation du personnage littéraire relève d'une approche tant sémiologique, en ce qu'il matérialise une existence à l'intérieur du monde de la fiction et d'un discours, que d'une perspective anthropologique, en ce qu'il contribue à créer une figure anthropomorphe grâce à un ensemble d'éléments de caractérisation.

Faire exister un personnage dans l'univers textuel commence souvent par son signalement à travers la topique de la personne, et le recours à la nomination. Comme pour l'individu dans le monde réel, nommer la figure littéraire est un acte de naissance, qui l'inscrit dans le monde du vivant et participe à ce que Vincent Jouve appelle « l'effet -personne [33]».

Doté d'une vie fictive, le personnage s'autonomise et évolue au sein du récit en exposant tant ses actions que sa vie psychique, favorisant de ce fait l'illusion référentielle et l'analogie entre monde réel et univers textuel. L'onomastique a alors pour fonction de constituer un repère fixe dans la désignation du personnage, indication stable et vraisemblable, propice à l'investissement affectif du lecteur.

Le baptême d'un personnage est d'autant plus important qu'il indique à ce dernier à quelles références il va devoir recourir pour l'imaginer. Le personnage évoqué le renvoie-t-il au monde réel (personnage historique), provient-il d'une autre fiction (intertextualité) ou évolue-

[32]Gallay Claudie, *Les déferlantes*, Paris, J'ai lu, 2010 [2008], p.26, désormais noté [*LD*].

[33] Jouve Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, *op.cit*., p.111 et 109 : « L'effet-personne est un des fondements de la littérature romanesque » car en dévoilant l'intériorité du personnage l'intérêt de la lecture résiderait dans une expérience affective de l'autre.

t-il uniquement dans le texte lu ? Selon Françoise Lavocat dans *Fait et fiction*, ces distinctions sont requises pour conférer aux « personnages de la fiction des statuts et des modes d'existence distincts [34]». Cette différence majeure conditionne en effet leur comportement au sein de la fiction puisque :

> « l'éventail des possibles narratifs […] est généralement plus étroit pour un personnage historique que pour un personnage fictif sans contrepartie dans le monde réel. Ils requièrent aussi des modes de lecture distincts : déchiffrement et reconnaissance compliquent et modulent la construction mentale d'un personnage[35] .

1.2.2. Le nom propre

Le nom propre appartient ainsi à ce que Francis Corblin appelle les « désignateurs rigides », au même titre que les pronoms anaphoriques[36]. Il estime ainsi que le nom attribué à un être continue d'y référer de façon permanente sans lui accorder de propriétés ou de signification particulières. C'est ce que Ricoeur définit comme étant le caractère immuable de l'identité *mêmeté (idem)* lorsqu'il évoque l'identité narrative. Le philosophe expose ainsi dans son essai *Soi-même comme un autre* sa conception de l'identité humaine, qu'il relie à l'axe temporel. L'identité temporelle conjugue, selon lui, deux formes d'identité : l'une permanente et immuable (identité *mêmeté* ou *idem*) et une identité mouvante attachée au temps qui passe (*ipséité* ou identité *ipse*). La conjugaison de ces deux identités n'est rendue possible qu'à travers l'identité narrative qui refigure le temps par le récit :

> « C'est en effet dans l'histoire racontée, avec ses caractères d'unité, d'articulation interne et de complétude, conférés par l'opération de mise en intrigue, que le personnage conserve tout au long de l'histoire une identité corrélative à celle de l'histoire elle-même [37]. »

Le nom propre exerce donc un rôle essentiel dans la mesure où il individualise une personne par ses fonctions désignative et identificatrice. Denis Lachaud ouvre son roman *Comme*

---

[34] Lavocat Françoise, *Fait et fiction, Pour une frontière*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2016, p.405.

[35] *Ibidem*, p.405-406.

[36] Corblin Francis, « Les désignateurs dans les romans », *Poétique*, n°54, 1983, p.205 : écrits réalisés à partir des travaux de Kripke sur l'onomastique.

[37] Ricoeur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Points Essais, 1996 [1990], p.170.

personne par la désignation immédiate de son personnage principal : « Il embrassa Estelle […] Estelle s'amusait encore à lui donner du vous [38]» tandis que l'on ne découvrira le prénom de l'homme qui l'accompagne et deviendra son mari que dans les pages suivantes. Le lecteur comprend instantanément que le récit va s'articuler autour de l'existence de ces deux individus, grâce à la proximité que l'usage de leurs prénoms induit.

L'usage du nom propre, dans la fiction, peut alors s'envisager à partir de deux catégories distinctes, exposées dans *Cratyle*, dialogue de Platon : le cratylisme qui conçoit le nom en adéquation avec la chose à laquelle il se réfère, et l'hermogénisme qui considère que les formes des mots sont arbitraires et n'ont aucun rapport avec les objets qu'ils désignent. Les noms des personnages du corpus peuvent donc être étudiés selon ces deux conceptions.

1.2.3. Désignation arbitraire

Le choix des noms propres fictionnels dans un contexte réaliste occasionne parfois le fait qu'il n'ait pas de signifié particulier, selon la théorie hermogéniste. Ainsi, le patronyme de Thérèse Décatrel, personnage éponyme de *Thérèse en mille morceaux* n'induit aucune connotation spécifique, à l'image de ce qu'il est dans la vie réelle.

En revanche, il est énoncé dès la première ligne du prologue, comme pour mieux fixer l'identité de celle dont on ne sait plus rien, depuis le jour de sa disparition :

> « Un jour de mars 1962, Thérèse Décatrel prit l'autobus de l'aube et quitta la ville du Cap pour ne plus jamais y revenir. […] Les derniers témoignages qu'on a de son voyage et de son existence nous viennent des passagers. Personne ne se souvient du chemin qu'elle a pris à l'arrêt d'autobus[39]. »

Le lecteur ne découvre sa généalogie complète, et notamment que Décatrel est son nom de jeune fille, qu'à la fin du récit, par le biais d'un acte officiel rédigé de sa main avant de disparaître. Son nom marital, passé sous silence tout au long du récit, réduit son statut d'épouse à une fonction sociale, une obligation imposée par sa famille qui ne correspondait à aucune des identités que Thérèse avoue porter en elle. Néanmoins, une fois le livre refermé,

[38] Lachaud Denis, *Comme personne*, Paris, Actes Sud, coll. Babel, 2004 [2003], p.11, désormais noté [*CP*].

[39] Trouillot Lyonel, *Thérèse en mille morceaux*, Paris, Actes Sud, coll. Babel, 2012 [2000], p.9, désormais noté [*TMM*].

le lecteur comprend que cette omission fait partie de la stratégie narrative de l'auteur, et qu'elle contribue à souligner le tiraillement identitaire du personnage, essentiellement désigné par son prénom dans le reste du récit.

Par ailleurs, l'aspect arbitraire du nom de famille est également présent dans *Comme personne* de Denis Lachaud qui dote son personnage principal d'un nom français, somme toute très ordinaire : Estelle Martin. Cette qualification commune favorise la projection du lecteur qui peut facilement s'identifier à cette dernière, présentée comme une femme sans spécificités particulières, au même titre que la guadeloupéenne Rosélie Thibaudin dans *Histoire de la femme cannibale* de Maryse Condé.

Les noms propres, en tant que désignateurs rigides, ont donc pour fonction essentielle de référer, et de se rapporter directement au même objet dans tous les mondes possibles où cet objet existe, qu'ils soient réels ou fictifs. Lorsqu'ils sont arbitraires et vraisemblables, ils contribuent à renforcer « l'effet-personne » en créant l'illusion de réalité, selon Frank Wagner[40]. Celui-ci estime ainsi qu'une nomination arbitraire vraisemblable est plus apte à référer au monde réel, qu'un système onomastique surmotivé qui tend davantage à souligner le caractère fictionnel de l'œuvre. Ce dernier, mettant en exergue la dimension symbolique interne à la structure du récit, peut néanmoins se lire comme un indice, une invitation à l'interprétation pour mieux appréhender la lecture.

1.2.4. Désignation motivée : Le patronyme complet

Le nom propre, en tant que signe motivé, constitue une sorte de trajectoire narrative permettant au lecteur d'orienter la perception qu'il a de personnages aux « noms transparents. [Ces derniers] fonctionnent alors comme des condensés de programmes narratifs, anticipant et laissant préfigurer le destin même des personnages (*nomen-numen*) qui les portent [41]».

L'anthroponyme complet de l'héroïne[42] de *Sur l'autre rive* d'Henri Lopes relève notamment de cette conception cratyliste. Le lecteur découvre, dans un premier temps, qu'elle se

[40]Wagner Frank, « Perturbations onomastiques : l'onomastique romanesque contre la mimèsis », in *Onomastique romanesque*, Yves Baudelle (dir.), *Narratologie*, n°9, 2008, p.18.

[41] Hamon Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op.cit.*, p.150.

[42] Nous envisagerons ce terme au sens de « personnage principal », et non comme vecteur d'exemplarité et porteur d'une idéologie dominante, comme nous l'avons expliqué plus haut.

prénomme Marie-Ève, lorsqu'elle décline son identité afin d'éviter que Solange, galeriste à laquelle elle s'adresse, ne la reconnaisse. Le personnage a en effet disparu volontairement quelques années auparavant et vit dans la crainte perpétuelle qu'on ne le retrouve. Ce double prénom se rapporte explicitement à deux femmes d'exception dans la Bible : la mère du Messie et à la première femme de l'humanité, vocables qui laisse présager que Marie-Ève n'en est pas moins remarquable.

On découvre ensuite par le biais d'un dialogue qu'elle répond au patronyme de « Saint-Lazare[43] », référence non voilée à la résurrection accordée par le Christ au personnage éponyme. Son changement de vie et sa nouvelle identité sont donc entièrement contenus dans le nom qu'elle s'est inventé. Cet endocage culturel a alors pour fonction d'accompagner le travail herméneutique du lecteur, par la révélation d'indices qui font appel à son monde de référence et à ses connaissances extra-textuelles.

De même, la compréhension des personnages de *Pièce rapportée* et de *Son nom d'avant* d'Hélène Lenoir est très fortement orientée par la connotation de leurs noms de famille, redoublée à l'intérieur même de la fiction. La dénomination patronymique a en effet une fonction sociale qui permet donc de différencier les individus selon la famille à laquelle ils appartiennent, et d'établir des réseaux de personnages au sein de l'histoire.

Au début des récits, les deux figures féminines principales sont définies par le nom de leurs époux respectifs : Bohlander et Casella. On apprend ensuite, au cours du récit, que ces deux femmes ont d'abord été attirées par les promesses de vie confortable et la renommée associées à ce patronyme, ainsi que par la satisfaction qu'elles pensaient retirer en portant un nom de famille réputé. Elvire avoue ainsi avoir été davantage séduite par le nom de son beau-père que par son futur conjoint :

> « Plus que le jeune avocat éperdument épris dès les premières rencontres, c'était le nom qui l'avait séduite. Elle n'avait attentivement regardé l'homme qu'après avoir entendu son nom : Bohlander […] Elvire Bohlander…des milliers de fois répétés avec la diction de Claas dans l'oreille […] elle lui avait dit : C'est le nom et le père que j'épouse… » [*PR* : 57].

Britt, quant à elle, rassurée par la présence de Justus et croyant être protégée par l'aura de sa famille, pense que ses démons vont disparaître :

[43]Lopes Henri, *Sur l'autre rive*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p.12, désormais noté [*SAR*].

> « Longtemps elle avait cru que ça se dissiperait avec l'âge, en grandissant, en vieillissant, en devenant Madame Justus Casella, respectée, admirée, jalousée, courtisée » [*SNA* : 94].

Elle a, en fait, confondu besoin d'assurance et domination.

Les figures féminines d'Hélène Lenoir sont souvent piégées par les espérances qu'elles avaient associées à un nom de famille prestigieux, promesses factices qui se referment peu à peu sur elles. Elles découvrent à leur dépens que ces patronymes illustres masquent en réalité des secrets honteux, et le fonctionnement patriarcal écrasant de ces familles bourgeoises auxquelles elles souhaitaient appartenir.

À cela, s'ajoutent les motivations phonologiques et morphologiques du nom de famille. Ainsi, le patronyme Bohlander évoque-t-il la rugosité de la langue allemande de laquelle il provient, laissant présager la rudesse de caractère de la lignée dans laquelle Elvire s'est inscrite. Celui de Casella, du latin « petite cabane », induit en lui-même la nature autarcique du clan (les consonnances italiennes pouvant évoquer une mafia délocalisée à Nancy, lieu de l'action) et de son comportement avilissant à l'égard des femmes.

Par ailleurs, le changement de patronyme, qui concernait exclusivement les femmes jusqu'à très récemment (puisqu'aujourd'hui, une femme même mariée est en droit de conserver son nom de jeune fille, ou de l'accoler à celui de son époux), correspond à un changement d'état pour certaines figures féminines du corpus. Nathalie Heinich souligne la difficulté que cette transformation peut impliquer pour certaines femmes, dans son essai *États de femme* :

> « Il faut être bien assuré de soi-même, bien installé dans la certitude d'être celui qu'on est, identique à celui qu'on a été et à celui qu'on sera, pour envier cette forme subtile et familière d'aliénation qui consiste à ne pas savoir si et comment, par son nom, on deviendra – peut-être – celle qui porte le nom d'un autre, celle qui n'a de nom qu'emprunté[44]. »

Elvire qui rêvait d'appartenir à la famille Bohlander (comme souligné antérieurement), a vécu ce changement de nom comme une ascension sociale, tandis que Britt Casella et Estelle

[44]Heinich Nathalie, *États de femme, L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Éditions Gallimard, coll. NRF Essais, 1996, p.335.

Willermin se sont senties dépossédées de leur identité, perte ressentie différemment par les deux protagonistes.

En effet, Estelle ne signale son nom de jeune fille qu'au moment de se marier, quand il est suppléé par le nouveau : « Estelle Martin répondrait désormais au nom d'Estelle Willermin » [CP : 50]. La figure féminine ne semble prendre conscience de ce qu'elle est en train de vivre qu'au moment où le patronyme de son époux se substitue à celui qui l'identifiait jusqu'à présent.

Britt, quant à elle, ne prend la mesure de ce qui a disparu que lorsque Samek, l'homme qui va lui donner le courage de fuir pour se retrouver, lui demande son véritable nom, celui d'avant son mariage. Passé le moment de stupeur et le fait qu'un inconnu puisse s'intéresser à elle, et non à ce qu'elle représente en tant qu'épouse Casella, la révélation de son nom de jeune fille fait remonter les souvenirs enfouis de ce qu'elle était auparavant, et de la première agression dont elle a été victime :

> « Je veux, je voulais savoir votre nom, le nom que vous portiez avant, votre nom, j'ai besoin de le connaître [...]. Son nom, il a dit : votre nom, son nom d'avant, son nom d'enfant, et, tandis qu'il tremblote encore, imprononçable, tout englué dans le fond de sa gorge, d'incompréhensibles larmes affluent avec dans chacune d'elles une image, une sensation de la fillette en uniforme qui tous les jours descendait puis remontait l'avenue à pied vers la place Stanislas [...] » [*SNA* : 164].

Elle comprend alors qu'elle a tenu un rôle d'épouse et de mère qui ne lui correspondaient pas, pendant près de vingt ans. Ce changement institutionnel du nom des femmes lié au mariage révèle donc parfois une crise entre les deux identités théorisées par Ricoeur dans *Soi-même comme un autre*.

En effet, l'identité « mêmeté » dénotée par le patronyme du mari renverrait à une fonction sociale de représentation qui ne serait pas forcément (voire ici, pas du tout) liée à ce qu'est réellement la personne qui le porte. L'identité « ipse » qui évolue au cours de l'existence serait donc momentanément étouffée ou masquée par le nom de famille adopté par le biais du mariage, et ne serait pas en adéquation avec lui. En se réappropriant « son nom d'avant », expérience qui donne d'ailleurs son titre au roman, Britt réalise qu'elle n'est pas une Casella. Elle est restée « une pièce rapportée », au même titre qu'Elvire Bohlander dans l'autre récit d'Hélène Lenoir qui s'intitule de cette façon. En se soumettant au fonctionnement de la famille

de son conjoint, elle a dû taire sa nature profonde et se conformer à ce que son statut exigeait d'elle.

Tout comme le nom de Britt Ardell, celui d'Estelle Willermin ne renvoie qu'à une coquille vide, à une fonction de représentation sociale, dans la mesure où ces deux femmes sont réduites, le temps qu'elles y consentent, à leurs rôles d'« épouses de... ».

Au patronyme, Michel Erman rattache, dans sa *Poétique du personnage de roman,* les prénoms, les surnoms, et pseudonymes car ces derniers, qui permettent de situer le personnage à l'intérieur d'un groupe social ou familial, sont souvent tout aussi suggestifs qu'une description, un portrait ou qu'une caractérisation par le discours[45].

Si le nom propre relève de la stratégie sémantique de certains des auteurs du corpus, il est a priori arbitraire pour les personnages à l'intérieur de la fiction. En revanche, comme dans l'univers de référence du lecteur, le prénom a souvent une signification singulière, choisie et réfléchie, interne à la diégèse avant d'être attribuée.

1.2.5. Le prénom

Une nuit d'insomnie, Rosélie Thibaudin, héroïne d*'Histoire de la femme cannibale,* se souvient avoir été affublée par une mère détestée d'un « prénom absurde [46]». Cette dernière, guadeloupéenne qui souhaitait se distancer des clichés créoles, ne cessait de « désigner tout à sa manière » [*HFC* : 12]. Cette manie a d'ailleurs abouti à l'invention du prénom de sa progéniture : « C'est ainsi qu'elle avait forgé Rosélie […] Fille de Rose et Élie. Elle adorait son mari et entendait le clamer au monde entier par enfant interposé » [*HFC* : 12]. Le prénom du personnage principal du récit relève donc d'un choix consciemment exercé à l'intérieur de la fiction, intention motivée par l'affection qu'une mère portait à son enfant.

En revanche, le prénom attribué au personnage principal de *Kétala* de Fatou Diome relève d'une double intentionnalité logée au cœur de la diégèse. Il trouve premièrement une résonnance dans l'acte commémoratif initié par les objets-personnages qui tentent de reconstituer la vie de leur maîtresse par ce que chacun connaît d'elle. Pour respecter la tradition musulmane en vigueur à la suite d'un décès, il a été convenu que les biens de

[45]Erman Michel, *Poétique du personnage de roman,* Paris, Ellipses Editions, coll. thèmes & études, 2006, p. 33.

[46]Condé Maryse, *Histoire de la femme cannibale*, Paris, coll. Folio, 2012 [2003], p.12, désormais noté [*HFC*].

Mémoria seraient dispersés entre les différents membres de sa famille, le huitième jour après son enterrement. Ses objets, personnifiés, décident donc de lui rendre hommage pendant le temps qu'il leur reste, avant d'être séparés :

> « Ainsi, pendant les six nuits et les cinq jours qui nous séparent du kétala, nous allons tous, ensemble, reconstituer le puzzle de sa vie. Nous saurons alors ce qu'elle faisait dans cet appartement où elle nous a rassemblés, comment elle a vécu et de quoi elle est morte [*K* : 22-23]. »

Lorsqu'il est convoqué par les objets, le terme Mémoria fait donc exclusivement référence et de façon immuable à l'identité permanente de cette dernière. La répétition de ce nom propre, qui désigne principalement la figure féminine au détriment de qualifications plus contingentes, permet aux bibelots et autres ustensiles de prolonger la vie de la défunte, à travers leurs paroles et la profération de son nom.

Par ailleurs, le choix de ce prénom, dont le signifiant se comprend aisément, révèle une stratégie auctoriale qui joue sur la polysémie de ce terme latin. Il désigne en effet aussi bien le « processus de mémoire », que « le souvenir que fait revivre la mémoire », et que « l'objet qui matérialise le souvenir » d'une façon individuelle ou collective[47]. En ce sens, s'il fait tout d'abord référence à l'individu qu'était Mémoria, il se rapporte également, de manière implicite, à la mise en communauté du souvenir par les objets-personnages.

Ce terme renvoie donc à l'ensemble des traces que ces derniers possèdent de leur maîtresse, et le partage de leur savoir commun contribue à créer chez eux le sentiment d'appartenir à un groupe. Cette connaissance collective fonctionne, selon Ricoeur, comme « une dette à l'égard des hommes d'autrefois, à l'égard des morts[48] » et participe au maintien de la cohérence interne des civilisations et des cultures, par le biais de rites, de croyances ou d'histoires communes. L'hommage que les objets-personnages rendent à leur maîtresse, en narrant l'histoire de sa vie, reproduit ainsi le regroupement d'une famille autour du conteur venu louer l'un des leurs pendant une cérémonie traditionnelle. Cette commémoration, qui objective l'existence de Mémoria grâce aux croisements des différents points de vue des objets-

---

[47] *Ces données proviennent du* Dictionnaire Historique et Encyclopédie Linguistique du Latin *(* DHELL*)* », Thomas Jean-François, *Le vocabulaire de la mémoire en latin préclassique et classique*, domaines_semantiques/mémoire/2 txt.Dernière modification : 2015 /05/27 10 :27 par bothua.

[48] Ricoeur Paul, *Temps et récit, 3. Le temps raconté, op.cit.*, p.183.

personnages, renforce leurs liens tout en redoublant fictivement les assemblées rituelles menées par les griots africains.

Cependant, Fatou Diome choisit de subvertir les codes oraux de ces célébrations, en multipliant les témoignages sur l'existence d'un seul individu. Ainsi, alors que ce dernier est chanté par rapport à la généalogie du peuple dans lequel il s'inscrit, Mémoria et l'entourage qui gravite autour d'elle ne sont désignés que par leurs seuls prénoms, sans que leurs patronymes ne soient jamais cités. Ce fait est d'autant plus étonnant que le nom de famille est très important au Sénégal ou dans les pays limitrophes (la Gambie est également évoquée dans le roman) pour pouvoir situer l'individu dans une ascendance matri- ou patrilinéaire. Comme le rappelle le Chasseur « on ne peut envisager le parcours d'un fleuve sans remonter à sa source » [*K* : 39]. Tandis que le lecteur s'attend à découvrir l'énumération des noms des ancêtres de la protagoniste (ou les exploits qui les auraient distingués), l'autrice privilégie l'exposition d'anecdotes sur son caractère ou des commentaires sur des clichés associés aux petites filles sénégalaises : « C'était un bébé bien potelé […] Ça n'a rien d'exceptionnel, une petite fille africaine qui danse bien, c'est ça : le rythme dans le sang, le sens du rythme… et patati et patata » [*K* : 40].

L'autrice semble donc privilégier un rapport de proximité avec ses personnages, en ne les désignant qu'à travers leurs prénoms ou surnoms, plutôt que d'emprunter les codes de nomination plus protocolaires des griots. Par conséquent, elle s'approprie et transforme une tradition orale qu'elle adapte, à sa façon, à sa production romanesque.

Lyonel Trouillot désigne également le plus souvent ses personnages par leurs prénoms. L'utilisation du patronyme est réservée à des usages spécifiques : l'acte officiel rédigé par Thérèse avant sa disparition, ou lorsqu'elle souhaite jeter l'opprobre sur sa famille et celle de sa voisine, à la fin du roman : « Thérèse Médard née Décatrel, a fait l'amour toute la nuit avec une paire d'adolescents, les frères Joël et Alexandre, […], fils de la nommée Altagracia Garnier » [*TMM* : 112]. Le recours aux noms propres a alors pour fonction de souligner la rivalité héréditaire entre les deux familles, l'une bourgeoise et l'autre prolétaire, essentiellement incarnée par les figures maternelles, avant que la narratrice n'y prenne part.

L'ensemble du récit s'articule autour des prénoms des protagonistes, en particulier celui de Thérèse, narratrice écartelée entre ses différentes personnalités.

La découverte du legs singulier que lui a fait sa mère en lui transmettant son prénom explique en partie le mal-être de la jeune femme. Celle-ci ne partage aucune des valeurs maternelles

qui l'ont façonnée et étouffée depuis qu'elle est née, et elle culpabilise de ne pas être à la hauteur du nom dont elle a hérité : « Je me sens coupable de porter si mal ce prénom qui a été le sien, qu'elle m'a offert comme un legs » [*TMM* : 45].

Comme Rosélie dans *Histoire de la femme cannibale,* elle incarne alors une figure du « disjoint » selon Mireille Rosello. Dans le cas de ces deux héroïnes, « la transmission du nom déjà habité enlève à la petite fille toute spécificité autre que son héritage […][49] », ce qui contribue à les désorienter, et à rendre difficile l'accès à une individualité pleinement unifiée.

Le désir de conformité et de ressemblance souhaité par la mère en attribuant ce prénom fait écho au comportement de la très pieuse Momm, matriarche du roman d'Hélène Lenoir, *Le Magot de Momm*. La sexagénaire qui héberge sa fille et ses petites-filles, après le décès d'un gendre qu'elle détestait, se complaît à maintenir sa descendance sous sa coupe, ce qui donne une importance et une utilité à sa vie. Mais l'exercice de ce pouvoir domestique pervertit la nature de leurs relations : la grand-mère empêche en effet sa fille de se comporter en adulte et ses petites-filles se mettent à la détester. De l'extérieur, les gens ne distinguent pas ces trois générations de femmes, qu'ils perçoivent comme une masse indistincte et dont ils ne retiennent que la couleur de cheveux. L'ouvrier Mario, rare homme à entretenir une relation avec les membres de cette famille exclusivement féminine, fait ainsi remarquer à Nann qu'elles se ressemblent toutes :

> « " Toutes rouquine à part la vieille " […] – Des gestes aussi…la façon de marcher et de s'asseoir…toutes les cinq en fait, votre mère aussi…elle était rousse, elle, avant, ? - Ma mère ? ... Rousse ? Vous dites que je marche comme elle ? , que moi et mes filles…vous dites… ? [50]. »

Néanmoins, chez Lyonel Trouillot, la double référence du prénom Thérèse vide ce dernier de l'empreinte que la mère a tenté de laisser sur sa fille, celle des deux qu'elle a choisie : « Au fond, c'est toi qu'elle préférait. D'Élise, pauvre Élise, elle a fait sa complice, son bras droit. Elle n'a été qu'un pan de la barricade te protégeant de l'extérieur. Elle nous a attendues pour nous donner son nom » [*TMM* : 59].

---

[49]Rosello Mireille, *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris, Éditions Karthala, 1992, p.154.

[50]Lenoir Hélène, *Le Magot de Momm*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p.81-82.

Après avoir mis au jour les tabous familiaux, « cette Thérèse qui n'est pas moi » [*TMM* : 14], « la folle » [*TMM* : 57] permet à Thérèse, celle que tout le monde connaît, la Thérèse sociale, de modifier le cours de sa vie. En créant sa propre voie, et en s'écartant de celle qu'on lui a tracée, la narratrice met fin à la transmission familiale de l'immobilisme et de la sacralisation du passé, pour se lancer résolument dans l'existence qu'elle souhaite s'inventer. Elle investit alors son prénom, comme l'une des faces potentielles des innombrables personnalités en devenir dont elle est porteuse : « Mais pour l'instant elle est nulle part. Elle est dans l'idée de la route, dans la conquête du mouvement » [*TMM* : 107].

1.2.6. Motivation trompeuse de la dénomination

Dans *Pièce rapportée* d'Hélène Lenoir, les prénoms d'Elvire et de Claire se réfèrent tous les deux à l'idée de blancheur, de clarté et de luminosité[51].

Si le prénom de la fille d'Elvire est aussi ordinaire en France que sa signification connue, celui de la mère, en revanche, l'est moins, renvoyant l'imaginaire du lecteur aux temps médiévaux durant lesquels il était davantage usité ou à son étymologie. L'origine de ce prénom étant incertaine, il peut en effet être interprété de différentes façons.

L'occurrence exposée en premier lieu provient de la péninsule ibérique et possède la même signification que celui de Claire. Mais il peut également se référer à celui de Sainte Elvire, abbesse du monastère de Oehen en Allemagne, qui vécut au XIe siècle. Ce prénom germanique se décomposait en « adal » = noble et « wart » = gardienne. Il est intéressant de noter que l'association de ces deux termes renvoie à la fonction de protection qu'Elvire exerce auprès de Claire depuis sa naissance, rôle d'autant plus accru après l'accident de la jeune fille. Enfin, le lecteur attentif comprendra le jeu de mot que connote ce prénom : « Elle vire », qui indique intrinsèquement le changement opéré par le personnage, au cours du récit.

Hélène Lenoir se plaît donc à jouer sur les différents sens véhiculés par les prénoms de ses deux personnages, leurs motivations morphologiques, qui induisent le lecteur en erreur. Loin d'incarner les figures féminines solaires que leurs désignations sous-tendent, ces deux femmes qui demeurent étrangères l'une à l'autre jusqu'à la fin du roman, se révèlent en effet, très ambiguës et difficilement abordables. Le lecteur tente de se les figurer et de comprendre leur

[51] Elvire proviendrait de l'espagnol « Elvira » qui signifie Blanche, tandis que Claire est un prénom latin qui renvoie à ce qui est « illustre, éclatant, glorieux ».

cheminement à partir des informations distillées par le récit, sans grand succès dans le cas d'Elvire. Les « prénoms transparents » qui préfigurent souvent le destin des personnages, et concourent à la lisibilité du récit, peuvent donc également fonctionner comme des leurres. Chez cette autrice, il s'agit d'une manœuvre discursive, prompte à déstabiliser les repères du lecteur.

Cette « stratégie déceptive[52] » induite par ces « prénoms transparents », est utilisée d'une autre façon par Henri Lopes et son personnage principal. Celui-ci dédouble en effet le jeu de l'auteur sur son auto-désignation, au sein du récit.

Madeleine Atipo[53], héroïne de *Sur l'autre rive*, décide de modifier son prénom de naissance lorsqu'elle s'inscrit au lycée, afin de faire cesser les moqueries qui y étaient lié :

> « Car c'est sous le nom de Marie-Madeleine que je figure dans le registre de l'état civil de Madingou. J'ai supprimé Marie quand père a obtenu sa mutation pour Brazzaville. Je voulais mettre un terme aux quolibets dont j'étais l'objet depuis le jour où, à la leçon de catéchisme, la sœur nous avait conté l'histoire de Marie-Madeleine, la pécheresse. C'est en remplissant mon dossier d'entrée au lycée que j'officialisais mon nouveau patronyme. Qui donc aurait vérifié ? » [*SAR* : 36]

Elle y est d'autant plus encouragée que le changement d'état civil, à cette époque au Congo, « était monnaie courante » [*SAR* : 36] selon les modes en cours ; mais aussi parce qu'elle répondait déjà à un autre prénom en famille « mon nom traditionnel, Ngambou, c'est-à-dire la seconde des jumelles » [*SAR* : 36-37].

Le lecteur, attentif à l'histoire de cette femme en fuite, découvre donc que les noms ne constituent pour elle qu'une enveloppe extérieure, qui n'est pas définitoire de son identité. Ils lui servent en effet davantage de masques, capables de la cacher et de la protéger aux yeux d'autrui, si nécessaire : « Longtemps, je fus Madeleine. Déjà, c'était un maquillage » [*SAR* : 36]. Absorbée par ses réflexions et son rapport aux noms, elle poursuit ses explications en présentant les pseudonymes et tous ceux qu'elle a utilisés au cours de sa vie.

L'héroïne d'Henri Lopes semble par conséquent se départir ou changer de nom, comme on change de peau, ce qu'elle justifie auprès de Solange (à l'origine de cette introspection), par ses origines bantoues :

---

[52] Hamon Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op.cit.*, p.150
[53] Évoquée antérieurement sous son pseudonyme de Marie-Ève Saint Lazare.

> « Elle avait regretté que je ne mentionnasse pas mon prénom, dont la féminité et ce qu'elle appelle un "je ne sais quoi " dans la prononciation diffusent un parfum d'élégante sensualité […]. J'ai dû lui apprendre qu'en Afrique les Bantous ignorent les prénoms [*SAR* : 38]. »

Bien que le prénom qu'elle ait choisi pour disparaître à sa vie congolaise, puis renaître ensuite en Guadeloupe, soit lourde de significations, Madeleine avoue avec légèreté qu'il s'est imposé à elle comme une évidence : « je ne réfléchissais guère en m'attribuant cette nouvelle identité. Je l'ai spontanément proposé […] afin de franchir la frontière et disparaître des mémoires » [*SAR* : 37]. Elle le portait en réalité en elle depuis longtemps, puisqu'il exprime son désir de fusionner de nouveau avec sa jumelle perdue : « Marie pour revenir à la source de mon être, Ève en souvenir de ma jumelle. La fièvre typhoïde nous l'a arrachée quelques jours après notre arrivée à Brazzaville » [*SAR* : 37].

S'amusant de ses multiples identités, elle n'en demeure pas moins loyale à sa sœur, à laquelle elle rend constamment hommage lorsqu'elle change de nom. La gémellité de Marie-Madeleine devenue Marie-Ève transparaît en effet à travers son double prénom et le pseudonyme, nom-signature, que l'artiste utilise pour signer ses tableaux : « Pour compliquer l'ensemble et brouiller les pistes, je signe mes toiles du nom de Mapassa, " les jumelles " en lingala. Ce dédoublement est, à sa manière, une certaine fidélité » [*SAR* : 37]. Elle reconnait, de plus, avoir précédemment utilisé cette forme de duplication dans le passé, comme si nommer sa sœur décédée redonnait une existence à cette dernière : « Déjà, dans ma vie antérieure, je ne signais pas Madeleine, mais M.A, mes anciennes initiales, comme si je me plaisais à multiplier les mystères autour de moi » [*SAR* : 37].

1.2.7. Les pseudonymes

Poursuivant son jeu de dissimulation, Marie-Ève, lorsqu'elle était encore Madeleine, s'invente une identité fictive codée, afin de n'être reconnue que de son unique destinataire. Impatiente de revoir son ancien amant qu'elle n'a pas vu depuis huit ans et qu'elle ne parvient pas à joindre, elle se souvient du qualificatif qu'il lui attribuait pour créer un faux nom qu'il lui permettra de l'identifier : « Romance Kongo » [*SAR* : 206].

Il est intéressant de constater avec quelle désinvolture ce personnage ne cesse de se moquer de la fiabilité attribuée à l'état civil pour identifier les individus, en changeant constamment de nomination.

Marie-Eve matérialise donc, par ses nombreux travestissements identitaires, l'ipséité ricoeurienne puisqu'elle change de noms aussi souvent que de vie. Chaque nouvelle période de son existence répond en effet à une nouvelle identité, un choix que Lydie Moudileno qualifie de « parade [54]» dans la mesure où il permet au personnage de riposter à une agression de façon amusante (quand on l'empêche de communiquer avec son ancien amant) ou d'échapper à l'oppression familiale (lorsqu'elle change totalement d'identité pour fuir le foyer conjugal).

Ses nombreux changements nominaux interpellent néanmoins le lecteur, en ce qu'ils mettent en question la stabilité associée à la reconnaissance des personnages fictionnels par leur appellation. Henri Lopes et son héroïne s'amusent donc avec les codes de l'onomastique et de la permanence identitaire que les désignateurs rigides sont censés conférer à l'intérieur de la diégèse. Dans le prolongement de ce jeu, le lecteur doit donc composer avec l'omission et la désignation tardive de certains personnages, et reconstituer le puzzle de l'existence de la protagoniste féminine, par le biais de ses identités successives.

1.2.8. Classification et hiérarchisation des personnages à partir de leur désignation

Désignation classifiante

La dénomination des personnages romanesques peut être étudiée à partir d'une classification engageant un réseau signifiant de relations entre ces figures, leur attribuant une importance plus ou moins grande, en fonction du système d'appellation de l'auteur.

Francis Corblin remarque à ce propos que l'organisation de la désignation des personnages peut être perçue comme l'un des éléments propres au style d'un auteur : « on accréditerait l'idée que l'étude de la désignation, dans un roman, fournit en elle-même un point de départ pertinent, des plus tangibles, pour définir les particularités essentielles d'une écriture donnée[55] ».

---

[54] Moudileno Lydie, *Parades postcoloniales, La fabrication des identités dans le roman congolais,* Paris, Éditions Karthala, 2006, p.16.

[55]Corblin Francis, « Les désignateurs dans les romans », *op.cit.*, p.209.

L'*Histoire de la femme cannibale* désigne ainsi ses personnages de façon différente selon leur ordre d'importance au sein de la fiction. Maryse Condé nomme ainsi ses personnages principaux de préférence par leurs prénoms, tandis qu'elle associe plus volontiers un patronyme aux figures secondaires. Elle privilégie donc la création d'une intimité entre le lecteur et ses personnages, tout en conservant une distance avec ceux qui n'interviennent qu'un temps déterminé dans la vie de Rosélie.

Les diminutifs et surnoms

Les surnoms, quant à eux, possèdent souvent une valeur hypocoristique et sont attribués par l'entourage de la personne désignée pour souligner un lien affectif : Chéri, mon poussin .... Ils peuvent également avoir « un rôle de commentaire métalinguistique qui explique le personnage tout en le singularisant[56] », ce qui est souvent le cas dans les œuvres de Claudie Gallay. Dans ses récits, ils se substituent généralement au prénom du personnage car leur usage présente une valeur caractérisante plus forte qu'un simple nom.

Ainsi, dans *L'amour est une île*, l'une des protagonistes est essentiellement désignée par le terme « la Jogar[57] », qui renvoie à son statut de comédienne.

Ne vivant que pour être sur un plateau, la jeune femme a vu son nom civil peu à peu effacé derrière son nom de scène : « On dit aussi qu'elle a renié son nom en devenant la Jogar[58] ». Son retour dans sa ville natale, pendant le festival d'Avignon, voit se concilier les deux facettes de sa personnalité : Mathilde, qu'elle s'autorise à être de nouveau pour les intimes ; la Jogar, qui recouvre sa notoriété, image offerte à son public et aux journalistes : « Odon attend Mathilde […] Elle leur donne la Jogar, c'est ce qu'ils attendent, ce personnage » [*LAI* : 108-109].

Si cette figure féminine est indifféremment désignée selon ces deux modes d'identification dans le récit, le lecteur comprend cependant la relation qu'elle entretient avec les autres personnages, à partir de la façon dont ils la nomment. Odon, son ancien amant, recourt notamment aux deux dénominations, selon l'état d'esprit et la situation dans laquelle il se trouve. Il songe à la Jogar quand il la voit sur scène, ou au milieu des journalistes, mais ne

[56]Erman Michel, *Poétique du personnage de roman, op.cit.*, p. 43.
[57] En occitan et en portugais, ce terme est un verbe qui signifie « jouer, faire semblant ». Sa nominalisation par Claudie Gallay souligne la personnalité de la jeune femme.
[58] Gallay Claudie, *L'amour est une île*, Paris, J'ai lu, 2012 [2010], p.12.

peut s'empêcher de l'appeler Mathilde lorsqu'il la regarde et que cette vision ravive l'amour qu'il lui porte.

***Les déferlantes* de Claudie Gallay**

En revanche, dans *Les Déferlantes*, premier roman de la même autrice, la narratrice et protagoniste du récit, dont l'identité est tue jusqu'au terme du récit, est uniquement perçue à travers ses réflexions intérieures et les surnoms que lui attribuent les rares habitants de la lande dans laquelle elle a élu domicile. Le lecteur ne peut donc s'imaginer l'héroïne – après avoir appris que cette ornithologue de profession a fui le Sud de la France pour s'éloigner du lieu où son compagnon est décédé d'un cancer – qu'à travers la perception que les autres personnages ont d'elle, et la proximité qu'elle entretient avec eux :

> « Les gens m'appelaient la Griffue, ils m'appelaient aussi la Horsain, l'étrangère, celle qui n'était pas née de là, comme ils avaient appelé tous ceux qui étaient venus vivre ici avant moi. Et ceux qui viendraient après. Il en viendrait.
>
> Raphaël m'appelait Princesse.
>
> Pour Lili, j'étais Miss.
>
> Pour toi, j'étais Ténébreuse. Ce nom dans ta bouche, tu m'appelais comme ça. Tu disais que ça venait de mes yeux et de tout ce qui les hantait » [*LD* : 20-21].

L'absence de prénom et de patronyme, associée à une prosopographie quasi inexistante, redouble le sentiment d'invisibilité de la narratrice dans la diégèse : « [j]e fais partie de ces gens qu'on ne voit pas » [*LD* : 389]. L'usage des différents surnoms, qui se substitue à l'état-civil volontairement occulté de la jeune femme, renseigne donc le lecteur non seulement sur la personnalité de la protagoniste, mais aussi sur les liens, plus ou moins distants, qui l'unissent aux autres figures du récit.

En outre, tout une stratégie narrative se met en place dans ce roman, à partir de la dénomination d'un personnage, a priori anecdotique, mais dont le parcours dédouble la progression de l'intrigue principale. La Cigogne, personnage secondaire sans épaisseur psychologique, autrement dénommée La Petite en raison de son jeune âge, a pour unique fonction de redoubler la quête identitaire de l'héroïne.

Engagé dans le réseau textuel de correspondances, le surnom de l'enfant, intrinsèquement lié à l'univers professionnel de la narratrice et du vieux Théo, l'ancien gardien de phare également ornithologue, ne laisse pas de place au véritable prénom de la Petite, découvert au

milieu du roman. Également motivé, mais évoqué tardivement, il renseigne le lecteur sur l'identité sociale de la Cigogne, qui n'a que peu d'importance à ce stade de l'intrigue : « elle traçait ce nom qui était à elle, la Cigogne, […], le premier, celui qu'on lui avait donné quand elle est née, Ila. » [*LD* : 223]. On remarque que le prénom de l'enfant est ici substitué au nom de famille, les patronymes étant peu évoqués afin de favoriser l'illusion de proximité et de familiarité avec le personnage, tout en restant fidèle à la façon de s'exprimer des habitants de la Hague.[59]

Contemplative et secrète[60], la singularité de l'enfant intrigue la narratrice. À la faveur d'un instant privilégié avec la Cigogne, lorsqu'elle lui raconte l'histoire de son nom, l'ornithologue s'interroge sur cette drôle de petite fille :

> « La Petite aimait quand on lui racontait l'histoire de son nom. Elle est venue se planter en face de moi. Comment étais-je à son âge ? Étais-je aussi silencieuse ?
>
> – La fille de ce dieu s'appelait Ila.
>
> Elle a souri, avec, dans ses yeux, cette image d'elle, fille d'un dieu. Elle a soufflé sur la vitre et j'ai écrit pour elle le nom d'Odin. […] L'étrange visage… […]. Sa bouche d'écorchée me la rendait encore plus belle comme la rendait belle aussi cette odeur de terre imprégnée à sa peau. Sans doute pressentait-elle qu'aucun jour de sa vie n'aurait jamais la puissance de faire d'elle la fille d'un dieu. Et pourtant. Qu'y avait-il en elle ? Quels trésors dans son destin ? [*LD* : 224]. »

Bien que son prénom de baptême la prédestinait a priori à une existence hors du commun, la nature rêveuse de l'enfant associée à sa situation sociale et familiale semblent s'opposer au fait qu'elle puisse connaître une vie extraordinaire. Le surnom de la Cigogne ou la désignation « la Petite » sont donc plus aptes à caractériser la fonction thématique de l'enfant au sein du récit.

Ainsi, cette figure romanesque qui apparaît sporadiquement tout au long du récit, contribue à souligner le parcours solitaire de la narratrice, tout en le redoublant.

Sans mère et livrée au vagabondage dans la lande, les déambulations de la Petite se réalisent donc parallèlement à celles de l'ornithologue. Par un jeu de miroitement en arrière-plan du

[59]Wagner Franck, « Perturbations onomastiques : l'onomastique contre la mimésis », *op.cit.*, p.18.

[60] Selon le *dictionnaire des Symboles*, dans l'Egypte ancienne, la Cigogne et le Héron étaient associés à la contemplation : « l'attitude de ces oiseaux, dressés immobiles et solitaires sur un seul pied évoque naturellement la contemplation » in Chevalier Jean et Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, p.253.

récit premier, le devenir enfantin auquel on ne prête guère attention dans un premier temps, révèle donc le devenir de l'héroïne.

Alors que la narratrice et Lambert ont enfin retrouvé le frère disparu de ce dernier, au terme de longues investigations, la figure de la Cigogne va s'effacer pour laisser place aux autres enfants. Cette disparition progressive du corps textuel survient après que la narratrice a tenté de lui apprendre à gommer, redoublant son geste de façon métaphorique : « Apprendre à gommer, c'est important, j'ai dit […]. Je lui ai montré […]. Tu dois gommer seulement ce qui est faux, j'ai tenté d'expliquer à la Petite, elle ne m'écoutait pas » [*LD* : 418]. Sa singularité d'enfant disparaît de plus, lorsque la narratrice constate qu'elle appartient à une fratrie d'enfants autant délaissés qu'elle :

> « J'ai vu le père de la Petite qui chargeait du fumier dans la brouette […]. Un de ses gosses lui rampait autour […]. Le gamin continuait de se traîner entre les pattes de la truie. C'était un gosse aux yeux vides, aux gestes lents. Il grimpait sur son dos et il se laissait tomber de l'autre côté. Un gamin qui grandissait comme un chat. » [*LD* : 435]

Le petit Paul devenu Michel Lepage ayant été retrouvé, la Cigogne s'éclipse du récit. Allégorie de l'enfance délaissée et devenue sculpture,

> « Raphaël avait commencé une sculpture qui ressemblait à la Cigogne […]. Le corps était chétif, les jambes démesurément longues. La Cigogne dans sa cape. Raphaël avait forcé avec les pouces pour creuser le ventre, en faire un vide. Tout le reste, la tête, les bras, s'effaçait devant la force du ventre […] – Je l'appellerai *La Crève-la-Faim !* » [*LD* : 339].

La Petite métaphorise donc la reconquête identitaire et le travail de deuil de la narratrice[61]. Mais si les personnages de premier plan évoluent avec la résolution de l'intrigue, la Cigogne semble condamnée à l'immobilité : « La Petite le suivait des yeux. Elle aurait aimé partir avec lui. S'embarquer à son tour. A force de le regarder, elle vomissait. C'était le mal de ceux qui restaient sur la terre et regardaient s'en aller les bateaux » [*LD* : 519].

Elle aimerait également quitter ce lieu qui l'a vue naître, et donner raison au surnom d'oiseau migrateur qu'on lui a attribué, mais elle semble rattrapée par l'une des autres symboliques

[61] Selon *Le dictionnaire des Symboles*, in Chevalier Jean et Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op.cit.*, p.253, le retour de migration de la cigogne correspondrait à un réveil de la nature. La présence de l'enfant pourrait donc symboliquement indiquer la renaissance de la narratrice dans le récit.

prêtées à la cigogne, celle de « la piété filiale […] car on prétend qu'elle nourrit son père vieillissant »[62]. En ce sens, les efforts de la narratrice pour l'encourager à quitter sa région natale paraissent vains, l'enfant restant inexorablement ancrée dans ses certitudes, persuadée que ses rêves d'évasion ne se réaliseront pas. L'opportunité de découvrir d'autres espaces lui a été suggérée, mais la posture adoptée par l'enfant lors de sa dernière apparition dans le roman ne laisse rien présager de sa future réalisation : « Lune ou soleil…La Petite s'était couchée pour échapper à son enfance et arriver plus vite à demain » [*LD* : 520].

Personnage secondaire sans épaisseur psychologique, la Cigogne a donc pour unique fonction de redoubler la quête identitaire de l'héroïne, tout en apportant une dimension poétique au récit, les personnages adultes venant fréquemment se ressourcer auprès de cette enfant solitaire et contemplative.

Le recours aux surnoms de certains personnages est un procédé récurrent chez Claudie Gallay en ce qu'il souligne un parallèle, une forme de redoublement de l'intrigue principale par le parcours d'une figure secondaire. Cet usage participe alors de la fonction classifiante du mode de désignation des personnages au sein du récit, et il doit être envisagé comme un indice qui permet au lecteur d'accéder au sens premier de l'histoire.

Par ailleurs, les surnoms peuvent également procéder d'une troncature du nom ou du prénom porté par la personne, pour faciliter son appellation, produire un effet humoristique ou affectueux.

Tel n'est pas le choix de Walter, le fils aîné de William Willermin, qui surnomme ce dernier « Wiwi » pour se moquer de son caractère despote et dominateur, dans *Comme personne*. Le redoublement de la syllabe initiale du prénom et du nom de son père se réfère à l'obsession de ce dernier pour la lettre W qui doit systématiquement débuter les prénoms de ses enfants, et également renvoyer à celle de leur patronyme.

Cette appellation ironique, dont la consonnance ridicule semble émasculer symboliquement le patriarche, indique la relégation de ce dernier au second plan de l'histoire, à partir du moment où il est de plus en plus usité pour désigner William. Il contribue, de plus, à renforcer la connivence entre Walter et sa belle-mère Estelle. L'usage de ce surnom devient donc l'indicateur du changement qui s'opère entre l'héroïne et les hommes de la famille Willermin : son histoire d'amour et son mariage avec William qui occupait la première partie du récit,

[62] Selon *Le dictionnaire des Symboles*, in Chevalier Jean et Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op.cit.*, p.253

s'efface progressivement au profit de l'amitié qui la lie ensuite à son beau-fils, dans la seconde moitié de l'histoire.

Enfin, les noms transparents successivement portés par la narratrice d'*Anticorps*, en fonction de son changement de statut social de jeune fille à épouse, orientent l'interprétation du lecteur, tout en permettant à son autrice de jouer sur la polysémie de ses dénominations. De cette façon, si Louise, le prénom de la protagoniste est très usité en France, le nom de son père, Serin, fait référence à un petit oiseau jaune et vert qui vit à la campagne, et dont l'une des caractéristiques principales est de chanter. Ses couleurs gaies, et les mélodies émises par le petit passereau pourraient se référer à une enfance supposée heureuse et sereine de la vieille femme, si ce terme ne renvoyait pas également au verbe « seriner » dont certaines acceptions renvoient à l'idée d'endoctriner, d'importuner en répétant souvent la même chose, ou encore d'apprendre par la répétition. Associé à la signification d'origine germanique du prénom de Louise « glorieuse combattante », ce mot préfigure la future vie décevante de la journaliste, prise en charge par la connotation explicite du patronyme de son mari : Singer, qui se réfère à la marque de machine à coudre, symbole de la femme au foyer accomplie des années 1960. Alors que le récit indique que Louise est une militante féministe ayant appartenu aux secondes et troisièmes vagues de ce mouvement, les deux noms qu'elle porte successivement signalent que cette dernière n'a cependant pas réussi à s'épanouir dans sa vie familiale ni à trouver un véritable sens aux combats féministes qu'elle s'est évertuée à mener toute son existence. Elle avait pourtant adopté des raisonnements et des comportements à l'opposé de ceux prescrits au nom de la sacro-sainte féminité, pour souscrire aux thèses qu'elle défendait. À la fin de sa vie, la protagoniste constate avec amertume qu'elle s'est leurrée elle-même toute son existence, en s'engageant pour une cause qui n'était finalement pas représentative de ce qu'elle souhaitait réellement être. L'autrice, Fabienne Kanor, s'amuse donc à jouer sur la polysémie de ces patronymes pour souligner le caractère déceptif de la vie de son héroïne, auxquels elle ajoute celle du surnom Citronnelle. Attribué à la narratrice par sa famille lorsqu'elle était petite, la dimension positive de cette plante aux multiples vertus est de nouveau annihilée par les choix de vie de Louise. L'action répulsive et bienfaisante de l'herbacée, qui protège les individus des moustiques, se retourne contre la narratrice qui, elle, fait fuir son entourage en raison de sa méchanceté. Enfin, l'agréable parfum de la citronnelle, à laquelle est associée Louise dans son enfance, se mue en celui de la pourriture dans le reste du récit. Chaque allusion à une quelconque odeur se réfère, en effet, systématiquement à un souvenir ou un moment désagréable, quand il ne se rapporte pas directement à la mort : « Je me rappelle aussi que la

pièce sentait fort. Ni le sang ni les médicaments, mais le carton, cette odeur que je connaissais par cœur » [*A* : 108].

Le nom propre a donc pour fonction principale d'identifier de façon permanente les figures narratives dans le récit, par le biais de leur appellation. Pour autant, bien qu'il soit un des supports privilégiés de « l'effet-personne », il peut également concourir à déstabiliser le système romanesque et sa réception, comme l'indique Frank Wagner : « l'instabilité onomastique menace la cohérence du récit et par là-même porte atteinte à la lisibilité telle qu'on la conçoit d'ordinaire [63]». En ce sens, la « parade identitaire[64] » à laquelle s'adonne Marie-Ève, le jeu sur les « noms transparents[65] » de Claire et Elvire dans *Pièce rapportée*, ou encore le rejet de leurs noms de femmes mariées par Estelle dans *Comme personne* et Britt Casella dans *Son nom d'avant*, fonctionnent comme autant d'éléments perturbateurs de la lecture. Le lecteur ne peut donc décemment s'y fier pour cerner et comprendre le personnage dont il suit le cheminement.

La défaillance récurrente du nom propre, comme marqueur d'identité, souligne donc que ces indications onomastiques ne suffisent pas à définir les personnages. Elles doivent alors être associées à d'autres formes de caractérisation, afin de spécifier les attributs anthropomorphes des figures romanesques du corpus.

1.3. Figuration des personnages et perturbation des codes : prosopographie et éthopée

1.3.1. *Histoire de la femme cannibale* de Maryse Condé et *Sur l'autre rive* d'Henri Lopes

Si le nom induit l'existence du personnage au sein de la diégèse, il n'en reste pas moins « un signe incomplet. Il désigne une personne en particulier sans lui assigner ni propriété ni signification comme le ferait un nom commun[66] ».

En ce sens, l'individuation de la figure narrative requiert d'autres éléments nécessaires à sa représentation au sein du récit, dont les descriptions physiques et morales font partie. Pour

[63] Wagner Frank, « Perturbations onomastiques : l'onomastique romanesque contre la mimèsis », *op.cit.*, p.38.
[64] Moudileno Lydie, *Parades postcoloniales, La fabrication des identités dans le roman congolais, op.cit.*, p.16.
[65] Hamon Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op.cit.*, p.150
[66] Erman Michel, *Poétique du personnage de roman, op.cit.*, p.36.

créer la cohérence fictionnelle et « l'effet de présence » du personnage dans la conscience du lecteur, elles le donnent à voir à ce dernier en le dotant d'un corps. L'incarnation du personnage, qui renvoie le lecteur à ses connaissances extra-textuelles de l'individu, recourt alors à un réseau de caractérisations qui met en exergue une vision singulière de l'homme. L'auteur choisit en effet de se conformer, ou non, aux traits spécifiques de l'être humain pour dépeindre son personnage, ce qui donne un caractère particulier à son récit : « il y a portrait à partir du moment où l'on a affaire à la « représentation d'une personne dont l'identité est l'objet de l'œuvre » [67]». Le lexique emprunté a donc une fonction symbolique au sein du texte, dans la mesure où il situe la figure narrative dans un système de valeurs culturelles, idéologiques, morales et esthétiques qui sollicite et influence l'imaginaire du lecteur.

Bien qu'il existe un certain nombre de différences dans le mode de désignation et d'existence des personnages des œuvres du corpus, il est néanmoins possible d'établir des correspondances entre certaines d'entre elles : tel est notamment le cas des romans de Maryse Condé et Henri Lopes.

Ces deux récits présentent en effet un panel de personnages de second plan, avant tout définis par leurs couleurs de peau et leurs origines. Les deux auteurs, respectivement d'origine guadeloupéenne et congolaise, laissent ainsi transparaître, à travers leurs récits, une réflexion sur nos sociétés postcoloniales, par le biais du regard d'artiste que posent leurs héroïnes sur les différentes communautés qu'elles sont amenées à côtoyer.

***Histoire de la femme cannibale* de Maryse Condé**

Ainsi, Rosélie Thibaudin, « Une Cafrine, peintre » [*HFC* : 102] d'une cinquantaine d'années, observe souvent avec attention les individus qu'elle rencontre : « un Blanc la salua. Grand, un peu ventru, une belle tignasse noire, des yeux gris, des joues hâlées » [*HFC* : 41]. Si la description de Manuel Desprez, universitaire et ami de son défunt époux, se présente comme une description physique de facture assez classique, par l'usage de noms communs et de leurs expansions, portrait qui s'accorde avec un patronyme relativement usuel, d'autres personnages sont représentés de façon plus poétique telle la caribéenne Simone Bazin des Roseraies, « cette belle chabine, dorée sur face et coutures, craquante comme un pain qui sort

[67] Bercegol Fabienne, *Portrait/Autoportrait*, in *L'identité, Dictionnaire encyclopédique*, Jean Gayon, V.Courtier, A.Nicoglou, G.Pontarotti, F.Villa, J.Weitzman (dir.), Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, 2020 [2012], p.664 : l'autrice cite Dubus Pascale, *Qu'est-ce qu'un portrait ?*, 2006, Paris, L'Insolite,p.29.

du four » [*HFC* : 64]. L'association d'un nom, qui évoque une éventuelle famille de békés antillais, à une description physique, articulée autour de la couleur du pain, a pour fonction de souligner l'origine de cette figure romanesque en laquelle Rosélie retrouve une « payse » [*HFC* : 65].

Histoire de la femme cannibale se déroulant sur plusieurs continents, mais principalement au Cap, en Afrique du Sud, la narratrice prend soin de détailler les différentes cultures qui s'y côtoient, pour mieux faire ressortir le *melting pot* constitutif de cette ville, au même titre que Londres et New-York, également mentionnées pour leur propension à mêler toutes sortes de nationalités.

Si la peintre s'intéresse tant aux physionomies de ses congénères, c'est que ces dernières disent la diversité humaine après les colonisations et à l'heure de la mondialisation des flux et des échanges, mais aussi parce qu'elles sont liées aux représentations racistes qui dominent les relations humaines et interculturelles.

Elle subit de fait quotidiennement le racisme très fortement ancré en Afrique du Sud, en dépit de la fin de l'apartheid. « Métisse » [*HFC* : 80] et descendante d'esclaves malgaches, Dido, sa femme de ménage devenue son amie, y participe notamment à sa manière, en différenciant les Cafres. Elle refuse ainsi d'associer ce qu'un même mot désigne : « même si la couleur de leur peau était identique, à ses yeux, Rosélie n'avait rien de commun avec les Cafres sud-africains, ces Cafres exclus des vignobles, relégués toujours plus au loin du monde blanc qu'elle avait appris à haïr et à mépriser » [*HFC* : 80].

Si le mot peine à définir et nommer une réalité, Dido continue d'agir, en revanche, selon la hiérarchisation de valeurs établie au dix-huitième siècle par Moreau de Saint-Méry à partir des différentes nuances de la peau[68]. Pap Ndiaye remarque à ce titre que « la taxinomie

[68] Saint-Méry, Louis-Élie Moreau De, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle de Saint-Domingue : avec des observations générales sur sa population, sur le caractère et les mœurs de ses….habitans, sur son climat, sa culture.. : accompagnées des détails les plus propres à faire connaître l'état de cette colonie à l'époque du 18octobre 1789 et d'une nouvelle carte*, 2 vol., Philadelphie et chez L.-E. Moreau de Saint-Méry et chez Dupont, Paris, 1797 : Dans ce traité juridique sur Saint-Domingue, l'avocat et historien créole martiniquais défenseur de l'esclavage, établit une classification raciste des individus en fonction de leur couleur de peau. Cherchant à rationaliser le mélange de couleurs issues du métissage, il créa une norme et des noms spécifiques en fonction du ratio de couleur blanche et noire contenu chez l'individu de « sang-mêlé » comme marabou, mulâtre, quarteron, métis, mamelouque... La société esclavagiste de l'époque attribuait, de plus, des avantages sociaux en fonction des variations

esclavagiste a produit une aliénation mélanique très persistante dans le temps[69] ». Elle perdure encore si fortement de nos jours qu'elle a permis une « intériorisation profonde des critères de classification – au point de devenir des critères d'identification et de reconnaissance populaire, encore fonctionnel aujourd'hui, notamment dans les Antilles[70] » chez les personnes racisées, autrement appelé « colorisme[71] » par l'écrivaine et activiste Alice Walker.

Il est intéressant de noter qu'en multipliant les personnages secondaires et la façon de les présenter, l'écriture semble adopter, pour mieux la souligner, la diversité des pigmentations.

Ainsi, Bebe Sephuma, jeune poétesse bantoustan nommée présidente d'honneur de l'ADN (Association de Défense des Négresses) est peu décrite physiquement, la longue mention de toutes les femmes noires membres de l'ADN qui précède ces trois phrases lapidaires semblant induire la couleur de sa peau : « Trop jeune. Trop jolie. Trop spirituelle » [*HFC* : 71]. L'usage anaphorique de l'adverbe « trop » suffirait à définir cette jeune femme arriviste au « sourire de loup découvrant des dents, aiguës, carnassières » [*HFC* : 71], s'il n'était pas précisé que son éducation anglaise et le fait de ne connaître « aucune des langues de l'Afrique du Sud. Même pas l'afrikaans » [*HFC* : 71] lui nuiraient au point de mettre en doute sa véritable origine : « Est-ce une vraie Africaine ? Que sait-elle de nos traditions ? » [*HFC* : 71].

Le portrait moral et social de la poétesse s'achève enfin sur la mention du couple mixte qu'elle forme avec un Suédois. Le physique et la couleur de son compagnon qui semblent, être simultanément contenus par essence dans son origine et à travers la référence cinématographique, dispense la narratrice de toute autre forme de précision : « Le plus beau était sans contredit Piotr, le compagnon de Bebe. Ce suédois qui aurait pu jouer dans un film d'Ingmar Bergman […] » [*HFC* : 73].

---

de carnation : untel à la peau foncée se trouvait assigné au laborieux travail des champs, quand un autre à la peau plus claire était destiné à servir les maîtres à l'intérieur de la maison.

[69] Ndiaye Pap, « Questions de couleur. Histoire, idéologies et pratiques du colorisme », in Fassin Didier et Fassin Éric (dir.), *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*, Paris, La Découverte, 2009, p.53.

[70]Bentouhami-Molino Hourya, *Race, cultures, identités, Une approche féministe et postcoloniale,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. Philosophies, 2015, p. 80.

[71] Alice Walker est la première à avoir évoqué ce terme dans les années 1980, repris ensuite par Toni Morrison, pour évoquer la discrimination qui repose sur un traitement différent des individus selon la couleur de leur peau. Cette stigmatisation de certaines personnes serait toujours réalisée au profit de celles qui ont une couleur plus claire, tendant vers un idéal de blanchité associée à la carnation des dominants supposés supérieurs depuis les colonisations.

L'autrice s'amuse à renvoyer son lecteur aux stéréotypes qui le façonnent, même inconsciemment, pour imaginer ce couple aux couleurs opposées. Non contente d'avoir eu recours à ces clichés du grand blond et de la jolie femme noire, elle achève la description qu'elle consacre à la poétesse sur le fait qu'abandonnée par Piotr, elle s'attachera très rapidement à « un joueur de tennis australien […] appelé de l'avis de son entraîneur à la célébrité » [*HFC* : 79], sous-entendant de nouveau par l'adjectif « australien » qu'elle n'est attirée que par des blancs aux cheveux clairs[72].

Enfin, il est nécessaire d'évoquer le grand amour de Rosélie, pour achever ce bref relevé d'individus de toutes les nationalités que la narratrice a croisés au cours de son existence.

Lorsqu'elle rencontre Ariel à New-York, un commentaire métalinguistique sur les coups de foudre nous indique que l'Antillaise va y succomber, saisie par la perfection du métissage de son futur amant. Après avoir présenté la généalogie à l'origine de cette beauté exceptionnelle, la description de l'Américain couronne celle de son incroyable intelligence :

> « Tant de sangs coulaient en lui qu'il n'aurait su s'il possédait une race. Avec cela, beau. D'une beauté qui n'était pas le propre d'aucun peuple en particulier comme si toutes les variétés de l'humain s'étaient harmonieusement combinées pour le créer. La peau d'un brun aux reflets de cuivre, une épaisse chevelure noire bouclée ou grenée, les sourcils fournis, arcs parfaits au-dessus des yeux. » [*HFC* : 195]

Si le métissage, ainsi représenté, semble constituer l'apothéose de la beauté humaine, il est contrebalancé par les réflexions racistes de la belle-mère de Rosélie qui interroge cette dernière : « Les métis ne sont-ils pas l'abomination des abominations ? » [*HFC* : 59]. À partir de ces deux points de vue (et d'autres figures métisses du récit), l'autrice ne réduit pas le métissage à une seule perspective, mais offre l'opportunité à son lecteur de prolonger sa réflexion au-delà de ce qu'il a découvert dans le roman.

Maryse Condé montre ainsi son désir de dépasser les frontières, et de ne pas se laisser enfermer dans un quelconque mouvement[73], en représentant une pluralité d'individus et de situations :

---

[72] Maryse Condé continue de s'amuser des représentations de son lecteur en utilisant les lois du discours et le principe de coopération qui induit la participation de celui-ci à l'élaboration du sens de l'échange. Elle présuppose ici qu'en se référant à ses connaissances du tennis mondial, le lecteur inférera que le joueur est blanc, d'origine britannique, et non d'origine aborigène.

[73] Pfaff Françoise, *Nouveaux entretiens avec Maryse Condé, écrivain et témoin de son temps,* Paris, Karthala, 2016, p.48 : Lors de son échange avec Françoise Pfaff, l'autrice reconnaît refuser la dictature de la Créolité et se dissocier de toute forme de mouvement. Son engagement politique, féministe et littéraire est, pour elle, inscrit et lisible dans ses romans.

« Aucune individualité n'est identique à une autre » [*HFC* : 77]. Cette réflexion se prolonge lorsqu'elle choisit de privilégier l'intériorité de son personnage principal au détriment de son apparence physique, invitant son lecteur à se concentrer sur la perception du monde que la narratrice lui expose. Le lecteur sait en effet peu de chose de Rosélie Thibaudin, hormis qu'elle est encore « une jolie femme » [*HFC* : 264] d'une cinquantaine d'années, d'origine guadeloupéenne, qui mesure 1,75m [*HFC* : 84], sur laquelle l'existence et le décès brutal de son compagnon ont laissé des traces :

> « Elle contempla avec une délectation morose ses cheveux ras, jaunissant par places, les traits au fusain dessinés sur son front couleur terre de Sienne, ses yeux obliques, au-dessus de flaques de peau molle, sa bouche serrée entre deux tranchées, en un mot, sa figure ravagée qui affichait que la traversée déjà longue avait été rude, si rude. Seule la peau détonnait. Aussi soyeuse qu'au temps d'enfance […] peau de velours satin ! En Guadeloupe, on s'extasie plutôt : "peau de sapotille" » [*HFC* : 12].

Cet unique portrait liminaire, qui insiste sur les dommages que la vie a causés, en particulier sur le visage de Rosélie, ne présente cependant que peu de détails pour se la représenter. Cette quasi absence de prosopographie met en évidence la remarque de Christophe Lamiot dans son article « Maryse Condé et la république des corps », au sujet de la conception corporelle à l'œuvre dans les romans de l'autrice. Il stipule en effet qu'

> « à une représentation unitaire [du corps], qui à chacun assigne plusieurs caractéristiques fixes et dénombrables, dont la combinaison particulière formerait finalement un aspect de la personnalité, Condé oppose sa propre présentation d'un corporel dynamique, fuyant et labile, conçu dans la relation qu'il entretient avec les autres corps l'attirant ou le repoussant[74]. »

L'écrivaine reconfigure donc le « corps social », dans sa multiplicité, en donnant à voir la relation que le corps de l'artiste peintre entretient avec celui de ses congénères, corps souvent appréhendés à travers l'apparence première qu'ils révèlent : celle de leur couleur de peau.

[74] Lamiot Christophe, « Maryse Condé et la république des corps », in Condé Maryse, Cottenet-Hage Madeleine, *Penser la créolité*, Paris, Éditions Karthala, 1995, p.282.

***Sur l'autre rive* d'Henri Lopes**

Pouvant être intégré à l'histoire littéraire transatlantique (au même titre que le roman de Maryse Condé et celui de Fatou Diome[75]), le récit d'Henri Lopes expose également cette diversité corporelle, mais dans un but différent.

Prenant appui sur l'histoire de l'esclavage, ainsi que celle des flux migratoires contemporains transmaritimes et transocéaniques, il tisse le fil de l'histoire de Marie-Ève qui fuit en Guadeloupe pour cacher son identité congolaise. Cette dernière détourne alors le savoir et l'imaginaire de la diaspora noire, pour mieux se fondre dans la communauté antillaise.

Les descriptions des différentes carnations des habitants de la Guadeloupe contribuent à rendre plausible la stratégie qu'elle a mise en place pour expliquer sa présence sur l'île.

En s'appropriant l'histoire des descendants d'esclaves, majoritairement issus d'Afrique de l'ouest, elle justifie un phénotype qu'elle aurait hérité de ses ascendants, déportés pendant la traite négrière. A une galériste qui pense la reconnaître, Marie-Ève énonce ainsi avec aplomb une justification fallacieuse, pour légitimer une quelconque ressemblance aux femmes congolaises : « Absolument, [ma grand-mère] venait du Congo […] – C'est du moins ce qu'elle prétendait... Mais tout cela est bien confus...La tradition orale…Vous savez ici tous les nègres ne se connaissent que deux origines : le Congo et la Guinée » [*SAR* : 39].

Peintre comme Rosélie, elle est très sensible aux physiques des personnes qu'elle rencontre, et qu'elle est souvent amenée à dessiner.

Ainsi, lors d'une conférence, elle s'attarde sur les différents corps des individus présents. Elle les décrit de façon très précise, afin d'identifier la nationalité de chacun, qui, une fois découverte, servira à les désigner[76] :

> « …. une romancière haïtienne. Les traits du visage ovale de la conférencière me fascinent. J'ai sorti mon carnet de croquis. On pourrait la dessiner en pensant à

[75] Chaudet Chloé, Cubeddu-Proux Stefania, Moura Jean-Michel (dir.), *L'Atlantique littéraire au féminin. Approches comparatistes (XX-XXIe Siècles)*, Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. "Littératures", 2020 : on peut citer à ce sujet cet ouvrage récent qui s'intéresse à la façon dont les écritures des Suds présentent la construction des identités féminines à partir des échanges et des flux de l'espace atlantique, pour en dégager une histoire littéraire transaltlantique au féminin.

[76] Cette forme de nomination des personnages, qui prolonge souvent leur description, est également utilisée par Maryse Condé dans *Histoire de la femme Cannibale*. Les deux auteurs choisissent aussi de mettre une majuscule au nom commun pour souligner encore davantage l'origine de la figure romanesque : « le portier de jour, uniforme bleu sombre : un **P**akistanais ; le veilleur de nuit, uniforme brun : un **B**ulgare » (c'est nous qui soulignons) [*HFC* : 136], comme si cet ajout indiquait que l'essence et l'apparence des personnages étaient directement induites par leur nationalité.

> certains visages de maternité senoufo. Elle a le port de tête altier des femmes qui marchent une charge posée sur le chef […] son visage me rappelle celui d'une beauté à peau huile de palme que j'ai connue jadis. Mais celle-ci est osseuse, l'autre avait des fossettes » [*SAR* : 40-41] ; « cette haïtienne » [*SAR* : 42] ; « l'haïtienne » [*SAR* : 43].

L'analogie aux visages sénoufos souligne, intentionnellement, la grande proximité physique qui perdure entre les peuples antillais et africains[77], comparaison qui permet à Marie-Ève de rendre plausible l'identité factice qu'elle s'est créée.

Elle s'intéresse ensuite à un homme agité, remarqué « à cause de son type : peau claire, yeux bleus, cheveux crépus tirant sur le roux, ce qu'on appelle ici un chabin » [*SAR* : 41]. Après avoir évoqué deux insulaires antillais, elle s'attarde de nouveau sur un africain « historien camerounais […]. Un petit Noir à tête de fouine […]. Le petit Camerounais […] » [*SAR* : 42]. S'ensuivent de nouveau de nombreuses descriptions de corps aux spécificités diverses, afin de mieux souligner le flux et le brassage de populations qui ont cours aux Antilles.

Par opposition aux représentations très précises des corps auxquelles elle s'adonne, Marie-Ève est très peu décrite (à l'instar de Rosélie chez Maryse Condé). Seule sa coupe de cheveux est évoquée à deux reprises, pour indiquer que Madeleine les portait courts : « Je préférais, comme je l'ai déjà signalé, me coiffer à la garçonne, ce qui était pratique et constituait de surcroît une attitude politique, reliquat du temps de Cornell, à l'époque où les Noirs américains redécouvraient leurs racines[78] » [*SAR* : 68], tandis que Marie-Ève les a laissés pousser, pensant mieux se dissimuler : « Mes tresses aussi doivent la désorienter » [*SAR* : 27].

Son âge reste inconnu ; son épaule et ses jambes attirent Chief Ola Yinka Olayodé pendant leur romance, mais ces informations de peu d'importance ne permettent pas au lecteur d'esquisser une quelconque silhouette de cette figure féminine. Cette absence d'informations incarne-t-elle, dans la narration, la disparition tant souhaitée de l'identité réelle de Madeleine ?

Seules son odeur et sa voix restent identifiables puisqu'elle est reconnue successivement, à travers elles, par son amant, puis par Clarisse (à laquelle elle tente désespérément d'échapper

[77] L'allusion, à cette « beauté à peau huile de palme » connue jadis, fait référence à Clarisse, l'étrangère gabonaise qui tente d'entrer en contact avec elle tout au long du roman.

[78] De retour au Congo, Madeleine décide donc de conserver la coiffure des afro-américains, attitude que le lecteur peut déjà interpréter comme une forme de dissidence par rapport à celles de ses compatriotes et leur goût pour le défrisage et le lissage, et/ ou comme un désir de se revendiquer autre qu'elle n'est.

tout au long du roman) par leur biais : « Je n'ai pas eu besoin de me décrire. Elle a immédiatement reconnu ma voix […] » [*SAR* : 221].

Les nombreuses descriptions d'individus antillais et africains, par leur foisonnement et leur précision, contrastent d'autant plus avec la difficile représentation de la protagoniste principale du récit.

Les romans de Maryse Condé et d'Henri Lopes compensent donc tous deux l'absence de prosopographie des héroïnes par une surabondance de descriptions des personnages secondaires.

Loin d'être tentés par un quelconque exotisme, ces deux auteurs se proposent davantage de dépeindre de façon exhaustive et réaliste la diversité des corps humains. Ils détournent pour cela le cliché raciste, « Tous les Noirs se ressemblent » [*HFC* : 222], de façon différente. Si l'écrivaine se joue de façon ironique de cet adage, au sein même de la diégèse, en faisant penser à Rosélie qu'il est véridique, la narratrice de *Sur l'autre rive* l'utilise à son profit pour mieux disparaître dans la communauté qu'elle s'est choisie.

En outre, à la profusion de représentations phénotypiques, s'ajoute la valeur accordée à la désignation du personnage par sa nationalité. En nommant l'individu grâce à cette dernière, érigée en qualité par la transformation du nom commun en nom propre, les deux auteurs essentialisent son origine (ethnique, nationale, raciale). Ils la vident alors de son sens pour mieux dénoncer cette forme de dépersonnalisation qui réduit l'individu à son lieu de naissance. Maryse Condé transforme ainsi en matière romanesque la réflexion qu'elle partage avec Françoise Pfaff lors de leurs entretiens : « […] on définit plus son identité à travers son expérience de vie qu'à travers son origine ou son appartenance ethnique ou nationale[79] ».

1.3.2. *Thérèse en mille morceaux* de Lyonel Trouillot et *Pièce rapportée* d'Hélène Lenoir

Thérèse en mille morceaux de Lyonel Trouillot

Lyonel Trouillot, quant à lui, désigne le plus souvent son héroïne par son prénom, quand le lecteur ne suit pas directement ses réflexions par le biais de la narration homodiégétique. Le

[79] Pfaff Françoise, *Nouveaux entretiens avec Maryse Condé, écrivain et témoin de son temps, op.cit.*, p.105.

récit se déroule au Cap, en Haïti, et dévoile l'existence de Thérèse, cloitrée depuis sa naissance par une mère bourgeoise qui pense ainsi la protéger des vicissitudes du monde extérieur.

Très peu décrite, car « Thérèse a vingt-six ans et n'aime pas les descriptions » [*TMM* : 88], aucune mention à sa couleur de peau n'apparaît. La première référence à son physique nous indique que son double intérieur la trouve jolie : « Tu es belle comme tu es, ça te donne un air de jeunesse » [*TMM* : 39], quand elle-même ne se plaît pas « Je ne me juge pas très belle mais ce matin je dois être particulièrement laide. Affreuse » [*TMM* : 54].

Les nombreuses répétitions du prénom de la protagoniste et de ses comparses, qui alternent avec les pronoms représentants de la troisième personne « il » ou « elle », ou le pronom démonstratif « ceux », concourent à créer dans la narration une forme de distance avec ces derniers, éloignement qui duplique celui que Thérèse ressent intérieurement.

La jeune femme est en effet envahie par une autre facette d'elle-même qui s'insurge contre tout ce qui lui a été imposé par sa mère.

Elle tente de s'autodéfinir à de multiples reprises « je suis la sœur morte d'Élise » [*TMM* : 53], opposant ce qu'elle était avant « Thérèse toujours trop sage et pas assez ; Thérèse aux yeux bandés ; Thérèse agenouillée ; Thérèse muette » [*TMM* : 78] à celle qu'elle est devenue : « Thérèse en mille morceaux, Thérèse en sainte, Thérèse en tante, Thérèse comme tue et révélée entre l'ordre et l'excès, parlant et dé-parlant, immobile et où vont les vents » [*TMM* : 13].

Une fois de plus, le nom propre semble ne pouvoir désigner que l'enveloppe du personnage, son apparence, sans parvenir à saisir réellement ce qu'il est, puisque Thérèse en est elle-même incapable : « Thérèse en mille morceaux, comme autant de fragments répondant à un même prénom » [*TMM* : 13].

Vampirisée par son double, elle ne cesse de l'évoquer, une grande partie du récit : « cette Thérèse qui n'est pas moi, qui habite mon corps avec parcimonie » [*TMM* : 14], « l'autre » [*TMM* : 33], « l'autre Thérèse » [*TMM* : 47]. Elle s'approprie également ce que l'on dit d'elle, pensant un temps, qu'elle a perdu la raison : « Lorsqu'on est marié à une folle » [*TMM* : 47], « Ce soir j'irai les voir. Ce n'est pas la folle qui ira » [*TMM* : 57].

Avant tout définie par la tension intérieure qui la domine, Thérèse lutte pour retrouver son unicité en chassant cette partie d'elle-même qui la dévore. Elle se perçoit alors comme « une jeune fille en rébellion contre sa propre déconfiture » [*TMM* : 84].

Toutes ces qualifications ne permettent cependant pas d'octroyer un visage ou un physique à cette figure féminine, dont l'âge même, évoqué régulièrement, est fallacieux. Il est ainsi signalé dans le prologue qu'elle disparaît « en mars 1962 » [*TMM* : 11], qu'elle est « née vieille en l'an 37 » [*TMM* : 20]. Mais le récit nous expose ensuite que « Thérèse a vingt-six ans » [*TMM* :87], et qu'« elle aura mis trente ans pour arriver jusqu'au plaisir » [*TMM* : 100], dernières indications qui ne coïncident pas avec ce que le texte nous dit d'elle, puisqu'elle est censée avoir déjà disparu. Ces incohérences temporelles (quel âge a véritablement ce personnage quand il disparaît ? 25, 26 ou 30 ans ?) renforce alors le caractère fictionnel de ce dernier en minant les règles habituelles de construction de la figure narrative et « l'effet-personne » qu'elle doit générer auprès du lecteur.

Le traitement des personnages, qui sont avant tout perçus à travers leur situation sociale et ce qu'ils laissent transparaître d'eux-mêmes, rapproche donc ce récit de ceux d'Hélène Lenoir.

Comme les figures féminines de cette autrice, Thérèse est en proie à une grande confusion intérieure, en partie engendrée par l'éducation rigide qu'elle a reçue, et le statut bourgeois qu'elle se doit d'honorer.

Si elle est peu décrite physiquement, son rêve de se réaliser pleinement est matérialisé par un vêtement. Symbole de féminité, il est évoqué à quatre reprises (dans le prologue, puis trois fois à la fin du roman) pour décrire de façon métonymique le processus de métamorphose de Thérèse : « à présent c'est elle qui décide. Ses cheveux sont encore humides, et sous sa robe légère on voit les formes de son corps » [*TMM* : 92], puis ce qu'elle est devenue, une fois délestée du poids de son histoire : « Le compte était bon, et sa robe légère malgré le froid » [*TMM* : 9].

Si la robe symbolise l'accession à une unité retrouvée et la reconquête de son destin par Thérèse, il n'en est pas de même pour Elvire dans *Pièce rapportée*.

***Pièce rapportée* d'Hélène Lenoir**

Femme d'une cinquantaine d'années, perçue par sa belle-sœur Nathalie Bohlander comme une « sale bourgeoise » [*PR* : 31], Elvire déplore l'âge que lui reflète le miroir, « Incrusté dans les ridules et les rides, les cernes, le cou, les mains, toute sa peau recouverte de ce film légèrement poisseux, les yeux…Quarante-sept ans » [*PR* : 31], alors qu'elle se trouve dans l'appartement de sa fille aînée, hospitalisée à la suite d'un accident. Ce dernier suscite l'introspection d'Elvire, qui n'est plus décrite physiquement par la suite, mais s'interroge désormais sur les liens qui l'unissent aux membres de sa famille. Elle reconnaît finalement ne

pas connaître Claire, en dépit de la préférence et de la surprotection qu'elle lui a toujours accordées : « Je ne sais rien. Je ne sais pas qui est ma fille » [*PR* : 90].

De nouveau, comme dans les romans de Condé et Lopes, un « sur-déploiement narratif[80] » se met en place pour pallier l'incompréhension qui éloigne Elvire de sa fille aînée et de son mari.

Associées aux noms propres qui remplissent, ici, leur fonction de désignateurs rigides, les nombreuses descriptions, de facture classique, tentent alors de saisir ce que la mère et épouse ne parvient pas à percevoir, des deux étrangers avec lesquels elle vit.

Si Claire est « jolie » [*PR* : 7], elle est souvent perçue de façon négative, à travers son absence de qualités : « Claire n'était pas gourmande et n'avait aucun don de créatrice » [*PR* : 17]. Elvire regrette à plusieurs reprises son incapacité à vivre pleinement son existence : « Dieu qu'elle était sotte et peu faite pour ce monde » [*PR* : 17] et se demande si cet accident ne serait pas en réalité une troisième tentative de suicide déguisée.

Le récit, qui articule ses quatre parties autour du cheminement de la prise de conscience d'Elvire, expose la fin de son dévouement à sa fille aînée, dans la troisième partie de l'histoire. Peu à peu, elle se détache de ce qui constituait son quotidien, par lassitude mais aussi en prenant conscience de ce qu'elle ne supporte plus.

Ainsi, pendant sa rééducation Claire change totalement de comportement, ce que sa mère ne peut tolérer et qui la place, désormais, dans le camp honni de son père : « une fille, une jeune femme de vingt-quatre ans, jolie, intelligente et adorable, qui, sans prévenir, devient tout d'un coup une gamine agressive, mal élevée, odieuse, méconnaissable » [*PR* : 94]. Elvire, épuisée par l'attention qu'elle a dispensée à une enfant qu'elle ne (re)connait pas pendant leur séjour à la mer « mon bébé de vingt-quatre ans, cette monstruosité » [*PR* : 102], abandonne alors (pour reprendre le surnom attribué par son père) «sa petite fille, sa fifille » [*PR* : 106], devenue manipulable et grossière, aux bons soins de sa belle-famille.

Elle s'en félicite d'autant plus lorsqu'elle découvre, par hasard en triant les affaires de son appartement, que sa fille chérie jusqu'à l'accident, connaissait et entretenait son secret honteux. Elle a en effet conservé la robe et les vêtements que sa mère portait le jour où elle l'a surprise dans les bras de son cousin allemand :

[80] Lamiot Christophe, « Maryse Condé et la république des corps », *op.cit.*, p.280.

> « Claire, il a dû me le dire deux fois pour que je comprenne : Elle nous a vus, elle était là sur le perron, […] c'est ce jour-là que j'ai bousillé ma robe […] je l'ai soulevée, prise, serrée contre moi, dans ma robe crème, je l'ai bercée, mon ange, mon coucou, mon amour… […]. Elle savait et ce savoir fut comme une pelletée de boue éclaboussant les images de ses bonheurs furtifs, souvenirs irrémédiablement souillés dès lors qu'elle comprenait qu'ils n'étaient plus seulement les siens » [*PR* : 173].

Son revirement est d'autant plus fort qu'elle passe d'un amour inconditionnel (motivé par sa culpabilité), pour cette enfant née prématurée, à un rejet total et définitif du témoin innocent de sa faute : « Quinze, vingt ans après, les vêtements lui révélaient la voyeuse, l'intruse, la sale petite voleuse se faufilant par-derrière pour la surprendre dans son oubli avec le dieu, son dieu…le dieu de Claire […] oh, la sale, l'odieuse, l'ignoble, l'abjecte ! » [*PR* : 173-174].

Une fois de plus, l'accumulation de qualificatifs visant à dévaloriser Claire, après l'avoir encensée, se substitue à l'impossible aveu d'Elvire. Elle préfère dénigrer sa fille plutôt que de reconnaître l'amour qui l'unit à son cousin depuis l'enfance, transférant sa culpabilité et l'animosité qu'elle voue à son mari sur Claire : « …comment était-elle avant l'accident ? Folle. Complètement…complètement…Elle secouait la tête, le ballot chiffonné dans les bras, abasourdie, murmurant : incroyable !... incroyable !... » [*PR* : 174].

Si Claire est principalement désignée par son prénom ou des qualifications tour à tour affectueuses puis péjoratives, Frédéric Bohlander est quant à lui essentiellement évoqué par son patronyme prestigieux et sa fonction sociale : « Maître Bohlander, infaillible, sans peur et sans reproche » [*PR* : 158], « le juriste » [*PR* : 40]. Cependant, l'apparente droiture qu'il donne à voir en société « grand, droit, digne » [*PR* : 24] est trahie par les superlatifs et l'ironie dont son épouse use à son égard : « Frédéric Bohlander, le héros du jour, le père irréprochable […] le meilleur, toujours, le plus futé, le plus efficace » [*PR* : 24-25].

Claas, dont l'ombre malsaine et incestueuse pèse sur l'ensemble du roman, n'est pas décrit, sa présence se résumant à sa voix et à l'amour inconditionnel que toutes les femmes Bohlander semblent lui vouer, à commencer par Elvire qui ne le nomme que « mon frère » [*PR* : 103-154], « Claas, sa peau connue si tôt et si doucement...son cousin allemand, son frère des vacances à Dinard, non, bien plus que ça : c'était lui, c'était elle, personne ne pouvait savoir ni comprendre… » [*PR* : 28].

À l'absence de prosopographie des deux personnages principaux, se substituent les portraits moraux de Claire et Fréderic, ainsi que les relations qu'Elvire entretient avec les membres de la famille Bohlander. Le verbiage auquel elle s'adonne volontairement a alors pour fonction de la détourner (ainsi que le lecteur) du véritable nœud de son existence, et de l'intrigue romanesque : son amour interdit pour Claas, dont l'aveu est sans cesse repoussé.

Comme chez Lyonel Trouillot, la robe a donc un rôle symbolique, ici, en ce qu'elle métaphorise la faute de la mère. Le lecteur comprend enfin, à partir de sa découverte et du surgissement soudain des souvenirs d'Elvire, que la souillure originelle dont Claire a été le témoin, est non seulement la cause d'une grande partie des problèmes relationnels rencontrés par les personnages, mais constitue aussi le prétexte à l'écriture du roman.

1.3.3. *Son nom d'avant* d'Hélène Lenoir et *Comme personne* de Denis Lachaud

Son nom d'avant d'Hélène Lenoir

Si l'absence de prosopographie des héroïnes constitue également un élément majeur de ces deux romans, une nouvelle composante du récit se met en place : celle du personnage regardant regardé.

L'expression latine *Esse est percipi*, développée par le philosophe Berkeley, est donc mise en scène à travers les relations que les figures romanesques entretiennent entre elles : existant car étant vues et perçues des autres, elles donnent également une existence à autrui qu'elles perçoivent et regardent en retour[81].

Son nom d'avant s'articule ainsi autour de ce principe auquel se rattachent l'ignorance et/ou l'oubli réciproque de leurs noms par les deux protagonistes principaux du roman : Britt Casella et Johann Samek.

L'histoire de ce couple naît d'une incompréhension initiale exprimée, très rapidement en raison de la situation, par des échanges visuels.

[81] *Dictionnaire Sartre*, François Noudelmann et Gilles Philippe (dir.), Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. Champion Classiques, 2013, p.376 : l'article *Percevoir* explique que dans la phénoménologie sartrienne, articulée autour de l'intentionnalité, la perception consiste à viser au-dehors la chose elle-même afin de la poser comme existante ; par opposition à l'imagination, qui elle, vise un objet en le posant comme absent, inexistant ou irréel.

Elle débute par l'agression sexuelle subie par la jeune femme, alors qu'elle est âgée d'une vingtaine d'années. Samek assiste à la fin de la scène, et, surpris par la carrure de cette jolie jeune fille « qui a l'air de s'en foutre » [*SNA* : 14], pense d'abord avoir mal interprété les évènements « comme elle était grande, d'une corpulence presque égale à celle de l'homme qui la serrait contre lui, elle ne semblait pas avoir besoin de bras forts pour échapper à ceux qui la retenaient. Il décida de ne pas s'en mêler […] » [*SNA* : 29].

Ne se connaissant pas, ils ne communiquent que par le regard lorsque « la jeune fille » [*SNA* : 29] (ainsi désignée toute la première partie du récit) parvient à monter dans le bus, et ainsi échapper à « l'homme à l'écharpe rouge » [*SNA* : 28]. S'apercevant de sa méprise, Samek ne comprend pas pourquoi elle ne s'est pas débattue, et sous-entend qu'elle était consentante : « et pour qu'une fille se laisse attraper et serrer comme ça, par derrière, en pleine rue, la bouche dans l'oreille, il devait lui dire » [*SNA* : 31].

Alors qu'elle lui demande quel est l'arrêt suivant, l'homme la toise du regard, « cherchant à la pénétrer, à enfoncer en elle le pieu d'un mépris, peut-être d'une haine dont elle se protège avec colère » [*SNA* : 31]. Les termes à connotation sexuelle utilisés et l'attitude de Samek prolongent donc la violence à laquelle la jeune fille vient d'échapper. Pour se protéger, « [e]lle lui renvoie son regard blessant » [*SNA* : 32], puis essaie de lui parler à travers la vitre alors qu'il est descendu du bus, tentative maladroite qui scelle leur échange avorté : « elle en approcha son visage angoissé maintenant, comme si elle voulait l'appeler, lui répondre, comme si elle venait de comprendre ce que lui-même ne s'expliquait pas, trop tard de toute façon puisque l'autobus redémarrait » [*SNA* : 33].

L'échec apparent de cette première scène de rencontre matérialise la notion phénoménologique du regard sartrien, dans le sens où c'est précisément l'échange de regard entre ces deux inconnus qui révèle à la jeune fille la dimension objective de son mal-être. La présence d'autrui dans sa conscience l'extirpe alors de sa sidération, et lui permet de réaliser ce qui vient de lui arriver. L'émotion ressentie et partagée par les deux personnages, lorsqu'ils accèdent à la compréhension de ce qui se produit, souligne que c'est par le regard que s'effectue « la rencontre directe avec l'autre, vécue dans le temps sous la forme d'une double déchirure : avec l'Autre, sur le mode de la réciprocité, et avec le passé[82] ».

[82]*Dictionnaire Sartre, Regard,* François Noudelmann et Gilles Philippe (dir.), *op.cit.*, p.424.

La seconde partie du récit présente ensuite « la jeune fille » vingt ans plus tard, alors qu'elle est devenue Madame Casella, femme d'un entrepreneur nancéen, héritier d'une famille réputée de la région.

Peu décrite, elle est essentiellement perçue à travers les jugements de valeur de son entourage. Son mari loue ainsi en public « sa patience, son soutien, sa remarquable générosité » [*SNA* : 33] pour avoir accepté de s'occuper de son beau-père, quand la narration hétérodiégétique présente l'opinion du reste de la famille, lors de la communion de son fils aîné :

> « Quand elle apparaît au moment du dessert, on lui fait un accueil excessivement chaleureux, la diva apparaissant avec une heure de retard dans le hall de l'hôtel. Elle est belle, souriante, juste un peu lasse après ce malaise qui les a beaucoup inquiétés, à la bonne heure !, ce n'est pas ton genre, tu étais toute blanche, […] » [*SNA* : 139].

Perçue par les autres à travers la posture sociale qu'elle s'est construite, sa véritable nature est une nouvelle fois reconnue par Samek lorsqu'il se glisse parmi les invités de l'église, pour vérifier que Madame Casella est bien la femme qu'il a rencontrée vingt ans auparavant :

> « Et ce n'était probablement même pas son visage, qu'il n'avait pas eu le temps de reconnaître, ni même sa silhouette qui semblait plus étroite, plus fragile dans le tailleur élégant, mais quelque chose d'indéfinissable émanant d'elle, une tension de tout son corps réprimant une peur, une exaspération , une culpabilité peut-être, essayant de fondre ce tourment dans des mouvements d'apparence sereine, indifférente – cela même qu'il avait cherché à saisir avec son appareil-photo et qui, dans cet instant où il ne l'avait pas, entra en lui aussi brutalement que ce matin de septembre où elle l'avait laissé au bord du parc » [*SNA* : 107].

Si elle a senti sa présence à l'église, sans pouvoir se l'expliquer, « [e]t quelque chose alors l'étreint sans qu'elle puisse savoir ce que c'est » [*SNA* : 101], puis l'a vu s'enfuir dans un taxi après l'avoir entraperçu à l'église, Britt ne parvient pas à l'identifier. Elle ne se souvient plus de la situation dans laquelle elle l'a rencontré ni de son nom. Pourtant, la sensation indéfinissable qu'elle a partagée avec cet homme, lors de leurs furtifs échanges de regards dans le bus, prime sur le reste et lui indique qu'il est important :

> « Mais lui cet homme de l'église, ce n'est pas un désir, c'est …elle ne sait pas, et si seulement elle pouvait le nommer et se souvenir dans quelles circonstances il est

déjà apparu dans sa vie pour l'émouvoir, lui faire peur, mais d'une façon très particulière, comme elle s'imaginait enfant que son ange gardien l'attendait la nuit au bout du couloir […] » [*SNA* : 136].

Si la scène de rencontre se noue autour de l'échange visuel dans la première partie du récit, celle de la reconnaissance qui survient dans la troisième et dernière partie du roman n'est, quant à elle, possible qu'à travers l'association du regard, de la voix, et principalement de la nomination.

Elle s'ouvre de nouveau par un malentendu, puisque Britt ne souhaite pas rencontrer cet homme qui travaille pour son mari et a déposé des photos auxquelles elle ne comprend rien[83]. Pourtant, sa colère s'évanouit inexplicablement au fil de la discussion téléphonique : « La voix, c'est très mince quand on ne connaît même pas le visage. Celle de Johann Samek a l'air de se fissurer au fur et à mesure que la sienne se fait plus dure et plus ferme » [*SNA* : 161].

Ses souvenirs ressurgissent à l'évocation de la scène originelle (déjà suggérée par les images que Madame Casella n'a pas comprises), puis lorsque le photographe qu'elle peut désormais identifier lui demande le nom qu'elle portait vingt ans auparavant. Devoir donner son nom de jeune fille la renvoie alors, dans un mouvement réflexif qui succède à celui de la reconnaissance de Samek, à elle-même.

Ainsi, la voix et la nomination s'associent, dans ce roman, au principe du regardant regardé pour permettre à ces deux personnages de poursuivre une relation avortée aussi vite qu'ébauchée, des années auparavant.

Bien que leur histoire se caractérise avant tout par son aspect émotionnel et indéfinissable, Johann Samek n'en est pas moins souvent décrit, en raison de la difficulté que les autres personnages rencontrent pour tenter de le cerner ou de l'identifier.

Son extrême maigreur, souvent évoquée pour le qualifier, pousse Britt à le comparer à un ascète « maigreur d'ermite dans le désert » [*SNA* : 105] ; il paraît toujours « maigre dans son harnachement […] ce qui lui donnait l'allure d'un globe-trotteur nordique vieillissant, bien qu'il fût plutôt pâle et soigneusement rasé » [*SNA* : 202] à la fin du roman.

[83] Ces deux photographies en noir et blanc, uniquement adressées à Britt (et non à son époux qui a engagé Samek) exposent le dos d'une silhouette androgyne, qui cache ses mains dans les poches d'un imperméable. Les cheveux ébouriffés du personnage et sa stature, associés au vêtement qu'elle portait, rappellent la physionomie de Britt, vingt ans auparavant lorsqu'elle a rencontré Samek. Le photographe espérait que les détails illustrés par l'image aideraient la quadragénaire à se souvenir de ce jour, mais c'est un nouvel échec.

Cette apparente fragilité perturbe d'autant plus Justus Casella qu'elle s'oppose à une détermination et une inflexibilité auxquelles le chef d'entreprise n'est pas accoutumé, lui qui toujours « était celui qui conseillait, expliquait, imposait, dictait, dans le bien-être d'un pouvoir, d'une autorité dont il avait l'habitude de sentir l'effet dans les traits et l'attitude de ses interlocuteurs. Samek lui échappait » [*SNA* : 113].

Le fils aîné des Casella ne s'intéresse au photographe qu'à travers la gloire qu'il pourrait en retirer : « un type incroyable, quand on le voit, je vous jure, […], mais il a un CV étonnant […]. Un artiste, un artiste !... Un artiste, parfaitement, de renommée internationale, je n'exagère pas… » [*SNA* : 140-141]. Désappointé par cet homme taciturne et mal habillé, le notable perd étonnamment ses moyens à la fin de leur entretien : « je vous laisse alors, balbutia-t-il en reculant précipitamment et il se dirigea vers l'ascenseur en adressant encore à Samek un ou deux petits saluts gauches et enfantins » [*SNA* : 117].

Toujours selon la réciprocité engendrée par le principe du regardant regardé, la personnalité de Casella est très rapidement cernée par l'œil avisé du photographe qui semble, a priori, ne lui prêter aucune attention : « Samek ne le regardait pas » [*SNA* : 112]. Il l'avait en réalité déjà jaugé précédemment lorsqu'il l'avait entraperçu à l'église, aux côtés de son épouse :

> « La nuque et les épaules puissantes, un grand type baraqué, l'empâtement de la quarantaine finissante, le genre sportif dont les repas d'affaires finissent par avoir raison mais il lutte encore, il doit courir dans le parc le samedi matin et avoir chez lui une de ces machines à ramer, à pédaler ou à nager à sec entre quatre murs, le chronomètre intégré, une discipline rigoureuse, chaque minute compte, le corps doit être fort et sain pour pouvoir tenir quatorze ou quinze heures dans le bureau du dernier étage de l'entreprise Casella » [*SNA* : 107].

Les personnages principaux du roman sont donc avant tout identifiés par le biais de leur allure générale, et l'image qu'ils renvoient socialement, plus que par une prosopographie précise. Objectivée par le regard que l'autre porte sur elle, la figure romanesque demeure néanmoins évanescente, échappant à toute forme de circonscription. La préfiguration de ce que l'autre projette sur elle, crée en effet une distorsion entre ce qui est donné à voir, vu et sa véritable nature. C'est précisément ce que Samek saisit de Britt, lors de leur première scène de rencontre, quand il comprend que sa nonchalance est en réalité une manifestation de sa sidération ; puis, lorsqu'il la revoit vingt ans plus tard, il perçoit de nouveau son impassibilité

apparente comme un masque, une parade destinée à la protéger de la pression que lui imposent son environnement familial, et plus largement, la société.

L'ignorance commune de leurs noms respectifs constitue, de plus pour Britt, un espace vierge qui lui offre la possibilité de se redécouvrir, hors de toute forme d'assignation sociale. Ecrasée par le nom de son époux et le système de primogéniture qui régit les relations des membres de la famille Casella, la jeune femme voit en Samek, un inconnu libre, sans ascendance et sans statut social particulier. L'intérêt qu'il porte à sa personne, en lui demandant « son nom d'avant » la libère alors du rôle qu'elle s'efforçait de tenir jusqu'à présent, et lui donne le courage de se réinventer.

***Comme personne* de Denis Lachaud**

Dans *Comme personne*, Estelle Martin est également présentée au lecteur à partir des regards objectivés des hommes qu'elle côtoie, mais aussi à travers son introspection, figurée dans la partie centrale du récit. La perception que les personnages ont les uns des autres évolue, parallèlement aux relations qu'ils entretiennent, et transcrit de ce fait, chronologiquement, les liens qui les unissent ou les séparent.

Le roman s'ouvre ainsi par la découverte mutuelle des futurs époux, à la suite de leur première nuit d'amour. L'observation minutieuse effectuée par l'amant (mais inconsistante pour le lecteur) glisse progressivement vers la description du corps de ce dernier par l'héroïne :

> « […] buvant Estelle du regard. Il détaillait chaque trait de son visage, semblait chercher à les inscrire dans sa mémoire […]. Aucun signe de méfiance, aucune retenue apparente. Quand leurs regards se croisaient, ils se souriaient. Celui d'Estelle revenait invariablement se fixer sur le bouquet poivre et sel qui, au moindre mouvement, s'agitait dans le décolleté du peignoir. Cet homme lui plaisait. Le matin, au petit déjeuner, il avouait chacun de ses quarante-cinq ans. Les cheveux en désordre semblaient plus rares que la veille, la peau du visage plus fatiguée, plus fripée, plus pâle » [*CP* : 12].

La seconde description d'Estelle, souligne l'adoration que William porte à sa femme, le jour de leur mariage. Mais déjà point sa jalousie, introduite par l'usage des articles possessifs : « William suivait des yeux sa femme et son fils […] Estelle était si belle, bénie des dieux, une star de cinéma, mystérieuse, elle avait dû en faire souffrir quelques-uns avant lui » [*CP* : 45-46].

La possessivité, à laquelle il va désormais donner libre cours, avait été au préalable attisée par l'apparente connivence de l'adjoint au maire, dont l'œillade complice signifiait au marié « qu'il avait bien choisi, jeune, jolie, posée, l'air intelligent, un beau spécimen » [*CP* : 43].

Immédiatement après le mariage, le regard de William s'efface au profit de celui que son épouse pose sur lui, dans la seconde partie du roman qui est rapporté de son point de vue.

Ce chapitre introspectif expose en effet la colère de la jeune femme de trente-cinq ans, et son manque de tempérance, lorsqu'elle évoque désormais le mari qu'elle vient de quitter : « ce connard » [*CP* : 60-61]. Tentant de comprendre comment elle s'est laissée enfermée progressivement, quatre années durant, dans un statut marital et maternel qui ne lui correspondait pas, elle ne désigne plus que rageusement le père de sa fille : « mon oisif mari […] Ce connard s'est, en moins de vingt-quatre heures, transformé en explorateur, guide de la région bordelaise en main » [*CP* : 64-65]. L'infantilisant par des désignations peu flatteuses : « indécis chronique » [*CP* : 70] ; « […] je retrouvai mon William excité comme une puce » [*CP* : 75] ; « William se conduisait comme un enfant faisant une comédie à sa mère, se roulant par terre de rage pour la faire céder, obtenant finalement ce qu'il voulait et s'y intéressant à peine » [*CP* : 61], elle révèle également sa violence qui l'a poussée à partir : « William se déplaçait exclusivement sur le terrain du pouvoir, de son contrôle » [*CP* : 64], « il pouvait devenir violent » [*CP* : 67].

Le lecteur perçoit donc, à travers l'accumulation de ces descriptions morales péjoratives, le portrait en contrepoint d'une femme courroucée qui déverse sa colère, contre elle-même et son ex-mari, pour mieux s'en détacher, et pouvoir se reconstruire.

Dans la dernière partie du roman, Estelle est évoquée par le biais du regard bienveillant de Vincent, amoureux maladroit, d'abord ignoré, dans la première partie du récit, au profit de William. Il la trouva : « encore plus rayonnante que cinq ans auparavant. Et toujours aussi intimidante » [*CP* : 103]. Puis il la surprend, habituée à l'autorité naturelle de William, en se présentant par une disqualification : « Moi qui me disais que ce n'était pas très drôle d'être un homme dans mon genre à notre époque […] Pas très classique…Pas très typique…C'est difficile » [*CP* : 135], « je suis un extra-terrestre » [*CP* : 139].

Intriguée et amusée par ce professeur d'anglais auquel elle n'a jamais prêté attention lors de leur première rencontre (« Il était charmant, peut-être même beau, mais un peu vert en effet. Il devait tout juste avoir dépassé les trente ans. Or Estelle n'affectionnait pas particulièrement les hommes de son âge. Elle penchait pour les hommes mûrs […] » [*CP* : 13]), elle décide de

s'intéresser à lui. Elle se rend alors compte de sa méprise : « souriant et détendu, il ne correspondait plus à l'image qu'elle s'en était faite […]. Il lui paraissait bien finalement bien plus sérieux que drôle, lucide que léger, humble que désespéré. Comme il était difficile de cerner les gens » [*CP* : 116].

Estelle réalise finalement être passée outre l'aspect physique de Vincent Roze, et reconnaît qu'il lui plaît. Elle sent « chez ce grand type qui se débattait avec son corps et dans sa vie quelque chose qu'elle ne connaissait pas, qu'elle ne pouvait définir et dont elle ne savait trop quoi faire » [*CP* : 153].

A l'image de ce qui lie Britt à Samek, Estelle ne parvient pas à nommer ce qu'elle ressent à l'égard de Vincent. Ces deux figures masculines, présentées comme atypiques dans les deux récits, s'opposent à celles, écrasantes des patriarches Casella et Willermin. La description du corps de ces hommes, principalement caractérisés par leur maigreur, leur confère une légèreté qui, dans l'imaginaire de la virilité, les place à la marge des autres, et explique le manque d'intérêt premier des femmes à leur égard. Néanmoins, il semble que c'est précisément la dimension éthérée de leur physique, associée à leur capacité d'écoute et de compréhension des personnages féminins, qui permet à Estelle et Britt de prendre un nouveau départ.

Si elles sont plutôt de facture classique, les prosopographies et éthopées présentées dans le roman sont relativement rares, glissant souvent rapidement de la perception d'un personnage à l'autre, selon le principe du regardant regardé. Il est à noter que si les hommes sont beaucoup décrits et perçus par les observations d'Estelle, le physique de cette dernière reste inconnu du lecteur. Associées aux noms propres qui remplissent leur fonction identifiante, les descriptions laissent néanmoins place, une nouvelle fois, aux réflexions et aux jugements de valeur que les personnages portent, simultanément, sur les autres et sur eux-mêmes. S'effaçant donc au profit de l'intériorité des figures romanesques, ces pensées sont toutefois extériorisées par une parole constructive, puisque la réflexion de l'héroïne, évolue notamment grâce aux nombreuses discussions qu'elle partage avec Vincent et Walter, son beau-fils.

1.3.4. *Kétala* de Fatou Diome

Par opposition aux autres œuvres du corpus, ce roman présente la spécificité de ne saisir l'histoire de l'héroïne que d'un point de vue extérieur, à travers le savoir mis en commun des objets de Mémoria, alors qu'ils attendent leur dispersion.

Ces objets personnifiés, qui décorent l'appartement de la jeune femme, confèrent donc une vie posthume à la trentenaire défunte, par le biais de l'acte énonciatif. Chacun, selon la place qu'il occupait dans l'appartement de l'héroïne, rend compte de ce qu'il a perçu de sa vie.

Mémoria et les personnes qui ont croisé sa route sont donc saisies à travers une prolifération de descriptions, pour rendre un corps, imaginaire et transitoire, à celle qui n'en a plus. Les descriptions ont essentiellement des fonctions mathésique et narrative dans le texte, en attribuant des caractéristiques qui singularisent les personnages dont elles renforcent « l'effet-personne », tout en faisant progresser l'intrigue.

Par un jeu d'inversion, (qui peut être compris comme une marque d'espièglerie, mais aussi comme une référence à la culture animiste de l'autrice) les biens matériels que la jeune femme possédait, s'emparent à leur tour du souvenir de leur maîtresse, qu'ils ne cessent de louer, par l'usage constant des déterminants possessifs : « notre adorable maîtresse » [*K* : 13].

Devant changer de propriétaire au terme des huit jours imposés par le kétala, ces objets s'approprient donc un dernière fois son existence : « Chacun de nous est une trace de l'histoire de Mémoria ; si on nous sépare les uns des autres, il ne restera rien de notre maîtresse » [*K* : 16].

Le récit se divise en deux parties consacrées à Mémoria, auxquelles s'ajoutent un prologue et un épilogue davantage centrés sur le devenir des objets. Les deux séquences présentent l'itinéraire de la jeune femme, à partir d'une narration hétérodiégétique qui propose alternativement les différents points de vue des objets-personnages sur un mode dialogué. De l'aveu de l'écrivaine, la vivacité des échanges a pour fonction de rappeler celle d'une pièce de théâtre.

La première partie, qui expose l'enfance de Mémoria jusqu'à son emménagement en Alsace en compagnie de son mari, donne à voir une fillette aussi heureuse que choyée : « petite fille, elle était vive et gaie » [*K* : 40]. Lycéenne, elle était très « convoitée et adulée » [*K* : 46], mais éconduisait ses soupirants.

Devant ses réticences face au mariage, ses parents l'obligent à épouser Makhtar, dit Makhou, un célibataire de dix ans son aîné, mais issu d'une famille « à la filiation flatteuse » [*K* : 65].

Cependant, la statue Coumba Djiguène qui relate les faits, est interpellée par l'attitude paradoxale du futur marié au « sourire figé et mélancolique » [*K* : 66] dont la « réserve ne devait rien à la timidité, son regard de faucon trahissait la détermination d'une force

maîtrisée. » [*K* : 68]. Elle constate en effet qu'il ne s'intéresse pas à sa maîtresse, et s'inquiète qu'il ne cache un secret.

Tout comme elle, sa propriétaire s'interroge sur « ce boy de Dakar qui ne quittait jamais ses lunettes de soleil et changeait de tenue plus fréquemment qu'une miss » [*K* : 68]. Une fois mariée, Mémoria voit peu son époux, et constate qu'il « menait grand train » [*K* : 75], entretenu par sa famille sans réellement travailler. Face à son indifférence et la répulsion qu'elle lui inspire, la jeune fille reste vierge.

Alors qu'elle était timide et effacée, elle commence à changer et se montre « résolue à faire fondre la carapace de son énigmatique époux » [*K* : 80], en vain.

Makhou lui révèle finalement son homosexualité, et la liaison qu'il entretient avec Tamara, la professeure de danse et amie de son épouse.

La statue Coumba Djiguène, qui lui a appartenu dans un premier temps, explique à l'assemblée ce que Tamara représente pour lui. La comparant à une pièce de monnaie, elle dévoile tout d'abord très longuement son côté face, insistant sur son rayonnement à tous les niveaux :

> « […] remarquable chorégraphe, des plus réputées de la capitale sénégalaise. Une grande dame, au propre comme au figuré. Grande et svelte, elle faisait pâlir les plus belles dryankés […]. Des amies, elle en avait par dizaine. Sensible au plaisir des mots, elle lançait parfois les blagues les plus osées » [*K* : 94-95].

Puis, elle expose la perplexité partagée par ces femmes au sujet de la danseuse, dont elles ignorent le passé. L'élégance de Tamara les fascinent, mais elles s'interrogent sur les lignes de son corps : « Pourquoi est-elle si musclée ? […] Et son visage, ses mâchoires carrées ? Ses épaules, si larges ? L'étroitesse des hanches ? […] Cette allure androgyne ? Et si c'était un homme ? » [*K* : 96].

Si l'énigme reste entière pour la société dakaroise, Mémoria acceptera difficilement la vérité lorsqu'elle la découvrira. « Play-boy hautain, le vieux garçon aux fausses noces, l'imperturbable stratège » [*K* : 116] s'efforce, par la suite, de devenir un « mari idéal » [*K* : 117] jusqu'à leur départ pour la France, afin de se faire pardonner son infidélité.

Dès leur arrivée en métropole, Makhou et Mémoria ne sont plus évoqués individuellement, mais par le biais d'expressions au pluriel, censées traduire leur osmose :« les jeunes gens »

[*K* : 149], « les locataires-gardiens » [*K* :150], « les amoureux » [*K* :162] ou par l'unité du ménage « notre jeune couple » [*K* : 163].

Pour autant, ces désignations sont utilisées le peu de temps que leur duo fait illusion, très vite brisé par l'arrivée d'un nouveau venu. « [A]nge gardien auto-proclamé » [*K* :156], Max à « l'air si parfait, fils de bonne famille, élégant et généreux de surcroît » [*K* :157] intimide tout d'abord Mémoria. Elle se sent exclue du trio, et compare rapidement l'alsacien à un loup qui lui vole son époux.

À partir de cette rencontre, le récit décrit la lente déchéance de la jeune femme.

Si elle résiste au début en se transformant « en parfaite femme d'intérieur » [*K* :191] dans le but de conserver son mari, elle constate rapidement son nouvel échec, ce dernier ayant « retrouvé son air fraternel » [*K* :162]. Montre relate ensuite son apathie puis son manque d'appétit, qui se mue bientôt en anorexie.

L'inévitable rupture, racontée par Oreiller, induit l'usage d'un grand nombre de qualifications pour décrire le dénuement dans lequel Mémoria se plonge elle-même, refusant par orgueil toute forme d'aide. Elle rejette ainsi celle de Makhou, décline des petits boulots qu'elle juge trop indécents pour elle, et ne demande pas le RMI. Le Chasseur la juge d'ailleurs sévèrement et déplore son entêtement : « Notre Mémoria n'avait pas assez faim pour renoncer à ses caprices d'enfant gâtée » [*K* :210].

Toujours très jolie en dépit de son extrême maigreur, elle choisit d'utiliser son physique pour résoudre ses problèmes financiers : « Son corps d'anorexique correspondait aux canons de la mode et la rangeait du côté des coquettes branchées » [*K* :212].

Seule « colorée admise » [*K* :219] dans la boîte de nuit dans laquelle elle officie, « la bombe africaine » [*K* :220] déchaîne les passions. Elle fait bientôt le tour de France, puis d'Europe des maisons de passe et des hôtels, la clientèle se lassant rapidement de ses prestations : « Le succès résidait dans l'éphémère et toute habitude s'avérait néfaste […] Munie de sa carte de séjour, elle testa la validité des accords de Schengen. On pouvait donc sans peine lire la carte des places les plus célèbres d'Europe sur la peau de son postérieur » [*K* :227].

Désespérée, épuisée par la vie qu'elle mène, elle devient alcoolique et contracte une maladie mortelle. Ses objets s'apitoient alors sur son sort, comme l'indique le lexique employé dans cette seconde partie du roman : « la pauvre » [*K* :176], « si malheureuse » [*K* :181], « s'affaissa comme une poupée de chiffon » [*K* :248], « [c]ette petite semblait couver un puits

de souffrance » [*K* :251] ; tandis que Makhou, tout à son bonheur d'« homo casé » [*K* :244], ne comprend pas sa détresse et se moque d'elle : « Mademoiselle n'est pas seulement casanière, elle est également devenue misanthrope ! » [*K* :256].

Quand il comprend que la fin de sa vie est proche, il se presse d'accéder à la demande de sa femme et la ramène au Sénégal où elle désire mourir.

Lorsqu'ils les accueillent à l'aéroport, les parents du jeune homme sont consternés par l'aspect physique de leur bru : « En les quittant, Mémoria était une fille bien portante, dont le sourire creusait les joues d'adorables fossettes. Et la voilà qui débarquait, chancelante, squelettique, les yeux au fond des orbites et la peau aussi ridée qu'une octogénaire » [*K* :264].

Si sa belle-mère, culpabilisée par son fils, prend soin d'elle jusqu'à son dernier souffle, la famille de Mémoria, en grande partie responsable de son état, la rejette. En découvrant la véritable existence que sa fille a menée pour leur permettre de vivre très confortablement, le père lui assène ce que la parentèle, présente à sa confession, pense d'elle : « Cette maladie n'infecte que les dégénérés qui mènent une vie dissolue. Tu ne l'aurais pas attrapée si tu t'étais bien comportée […]. Dorénavant, je t'interdis tout contact avec ma famille […] » [*K* :267].

Après les récits du décès de leur propriétaire et de l'immense peine qui envahit son époux, les objets-personnages révèlent enfin le nom de l'individu qui venait régulièrement interrompre leurs débats, agaçant certains d'entre eux. « [C]e monsieur qui a longtemps habité avec notre maîtresse » [*K* :32], « le monsieur qui ne disait plus *chérie* » [*K* :33], « l'homme en pleurs » [*K* :48] est en réalité Makhou, leur nouveau propriétaire. Désormais veuf, il profite de ce nouveau statut pour rester célibataire, et retrouver son premier amour : « Tamara était le fleuve qui continuait d'irriguer et de fleurir l'existence de Makhou, une terre où se récoltait un amour pur, renforcé par le souvenir de Mémoria » [*K* :286].

La relation de ce couple atypique, relayée par une narration hétérodiégétique essentiellement articulée autour des dialogues des objets-personnages, s'inscrit donc à la marge de celles présentées par les autres œuvres du corpus, le plus souvent perçues intérieurement par l'héroïne du roman.

Bien qu'ils désirent rendre compte le plus exactement possible de la vie de leur maîtresse, à travers leurs récits respectifs, la profusion des descriptions et le grand nombre de commentaires divergents des objets-personnages contribuent à brouiller le fil de la narration. Un des membres de l'assemblée est d'ailleurs régulièrement obligé de calmer les participants

et de redistribuer la parole, afin d'être en mesure de poursuivre le déroulement de l'histoire, dans de bonnes conditions.

Cependant, la mise en commun de tous ces discours propose davantage de jugements de valeur sur les figures dépeintes, que de descriptions objectives qui permettraient au lecteur de s'imaginer précisément les personnages représentés. En ce sens, les portraits physiques de Makhou et de Mémoria demeurent eux aussi à l'état de silhouettes, et restent ouverts à la libre interprétation du lecteur.

Le personnage, est aujourd'hui envisagé par la littérature contemporaine comme un être au croisement de trois conceptions : être de papier, d'action et de système. En tant qu'être de papier, le personnage fictionnel est authentifié comme une « quasi-personne » dans un monde narratif donné, selon les traits anthropomorphiques qu'il propose[84]. Sa perception en tant qu'être d'action a évolué en ce qu'elle n'est plus nécessairement téléologique, mais davantage liée à une configuration narrative, puisque l'action progresse souvent à travers les réflexions du personnage, révélatrices d'une conception personnelle de l'expérience humaine. Enfin, s'il a été parfois considéré comme faisant partie d'un système de personnages qui distribuerait chacun en fonction de son rapport à l'action, il est nécessaire de réévaluer cette approche, en s'interrogeant sur les liens qui l'unissent (ou le séparent) des autres figures du récit.

Perçue sous cet angle, la représentation des figures romanesques du corpus met donc bien en exergue ces différentes modalités du personnage contemporain. En effet, la désignation parfois trompeuse du nom propre dans *Pièce rapportée* et *Thérèse en mille morceaux,* le brouillage de l'onomastique dans *Sur l'autre rive,* associés à l'imprécision des descriptions des romans de Lenoir et de Lachaud[85], ou à la surabondance des commentaires dans *Kétala*, contribuent donc à brouiller les repères du lecteur, et à rendre difficile l'identification des personnages romanesques.

En ce sens, la réflexion que développe Marion Zilio dans son essai *Faceworld, le visage au XXIe siècle*, au sujet de l'omniprésence du visage dans notre société peut justifier le choix

[84] Etant entendu que tous les personnages présentés dans les romans contemporains (ou romans en général), ne possèdent pas forcément de caractère anthropomorphique. On peut citer Palafox d'Eric Chevillard, donné en exemple par Frank Wagner, dans son article « Entre péremption et préemption : aspects du personnage contemporain », in Audet René et Xanthos Nicolas, *Ce que le personnage contemporain dit à la critique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p.50.

[85] auxquels peuvent s'ajouter un grand nombre d'œuvres de Claudie Gallay, en particulier *Les déferlantes.*

narratif des auteurs du corpus. Ainsi, le fait que les médias et les réseaux sociaux aient ancré « la “visagéité ” contemporaine […] dans une économie de flux qui la désigne comme “ signe ”, redoublement symbolique ou produit de consommation[86] » n’est pas contestable.

Or, si le visage a perdu toute forme de sacralité pour devenir un bien de consommation comme un autre, l’absence de prosopographie, ou du moins son imprécision, peut être envisagée comme une critique de nos sociétés, qui passe par une reconfiguration du réel. Celle-ci, en présentant des modalités d’existence ou des propriétés lacunaires dans la représentation du personnage qui visent à être comblées, valorise alors l’immersion du lecteur dans l’expérience esthétique. En ne lui imposant aucune forme prédéfinie à l’avance, elle sollicite donc, de sa part, une coopération active. La défaillance initiale du nom et de la description du personnage, stratégie auctoriale vectrice d’instabilité pour le lecteur, met donc en pratique la réflexion de Rancière, selon laquelle « le réel doit être fictionné pour être pensé[87] ».

Privilégiant alors l’accès aux « états mentaux[88] » du personnage par cette indétermination physique, les auteurs du corpus configurent une narration plus spécifiquement centrée sur l’intériorité et les agissements de la figure féminine.

L’image de la femme configurée par le récit, s’élabore donc à partir des réflexions du personnage, rapportées selon les œuvres, par une alternance entre une narration hétéro et homodiégétique, soit uniquement par le biais d’une narration homodiégétique.

A travers ce que l’héroïne perçoit du monde et ce qu’on lui renvoie d’elle-même, observatrice observée, elle s’interroge sur son identité, sa place dans la société et son devenir.

En constante interaction avec les autres, elle sonde son identité, pour tenter de définir si sa véritable nature coïncide avec son positionnement social et les attentes de son entourage. Pour

---

[86] Zilio Marion, *Faceworld, Le visage au XXIe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Perspectives critiques, 2018, p.139.

[87] Rancière Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p.61.

[88] Zunshine Lisa, *Why We Read Fiction : Theory of Mind and the Novel*, Columbus, The Ohio State University Press, 2006 : selon une perspective fondée sur la psychologie cognitive et évolutionniste, le personnage fictif devient un support au « mindreading », c’est-à-dire qu’il permet de développer des connaissances implicites des états mentaux d’autrui, en les incarnant.

cela, elle se questionne sur les valeurs qu'on lui a transmises et se présente, en ce sens, comme l'« incarnation littéraire d'une identité à l'épreuve[89]».

[89] Pluvinet Charline,« Identité troublée du personnage : permanence et rupture dans les narrations fictionnelles de soi », in Audet René et Xanthos Nicolas, *Ce que le personnage contemporain dit à la critique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p.148.

2. Intériorisation des valeurs de l'autre

Devenue « mode d'exploration et de production conceptuelles[90] » en se positionnant comme discours de connaissances aux côtés de ceux développés par les sciences sociales, la fiction contemporaine se propose de relayer l'expérience humaine du présent, par le biais du personnage romanesque. Non plus défini par le seul paradigme actionnel, mais associé à une « narration du sensible[91] », ce dernier se présente alors comme « une manière de modéliser le fait humain [92]».

Lorsqu'elle est envisagée dans une perspective phénoménologique, l'expérience incarnée par le personnage féminin renvoie ainsi à un mouvement par lequel les phénomènes et leur sens sont donnés simultanément. Aussi, la perception du monde transmise par un individu saisi dans sa totalité, tant physiquement que psychiquement, permet-elle au lecteur d'accéder directement aux émotions et aux réflexions de ce dernier, telles qu'elles lui apparaissent car « percevoir, c'est [...] déjà accéder à la signification[93] ».

La philosophe Camille Froidevaux-Metterie insiste particulièrement sur la dimension charnelle de l'existence, à partir de la définition que Merleau-Ponty a donné de la phénoménologie dans *Phénoménologie de la perception*, dans la mesure où :

> « toute connaissance s'enracine dans l'expérience de la vie humaine, une expérience qui est à la fois située et incarnée. L'existence ne se réduit jamais à la conscience que nous avons d'exister […] elle enveloppe aussi notre incarnation dans une nature, laquelle implique que chacun se découvre toujours " en situation", projeté dans le temps, dans l'espace, dans la culture [94]».

En ce sens, les histoires incarnées par les figures féminines du corpus sont toujours considérées à partir de la façon dont ces personnages s'inscrivent dans un contexte géographique, historique et culturel déterminés. C'est donc dans la dimension concrète et

---

[90] Xanthos Nicolas, « Y a de la joie, un suicide et des espions, Psychologie du personnage dans L'Adieu à Stefan Zweig de Belinda Cannone », in Audet René et Xanthos Nicolas, *Ce que le personnage contemporain dit à la critique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p.70.
[91] Fortier Frances et Mercier Andrée, « La narration du sensible dans le roman contemporain », in Audet René et Mercier Andrée (éds), *La Narrativité contemporaine au Québec. 1. La Littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, 2004, Presses de l'Université Laval, p.173-197.
[92] Xanthos Nicolas, « Y a de la joie, un suicide et des espions, Psychologie du personnage dans L'Adieu à Stefan Zweig de Belinda Cannone », *op.cit.*, p.71.
[93] Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin*, *op.cit.*, p. 342.
[94] *Ibidem*, p.343-344.

singulière de son corps, au fondement de sa relation au monde et aux autres, que la réflexivité du sujet féminin trouve son origine. Le personnage romanesque féminin expose alors au lecteur ses tourments intérieurs, qui sont directement générés par son expérience existentielle.

Depuis le début du vingtième siècle, les conditions de vie des femmes ont connu des mutations sociales majeures, engendrées par trois vagues de féminisme. La première, amorcée à la fin du dix-neuvième siècle, revendique l'obtention des mêmes droits civils et politiques que ceux des hommes. La seconde, initiée dans les années 1960, se définit comme une révolution de la procréation qui permet aux femmes d'accéder à la maîtrise de leur fécondité. Elle constitue un bouleversement anthropologique, en mettant fin au partage hiérarchisé des statuts sociaux qui assignaient traditionnellement les femmes à la sphère privée et les hommes à la sphère publique. Cette « désexualisation du vivre ensemble[95] » s'est étendue à la troisième vague féministe, apparue dans les années quatre-vingt aux États-Unis avec le *black feminism*[96]. Essentiellement caractérisée par la mise en cause de toutes les formes de domination et de subordination, elle génère à son tour une nouvelle mutation anthropologique des conditions de vie. Cette « désexualisation des ordres de l'existence[97] » qui ne sont plus articulés autour de la division sexuée des champs sociaux et privés, ouvre une nouvelle forme de penser les relations humaines, organisée à travers la fluidité des genres.

Le sujet féminin contemporain doit alors se positionner à partir de ces différentes mutations anthropologiques qui régissent aujourd'hui son existence et la société dans laquelle il évolue. Étant « le produit d'une histoire dont il cherche à devenir le sujet[98] », l'individu doit donc se définir en s'accommodant (ou pas) du conditionnement socioculturel auquel il est soumis dès sa naissance, à commencer par le rapport qu'il entretient avec sa famille.

---

[95] *Ibidem*, p.13.

[96] Le *black feminism* se définit comme une théorie visant à défendre toutes les minorités, en se soustrayant au féminisme académique essentiellement pensé par les femmes occidentales blanches issues des classes moyennes et aisées. Il se conçoit en termes d'*intersectionnalité* et établit une analogie entre toutes les formes de domination et d'oppressions liées au genre, à la classe et à la race. Pour mieux comprendre les théoriciennes afro-américaines à l'origine de ce mouvement, il est nécessaire de consulter l'ouvrage de référence d'Elsa Dorlin, *Black feminism, Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, coll. Bibliothèque du féminisme, 2008.

[97] Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin, op.cit.*, p.322.

[98] Michel Johann, *Sociologie du soi, Essai d'herméneutique appliquée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p.12.

2.1. Education et transmission familiale

2.1.1. La famille

Après la Révolution française, la famille change de forme et s'individualise. Pour Durkheim, fondateur de la sociologie française, « la famille conjugale » succède à la « famille paternelle » de l'Ancien Régime[99]. La société communautaire, où les individus étaient identifiés par leur liens de filiation, s'efface au profit d'une société plus individualiste, dans laquelle les personnes cherchent avant tout à se définir par elles-mêmes. François de Singly rappelle, dans son ouvrage *Sociologie de la famille contemporaine*, que l'originalité de la famille moderne ne réside pas tant dans sa composition (fondée sur la famille nucléaire) que dans son système de relations. L'unité de la vie familiale actuelle repose en effet sur l'interaction qui existe entre ses membres, et c'est précisément « la nature de cette interaction qui engendre le groupe et contribue à créer la personnalité des individus [100]». En ce sens, l'unité du groupe ne peut être postulée a priori dans la mesure où elle dépend de l'investissement ou du rejet de la prise en charge de sa continuité par l'individu. Intimement liée aux mouvements de la société, la « famille moderne 2 [101] » que nous connaissons actuellement apparaît à partir des années 1960, à la suite de la « famille moderne 1 » engendrée par l'urbanisation et l'industrialisation, et s'articule principalement autour du capital scolaire. Ce dernier « a plusieurs caractéristiques qui font que l'individu peut exister en tant que personne : il est intériorisé et personnel ; il ne peut être cédé à un autre individu ; et il n'est pas directement validé par la famille[102] ». Ce modèle familial engendre donc souvent des tensions de la part de ses membres qui n'adhèrent pas nécessairement aux principes et aux normes qui la sous-tendent. Un certain nombre de figures féminines du corpus incarne bien cette difficulté à être soi-même et à s'affirmer comme tel, quand les injonctions familiales leur ordonnent d'agir d'une manière totalement opposée à leur façon d'exister.

Cette contradiction interne (lorsqu'elle prend forme) est d'autant plus douloureuse qu'elle est intrinsèquement liée à l'éducation que l'enfant a reçue dès son plus jeune âge.

---

[99] De Singly François, *Sociologie de la famille contemporaine,* Paris, Armand Colin, coll. Domaines et Approches, 5 e édition, 2014, p.12-13 : le sociologue se réfère au cours d'Emile Durkheim pour établir les distinctions qu'il propose au sujet des différents modèles de famille moderne, tous fondés sur la famille nucléaire (composée d'un homme, une femme et de leurs enfants partageant une même habitation).

[100] *Ibidem,* p.24.
[101] *Ibidem,* p.26.
[102] *Ibidem,* p.26.

De nombreuses études féministes ont prouvé que le comportement des individus dépend directement de la construction sociale des genres[103]. Ces derniers ne sont donc pas induits par une quelconque « nature féminine ou essence masculine » qui classe et hiérarchise les individus en fonction de leur constitution physique, mais sont historiquement et socialement construits. La famille contribue souvent à perpétuer ces identités de genre qui contraignent les personnes à respecter les rôles et les fonctions qu'on leur a assignés. Dès la prime enfance, le processus de socialisation primaire, en partie assumé par les familles, engendre donc un enrôlement dans les identités de genre normalement attendues, divisant et opposant les espaces symboliques du masculin et du féminin. Selon Pierre Bourdieu, c'est

> « à la famille que revient le rôle principal dans la reproduction de la domination et de la vision masculine ; c'est dans la famille que s'impose l'expérience précoce de la division sexuelle du travail et de la représentation légitime de cette division, garantie par le droit et inscrite dans le langage [104]».

Cette division sexuée du partage des tâches au sein de la famille est notamment présente et critiquée dans les œuvres d'Hélène Lenoir. Dans *Son nom d'avant*, Britt déplore ainsi cette assignation, à laquelle s'ajoutent des spécificités propres au fonctionnement de sa belle-famille. Les aînés masculins des Casella héritent de la demeure, de l'entreprise et du prénom Justus « lequel, reprenant le flambeau qu'il transmettait à Junior destiné à lui succéder, c'est-à dire à mener exactement la même vie que lui, que son grand-père et tous les Justus qui l'avaient précédé » [*SNA* : 64], tandis que leurs épouses sont assujetties à leur beau-père car

> « on vivait vieux chez les Casella, les hommes vivaient très vieux, les femmes, elles, mouraient bien avant eux, mais il y avait les belles-filles pour s'occuper des patriarches auxquels une espèce de loi très ancienne assurait une vieillesse tranquille, chez eux, dans leurs murs, jamais un Casella ne serait allé en maison de retraite, les femmes, oui, si jamais l'une ou l'autre devait survivre à son époux, ce n'était pas du tout la même chose » [*SNA* : 94].

---

[103] Au regard des controverses actuelles quant à la définition du « genre », il sera utilisé ici au sens défini par Clair Isabelle, *Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, coll. 128 Tout le savoir, 2012, 2015, p.94 : comme « rapport social de sexe » ou « domination masculine » et selon celui, plus précis, qu'en donne Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin, op.cit.*, p.299 comme « mécanismes par lesquels une personne née de sexe féminin ou masculin ne devient femme ou homme qu'au gré d'un processus par lequel elle intériorise les comportements et jusqu'aux modes de pensée prétendument inhérents à son sexe de naissance ».

[104] Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Paris, Points Essais, 2014 [1998], p.117.

L'enfant, spectateur de cette organisation intra-familiale, l'intériorise et devient susceptible d'en reproduire le schéma, une fois parvenu à l'âge adulte. Dépositaire « d'un stock de mémoire sociale, à l'architecture spécifique individuellement incorporée, extraordinairement mouvant et contradictoire [105]», il est donc le produit d'« une histoire familiale et sociale de laquelle il a contracté des conduites et des rôles types[106] », dispositions qui vont conditionner son comportement tant dans le champ social que privé.

En ce sens, sa place dans la fratrie et le rôle qu'on lui attribue au sein de l'organisation familiale dès son plus jeune âge, aura une influence sur son existence future.

2.1.2. Place et rôles dans la famille

En raison de la loi de primogéniture qui prévalait dans la noblesse française depuis le Haut-Moyen-Âge, l'ordre de naissance des enfants a longtemps défini les rôles de chacun au sein de la structure familiale. Il tenait également compte du sexe biologique de l'individu : la petite fille avait une moindre importance que le garçon et ne pouvait succéder à la gestion du patrimoine familial, elle était donc destinée à être mariée pour accroître le capital de la lignée. Si ce fonctionnement n'a plus officiellement cours aujourd'hui au regard de la loi, certaines familles, comme celles souvent représentées par Hélène Lenoir, en ont néanmoins conservé l'organisation.

2.1.3. L'aînée

***Kétala* de Fatou Diome *et Son nom d'avant* d'Hélène Lenoir**

Le droit d'aînesse n'apporte aucun bénéfice à Mémoria ni à Lorette, premier enfant des Casella, en raison de leur sexe biologique. Leurs pères respectifs désirant un garçon, ils se consolent de la bonne santé de leur progéniture et de la fertilité de leurs épouses : « D'ailleurs le dos de Mémoria fut fertile : elle ouvrit le chemin d'une nombreuse fratrie, cinq garçons seront suivis de trois filles » [*K* : 37]. Si le père de Mémoria, peu évoqué dans le roman, se réjouit de la naissance de l'héroïne, tel n'est pas le cas de Justus, qui, se devant de transmettre le nom Casella, attend fébrilement l'arrivée d'un garçon. Sa déception et son inquiétude sont

[105] Kaufmann Jean-Claude, *L'invention de soi, Une théorie de l'identité*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010, p.55.

[106] Johann Michel, *Sociologie du soi, Essai d'herméneutique appliquée, op.cit.,* p.43.

si grandes qu'il empêche son épouse de profiter de leur fille, pressé que sa femme retombe enceinte très rapidement. Lorette est donc vouée à demeurer inexistante aux yeux des siens, dès son premier jour : « comme si elle ne savait pas, elle, que la naissance de Lorette, l'interdiction de s'en réjouir, une espèce de honte… » [*SNA* : 132]. Reléguée au rang de seconde, elle est prédestinée, à cause de l'organisation du clan Casella, à rester dans l'ombre de ses frères, comme son oncle Bob avant elle. En plus d'être brimée parce qu'elle est une fille, l'enfant est par ailleurs obligée de réfréner ses capacités pour ne pas porter préjudice à celui qui a désormais pris sa place : « *papa ne supporte pas que j'aie des bonnes notes à cause de Junior qui prend des petits cours de maths, ma mère fait travailler Tim* » [*SNA* : 85]. Devenue adolescente, Lorette déverse son désespoir dans son journal intime. Elle comprend que son malheur est intrinsèquement lié au modèle familial qui est le sien, et qu'ailleurs, ou si elle était née garçon, sa vie aurait certainement été très différente :

> « *si j'avais été un garçon, papa m'aurait aimée comme Junior ou plus que Junior à cause de mes bonnes notes et maman m'aurait aimée comme Tim et peut-être qu'ils n'auraient pas eu d'autres enfants. Les garçons ont de l'argent et ils sont libres… »* [*SNA* : 88].

Obnubilée par sa propre disgrâce, la jeune fille ne prend cependant pas la mesure de la perversité du fonctionnement familial spécifique aux Casella. Les traditions lignagères n'exigent en effet pas seulement un premier né mâle pour asseoir la descendance, mais prévoit également des remplaçants, au cas où…conditionnant, de fait, le comportement de la fratrie au regard de son rang de naissance :

> « Lui, Bob, c'était fait depuis longtemps. Il devait être né avec cette étiquette-là sur le front : Nul ou Sans intérêt. Et même pas : À voir, Bon pour la réserve, comme Max, le second élevé dans l'ombre de Justus pour le cas où…qui sait ?, on n'est jamais à l'abri d'un malheur, avait pensé son père » [*SNA* : 63].

***Anticorps* de Fabienne Kanor**

Louise Serin, l'héroïne quinquagénaire d'*Anticorps*, regrette d'avoir cédé à la proposition de sa voisine de chambre et « à son stupide instinct de famille » [*A* : 89], lorsque sa sœur lui rend visite à l'hôpital. Elle analyse alors leur lien sororal, déterminé par les attentes de ses parents, qui attribuaient une fonction liée à l'ordre de naissance des enfants :

> « Dans ma famille, j'ai toujours été l'aînée. Ce n'était pas une question d'âge, mais de fonction. Pour tous, j'étais la grande, celle qui sait et fait mieux que sa sœur

> parce qu'elle ne prend pas de risques, a hérité de sa mère la vigilance. Dans cette famille-là, j'ai donc été la première, le modèle et l'ombre de ma sœur Angèle » [*A* : 90].

Par ailleurs, Louise qui n'hésite pas à s'opposer à la pensée commune, dénonce les rouages de l'hypocrisie familiale, fonctionnement qu'elle exècre désormais :

> « Dans une famille, chaque personne a un rôle. On distribue les masques, on apprend les textes, et puis on joue. On joue sans public ni critique, mais entre soi, dans ce fantastique huis-clos que constitue le foyer. Le temps passe, les peaux sous les masques se rident, mais les représentations ne changent pas. Parents et enfants interprètent les mêmes personnages. C'est la règle du jeu, et c'est sans doute la seule option pour que se maintienne l'ordre » [*A* : 90].

2.1.4. La cadette

***Thérèse en mille morceaux* de Lyonel Trouillot *et Sur l'autre rive* d'Henri Lopes**

***Thérèse en mille morceaux* de Lyonel Trouillot**

Thérèse, comprend quant à elle, dans *Thérèse en mille morceaux*, que son rang de cadette l'a soustraite aux obligations imposées par sa mère, qui a préféré sacrifier son aînée aux convenances sociales. Élise, la sœur modèle de six ans plus âgée, est promise à un vieux pharmacien par leur mère, pour arranger les affaires de cette dernière. Exaspérée par la soumission et la passivité de sa sœur, Thérèse en devient injuste :

> « Tu t'es mariée aux fioles […]. Tu règnes sur le zinc, le formol et la coloquinte, le pharmacien n'ayant été qu'un accessoire, une clause dans la transaction […] une condition de servitude accompagnant le principal. Élise la digne, Élise l'embaumée au bras de son vieillard » [*TMM* : 26]

et l'insulte : « Tu n'es qu'une pute, Élise. La pire de toutes. Une bonne pute délivre. Qu'a-t-il payé ? » [*TMM* : 27]. Son double rebelle, se sentant responsable de la situation, ne peut supporter le sacrifice de son aînée. Elle la déteste d'autant plus qu'après l'avoir tant admirée, elle comprend que leur mère n'a marié sa première née que dans le but de protéger la plus petite : « Au fond, c'est toi qu'elle préférait. D'Élise, pauvre Élise, elle a fait sa complice, son bras droit. Élise n'a été qu'un pan de la barricade te protégeant de l'extérieur » [*TMM* : 59].

Comme lorsqu'elles étaient enfants, les deux sœurs se sont donc conformées aux injonctions maternelles, et ont tenu le rôle qu'on leur a assigné.

***Sur l'autre rive* d'Henri Lopes**

Le positionnement familial de Madeleine, héroïne de *Sur l'autre rive*, est d'autant plus singulier qu'elle est la cadette de sa jumelle un temps donné, comme son nom traditionnel l'indique : Ngambou, signifiant « seconde des jumelles » [*SAR* : 37]. Elle porte en effet le deuil de sa sœur, emportée par la fièvre typhoïde alors qu'elles étaient encore enfants. Son existence honore la mémoire de la disparue qui « n'a cessé d'être derrière moi dans ma cachette, observant par-dessus mon épaule si je jouais comme il fallait au jeu du magicien » [*SAR* : 37]. Le souvenir de la défunte l'accompagne et la protège jusqu'à ce que Marie-Ève lui redonne vie, de façon fallacieuse, en se faisant temporairement passer pour elle. Afin de préserver sa nouvelle identité, et de leurrer Clarisse Obiang qui a reconnu sa voix, elle invoque les similitudes qu'elle partageait avec sa sœur : « Nous étions deux vraies jumelles » [*SAR* : 229].

2.1.5. La Fille unique

***Histoire de la femme cannibale* de Maryse Condé *et Comme personne* de Denis Lachaud**

***Histoire de la femme cannibale* de Maryse Condé**

Lorsqu'elle songe à son passé, Rosélie estime ne pas avoir eu d'enfance : « Moi, je n'ai jamais été enfant » [*HFC* : 13], et être restée solitaire par habitude : « dès son jeune âge, elle n'avait guère eu d'amies, couvée par sa mère, jalouse et possessive, ne fréquentant par force que la famille. Sa solitude ne lui pesait pas » [*HFC* : 64].

Comme personne de Denis Lachaud

N'évoquant que peu ses ascendants et son enfance, le lecteur en déduit qu'Estelle, la figure principale de *Comme personne*, est fille unique. Elle avoue cependant avoir obéi aux injonctions parentales, aussi longtemps qu'elle l'a pu, par fidélité aux préceptes qu'on lui a transmis. Elle constate en ce sens avoir objectivement perdu une partie de sa vie, à tenter de les satisfaire : « Je pense être allée jusqu'au bout de ce que la loyauté envers mes parents, mes aînés, m'a imposé comme arrangements avec (contraintes sur) ma personne. » [*CP* : 89].

Par opposition à l'incidence que leur rang, au sein de la fratrie, a pu avoir sur l'existence des autres personnages du corpus, ces deux figures féminines ne semblent donc pas avoir été profondément conditionnées par leur statut de filles uniques.

2.1.6. L'orpheline

***Les déferlantes* de Claudie Gallay**

Dans ce récit, la narratrice n'évoque que tardivement, et au détour d'une conversation, les raisons qui la mènent à errer régulièrement dans un orphelinat désaffecté : « – À ce propos, qu'est-ce qui vous intéresse tant dans l'histoire de ce Refuge ? […] – Je suis comme eux…née sous X » [*LD* : 374].

Son abandon à la naissance ainsi que son absence d'attaches ont forgé son caractère farouche et son désir de solitude, comme elle le reconnaît elle-même :

> « J'en avais connu des refuges moi aussi, tous semblables à celui-là, avec d'autres odeurs, celle du linge humide, des couches sales. Cette promiscuité étouffante m'avait rendue à ce point solitaire […]. J'ai dit cela, Comme ça, sans parents, sans personne. Elle m'a regardée. J'ai essayé de sourire […]. Je me suis souvenue de mon enfance, cette errance, de maison en famille, tout ce temps passé à chercher, à attendre » [*LD* : 385 - 480].

Pour ne pas être blessée, elle s'invente une famille et des traits génétiques qui justifieraient son mutisme, lorsque son entourage le lui reproche : « – Ton caractère…Morgane te parle, tu lui réponds à peine. T'es toujours comme ça ? il m'a demandé. – C'est atavique […] Héréditaire. Dans la famille, on est tous des taiseux » [*LD* : 194].

Le lecteur comprend alors mieux la tendresse particulière qui l'unit à Théo. L'ancien gardien de phare, qui la forme et lui révèle les mystères du territoire haguais, incarne en effet à ses yeux une sorte de père de substitution : « Il est resté un moment sans rien dire. Moi qui n'avais pas de père, Théo aurait-il pu être le mien ? S'il l'avait été, je crois que je l'aurais aimé sans fléchir » [*LD* : 144].

Si cette figure féminine a dû se construire seule, à travers un parcours d'errance, la plupart des familles du corpus assignent (inconsciemment ou non) des rôles à leurs enfants en fonction de leur rang de naissance, de leurs sexes biologiques ou de leurs caractères. Elles participent donc activement à la construction de leur personnalité, par le biais des valeurs qu'elles leurs transmettent.

2.2. Éducation et religion

2.2.1. La religion catholique

***Pièce rapportée et Son nom d'avant* d'Hélène Lenoir**

***Pièce rapportée* d'Hélène Lenoir**

L'influence exercée par la religion catholique au sein des familles bourgeoises de province est très fréquemment représentée dans les romans d'Hélène Lenoir.

Bouleversée par l'accident de sa fille et dans l'attente du verdict des médecins, Elvire, personnage principal de *Pièce rapportée*, se surprend ainsi dans une église, sans savoir ce qui l'y a poussée :

> « Un cierge. Elle savait que c'était ridicule, absurde, mais…Marmonnements de bigotes sans âge […] sourire d'une très jeune femme l'encourageant à aller au bout de son geste […]. Elle se détourna, referma son sac et prit la fuite, scandalisée par sa propre présence dans ce lieu aussi laid, son intention obscure qu'elle ne voulait en aucun cas éclaircir » [*PR* : 33].

Elvire, guidée par un automatisme inconscient, a donc reproduit malgré elle, une attitude acquise dans l'enfance et dont elle pensait s'être détachée :

> « Elle revint lentement sur ses pas, oppressée, se figura qu'elle était initialement sortie pour faire tout autre chose et que, à peine dans la rue, elle ne savait quoi s'était interposé, la dirigeant somnambuliquement vers l'église où si souvent gamine…prières, larmes, repentir… » [*PR* : 33].

Ce comportement machinal, surprenant car inattendu, contribue à brouiller encore davantage les réflexions du personnage, déjà fortement fragilisé par l'état de sa fille cadette.

***Son nom d'avant* d'Hélène Lenoir**

La seconde partie, centrale, de *Son nom d'avant* s'articule quant à elle autour de la journée de communion du fils aîné des Casella, Junior. Cet événement important dans la vie d'un chrétien devient en réalité le prétexte à une critique des mœurs et de l'hypocrisie de cette famille, perçue à travers les réflexions de Britt et le regard surplombant du narrateur omniscient.

Comme le fait justement remarquer Stéphane Bikialo dans son article « Hélène Lenoir : un minimalisme orchestré[107] », cette cérémonie qui met en scène l'image idéale de la famille unie et croyante, est détournée par les stéréotypes familiaux et les clichés qui la sous-tendent. La description de l'apparente perfection du couple Casella, minée par le discours à travers la répétition du verbe « sourire » (« elle a simplement haussé les épaules en lui *souriant* comme une femme *sourit* à son époux dans une église pleine un jour de communion solennelle[108] » [*SNA* : 100-101])) ou encore l'attitude angélique de l'officiant, discréditée par l'adjectif « caramélisé », « le prêtre qui pose sur les communiants ses yeux attendris par tant d'innocence, mes enfants, la voix caramélisée par l'émotion » [*SNA* : 101] masquent une réalité bien plus triviale qu'elle n'apparaît aux yeux des invités : « Elle a senti le blâme dans ses yeux, sans doute parce qu'elle avait cinq minutes de retard et Justus lui a soufflé : Qu'est-ce que tu fabriquais ? » [*SNA* : 100]. À cette comédie sociale dans laquelle chaque membre de la famille joue le rôle qui lui a été attribué, s'ajoute celle du « portrait de famille ». Selon Pierre Bourdieu, toute cérémonie officielle

> « doit être photographiée parce qu'elle réalise l'image que le groupe entend donner de lui-même en tant que groupe. Ce qui est photographié et qu'appréhende le lecteur de la photographie, ce ne sont pas, à proprement parler, des individus dans leur particularité singulière, mais des rôles sociaux, le marié, le premier communiant… [109]».

À l'instar de la photographie qui, en la fixant, redouble la posture sclérosante des Casella, le discours dénonce ironiquement le carcan des rôles qui contraint chacun de ses membres à travers le stéréotype de l'habillement des invités, et le cliché associé à la prise d'une photographie : « …Entre deux éclairs de flash, le petit oiseau sortant d'un des appareils que des hommes et des femmes endimanchés […] braquent sur les communiants recueillis » [*SNA* : 101].

Saturant le récit d'effets dissonants, la critique de l'hypocrisie bourgeoise et des valeurs chrétiennes qu'elle revendique connaît son acmé lors de l'office de la communion solennelle, à travers la sanctification de Britt. Cette dernière est en effet comparée à une pénitente, qui

---

[107] Bikialo Stéphane, « Hélène Lenoir : un minimalisme orchestré », in Blanckeman Bruno et Dambre Marc (dir.), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p.262.

[108] C'est nous qui soulignons.

[109] Bourdieu Pierre (dir.), *Un art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965, p. 45.

s'inscrit à la suite d'une longue liste de pécheresses, entièrement dévouée à son mari, « comme toutes les épouses Casella ont souri aux Casella, à toutes les générations, soumise, admirative, confiante, Marie-Madeleine, les mains dans sa bassine, lavant les pieds du Christ et levant vers lui son doux visage de pécheresse » [*SNA* : 101].

Mais si elle vacille, au bord du malaise, sous le regard réprobateur des images peintes et des convives « si je pleure et qu'ils croient… […] regardant les visages sévères des douze apôtres […] de part et d'autre de l'Agneau […]. Elle lui sourit et s'efforce de chanter, remue les lèvres au moins […] elle s'appuie doucement sur lui, Casella » [*SNA* : 103-104], son époux, tout à sa félicité d'exhiber son existence parfaite, ne s'en aperçoit pas, « relève la tête et chante avec plus d'entrain. Son profil est grave, fier. C'est ça, il est fier, sa famille intacte dans l'église pleine, il est heureux » [*SNA* : 104].

Les rôles intrafamiliaux, éminemment tenus et mis en scène lors de cette journée officielle, cachent donc le traitement réservé aux épouses Casella sur plusieurs générations, et qui s'étend plus largement à celui de toutes les femmes, comme le constate Pierre Bourdieu :

> « l'Église, habitée par l'antiféminisme d'un clergé prompt à condamner tous les manquements féminins à la décence […] inculque (ou inculquait) explicitement une morale familialiste, entièrement dominée par les valeurs patriarcales, avec notamment le dogme de l'infériorité foncière des femmes[110] ».

L'infériorité des femmes et cette répartition des rôles sexués, justifiées par le dogme catholique, structurent également la vie de la famille Décatrel dans *Thérèse en mille morceaux*.

***Thérèse en mille morceaux* de Lyonel Trouillot**

Prisonnière d'une éducation fondée sur les textes saints, l'héroïne du récit annonce rapidement son projet d'abandonner ce mode de vie en se réinventant, et en créant son propre Livre. Le roman est imprégné de références bibliques que Thérèse va s'évertuer à énoncer et détourner, pour mieux s'en détacher, afin de recouvrer son être véritable. Son double « l'autre Thérèse » [*TMM* : 22] née du rejet de l'éducation transmise par une mère austère et bigote, l'aide à comprendre qu'elle souhaite s'extraire « de ce temps que l'autre dit figé » [*TMM* : 18] imposé « sans bouger d'un quantième des préceptes » [*TMM* : 18] maternels. La liturgie catholique enferme et étouffe progressivement Thérèse et sa sœur : « Nous avions vécu notre enfance dans la paix du tombeau. Notre jeunesse commençait dans l'appel du

[110] Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, *op.cit.*, p. 117-118.

devoir. » [*TMM* : 20], tout en rythmant leur quotidien. Les fillettes se repèrent en effet dans le temps grâce aux offices religieux : « Le dimanche matin, nous nous rendions à l'église » [*TMM* : 24], « J'eus peur de la voix de maître Fortunat, ce n'était ni le jour ni l'heure. D'ordinaire il ne venait que le mercredi et partait avec l'angélus » [*TMM* : 27]. La répétition de ces rituels, articulés autour des célébrations et du dogme catholique, participe à la transmission culturelle souhaitée par la mère : « elle est, le plus souvent affaire de temps, de répétition, d'exercice, car il est question de l'installation progressive dans le corps d'habitudes, qu'elles soient mentales ou gestuelles, sensorielles ou intellectuelles [111]».

Par ailleurs, Thérèse prend conscience de la solitude à laquelle elle était condamnée, en raison de l'éducation rigoriste qu'elle a reçue : « Dieu est le seul ami d'enfance auquel j'ai pu rendre visite » [*TMM* : 24]. Organisée autour d'une toute-puissance maternelle analogue à celle de Dieu depuis le décès du père, la famille Décatrel se présente comme une duplication féminine de la sainte Trinité : « les prières à la Vierge, Elise et moi agenouillées au pied de la statue, Mère tenant le livre » [*TMM* : 22]. Cependant, cette sacralisation de la mère, représentante de la bourgeoisie haïtienne des années 1960, et la vie monacale qu'elle impose à ses filles sont mises à mal par l'irruption du double rebelle de Thérèse. Son surgissement semble d'ailleurs intrinsèquement lié à la politique de François Duvalier, qui favorise le soulèvement des paysans et la ruine des grands propriétaires terriens : « Il nous informe de l'ampleur de la dégradation : les domaines morcelés ; les grandes familles ruinées, l'élevage dans les quartiers populaires ; les paysans qui lèvent la voix. Nous sommes les derniers remparts : rien que des loques crie l'autre » [*TMM* : 18].

Parallèlement au délitement des familles bourgeoises catholiques, le pouvoir attribué à la religion vaudou est valorisé par le nouveau régime. Cet univers, incarné par Salvador Haut la Main et opposé à celui qu'elle rejette, attire irrépressiblement Thérèse : « Un message des esprits et de la terre. Ici tout est lié à la terre et aux esprits » [*TMM* : 68]. Intriguée par son statut particulier, elle souhaite le rencontrer, car il était le seul paysan autorisé à pénétrer dans leur propriété : « le seul rustre que Mère a jamais reçu dans le grand salon » [*TMM* : 58] et détenteur d'un savoir qu'on lui a toujours caché. Le vaudou, les forces primitives et surnaturelles de la figure du hougan incarné par le dernier Haut la Main, font donc face à la Mère et à la religion catholique, expression de la colonisation. La réflexion que Maryse

[111] Lahire Bernard, *L'homme pluriel, Les ressorts de l'action,* Paris, Hachette Littératures, coll. Pluriel sociologie, 2006 [2001], p.306.

Condé emprunte à Maximilien Laroche, dans son essai *La parole des femmes*, exprime bien le dilemme à l'origine du dédoublement Thérèse et de sa scission intérieure : « Si donc l'Haïtien est ainsi tiraillé entre son être (le créole) et son paraître (le français), c'est qu'au plus intime de lui-même, sa vie repose sur une opposition inconciliée que l'on peut résumer par le dualisme vodou-catholicisme, français-créole [112]».

2.2.2. Le vaudou

***Histoire de la femme cannibale* de Maryse Condé**

Si le vaudou est également présent dans le roman, il est tout d'abord abordé de façon bien plus anecdotique et humoristique que dans celui de Lyonel Trouillot, pour ensuite être évoqué par circonvolution, se rapprochant toujours davantage de l'être intime de Rosélie.

Cette pratique constitue en effet, en premier ressort, le moyen de subsistance de l'héroïne, après la disparition de Stephen. Douée d'un don médiumnique découvert dans son enfance, elle s'est résolue à ouvrir son cabinet, par nécessité, sur le conseil de Dido, sa servante et amie. Cette dernière lui a justement fait remarquer qu'elle attirerait une clientèle plus conséquente qu'en tant qu'artiste :

> « "Rosélie Thibaudin, médium. Guérison de cas reconnus incurables", assuraient les cartes de toutes les couleurs, imprimées à prix discount […]. La peinture est comme la littérature. Sans profit matériel ni utilité immédiats. Si les cartes avaient indiqué : "Rosélie Thibaudin, artiste-peintre " ou " Rosélie Thibaudin, écrivain ", personne ne s'en serait occupé. Tandis que là, les clients n'avaient pas manqué […] Il n'y a pas de sots métiers. Qu'aurait-elle pu devenir sinon médium ?[113]» [*HFC* : 18-19].

---

[112] Laroche Maximilien, *Portrait de l'Haïtien*, Montréal, 1968, p.60 in Condé Maryse, *La parole des femmes, Essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 49.

[113] Ce ton humoristique est également adopté par Fabienne Kanor dans son récit *Je ne suis pas un homme qui pleure*, lorsqu'elle évoque ses déboires amoureux et l'application des conseils de sa mère : « Pour faire le deuil de l'être aimé, se débarrasser complètement d'un malheur et s'attirer la chance, la magie antillaise recommande d'entrer dans la mer avec une botte de persil dentelé et de se frotter le corps avec. Puis de jeter le bouquet derrière soi et de partir sans se retourner. Est-ce que cette recette fonctionne en Île-de-France ? Est-ce que ça marche avec du persil en barquette ? Si le syncrétisme existe, autant m'accommoder de ce que j'ai sous la main », in Kanor Fabienne, *Je ne suis pas un homme qui pleure*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2016, p.197-198, noté désormais [*JPHP*]. Bien que la narratrice se moque de ces pratiques, le lecteur constate néanmoins que les restes de son éducation la poussent tout de même à se jeter dans la Seine, au cas où « la magie » opèrerait…

Le folklore associé au vaudou est ensuite convoqué pour décrire l'antre dans laquelle Rosélie officie. Son cabinet se présente comme un fatras d'objets hétéroclites, à l'image du parcours singulier de sa propriétaire :

> « Elle l'avait décoré d'une effigie d'Erzulie Dantor achetée lors d'une exposition sur le vaudou à New-York, d'une poupée africaine en bois noir, symbole de fertilité, souvenir de ses six années avec N'Doussou, d'une reproduction de Jérôme Bosch, un de ses peintres favoris. Elle avait aussi suspendu au mur une de ses compositions » [*HFC* : 19].

La dimension maléfique du vaudou n'est évoquée que plus tardivement dans le récit, par la rumeur qui tente d'expliquer l'obésité morbide de la mère de l'héroïne. Si certains pensent que sa difformité est la conséquence d'un sort jeté par l'une des maîtresses délaissées de son époux Elie, d'autres affirment au contraire qu'elle est victime d'une vengeance ayant pour origine la corruption de son père :

> « On pensait qu'elle payait pour son papa, Ébénézer Charlebois, le politicien le plus corrompu des plus corrompus, qui avait, grâce aux bons soins d'un kimbwazè haïtien et de dibias nigérians, pratiqué des sacrifices humains pour s'assurer ses réélections » [*HFC* : 87].

Le vaudou est enfin associé aux rites sataniques par les journaux du Cap dans le but de ternir encore davantage la réputation d'une femme, accusée du meurtre sauvage de son époux. Cette guérisseuse, « Curandera comme moi » [*HFC* : 156], suscite l'intérêt de Rosélie qui établit un parallèle entre leurs deux vies : « une grande gaule de femme, comme moi, la figure énigmatique, comme moi, se préparant à ajouter son nom à la liste déjà longue des folles et des sorcières » [*HFC* : 301]. Ce don médiumnique, qui rapproche les deux femmes autant qu'elle les distingue du commun des mortels, permet également à Maryse Condé de relier les cultures antillaise et africaine. Le vaudou que pratiquent Rosélie et Fièla rappelle en effet que cette religion née en Afrique a été importée sur le Nouveau Continent, lors de la traite négrière, « les esclaves arrivaient aux Antilles avec tout un tissu de croyances et de pratiques qui tant bien que mal s'intégraient à la religion catholique imposée. En Haïti, cela donne le vodou. Dans les petites Antilles, le quimbois[114] ». Néanmoins, bien que les deux femmes partagent un savoir ancestral commun, issu de la terre africaine, elles se le sont approprié chacune à sa

[114] Condé Maryse, *La parole des femmes, Essai sur des romancières des Antilles de langue française*, *op.cit.*, p.48-49.

manière, à partir de leurs existences respectives. Mettant en exergue la volonté de l'autrice de rompre « avec la stérilité de l'unicité d'origine[115] », la coexistence de ces deux pratiques du vaudou nourries par deux cultures différentes au sein du texte, souligne bien le désir de création perpétuelle qui en émerge, en ne cessant de se construire à partir du processus d'altérisation.

2.2.3. L'islam

***Kétala* de Fatou Diome**

Si la religion musulmane du partage des biens de la défunte Mémoria est à l'origine du récit et de son titre, elle n'est pas évoquée dans le roman, pour laisser place aux rites et aux pratiques coutumières sénégalaises qui pèsent sur l'héroïne. L'existence de cette dernière est en effet conditionnée par la conduite que lui dicte sa famille, elle-même soumise aux injonctions sociétales traditionnelles, au même titre que Salie dans *Impossible de grandir* et Madeleine Atipo, personnage d'Henri Lopes dans *Sur l'autre rive*.

2.3. Le respect des coutumes et des traditions

***Kétala* de Fatou Diome**

Riche propriétaire terrien et grand éleveur, le père de Mémoria gagne Dakar où il devient commerçant, puis notable. Soucieux de protéger sa réputation, il contraint sa fille aînée, qui a obtenu son bac et demeure célibataire, à se marier. Par conservatisme et respect des traditions, il cherche son gendre « d'abord autour de lui, dans son propre clan […]. Appâté par la filiation flatteuse du garçon et heureux de voir sa cousine pressée d'accueillir sa belle-fille » [*K* : 65], il se félicite d'avoir trouvé l'homme idéal dans son propre lignage. Les jeunes gens, peu enthousiastes, n'ont guère le choix car le mariage sénégalais reste encore souvent soumis aux décisions parentales : « les deux familles s'invitèrent mutuellement, à plusieurs reprises, manœuvrant afin de rapprocher les jeunes gens, sans en avoir l'air » [*K* : 66]. Comme le rappelle Catherine Coquery-Vidrovitch dans *Les Africaines*, le mariage conclut avant tout « une alliance entre deux groupes, un accord politique à proprement parler, dont le but était

[115] Glissant Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Éditions Gallimard, 1990, p.158.

de constituer une association d'intérêt [116]». Par l'union de leurs enfants, les parents de Mémoria entendent conforter leur rang social, tandis que ceux de Makhou sont résolus à cacher l'homosexualité de leur fils.

Après avoir servi de monnaie d'échange pour préserver la renommée de leurs familles respectives, Mémoria et son mari qui ont déménagé en France, doivent envoyer de l'argent au pays. En dépit de leur situation financière délicate, les demandes des parents de la jeune femme « qui, eux, réclamaient régulièrement leur dû » [*K* : 167] se font pressantes. Les objets de la défunte traduisent les pensées de l'autrice qui dénonce fréquemment dans ses livres « le racket familial » auquel se livre le clan resté sur place [117]. Mouchoir déplore ainsi cette « aumône obligatoire » [*K* : 168] que la jeune épouse doit livrer en dépit de la pauvreté dans laquelle elle subsiste. Son devoir d'honorer « un contrat social qu'elle n'avait pas signé » [*K* : 168] accélère sa déchéance, quand, séparée de son époux, elle continue de s'acquitter de sa dette. Refusant le divorce par orgueil, mais aussi pour protéger une fois encore la réputation de parents qui ne se soucient aucunement d'elle, la jeune femme se résout à vendre son corps. Épuisée, alcoolique et gravement malade, elle implore Makhou de la ramener au Sénégal. À leur descente de l'avion, ses beaux-parents sont effarés par son état physique. Comprenant qu'ils souhaitent se débarrasser rapidement de leur bru, leur fils est obligé de rappeler à ses parents les devoirs qu'ils ont contractés à l'égard de leur belle-fille. Il retourne ainsi le recours aux traditions contre ceux qui les ont utilisées hypocritement pour protéger leur réputation, invectivant sa mère :

> « Je te rappelle que tu es la principale instigatrice de ce drame ! Si tu n'avais pas tout manigancé avec le père de Mémoria, nous n'en serions pas là. Et puis, comme tu le sais bien, toi qui nous as sacrifiés au respect des traditions, une femme mariée appartient à la famille de son époux. Nous la garderons donc ici, jusqu'à son dernier

---

[116] Coquery-Vidrovitch Catherine, *Les Africaines, Histoire des femmes d'Afrique subsaharienne du XIXe au XXe siècle*, Paris, Éditions La Découverte / Poche, 2013, p.339-340.

[117] Fatou Diome évoque le mythe que représente l'Europe dans son premier roman, *Le ventre de l'Atlantique*. Salie dénonce ainsi le racket familial dont les émigrés sont victimes : « Il me fallait "réussir" afin d'assumer la fonction assignée à tout enfant de chez nous : servir de sécurité sociale aux siens. Cette obligation d'assistance est le plus gros fardeau que traînent les émigrés » in Diome Fatou, *Le ventre de l'Atlantique*, Paris, Le Livre de Poche, 2005 [2003], p.44-45. Elle décrit également les conséquences de l'émigration sur les individus partis et sur ceux restés sur place dans *Celles qui attendent*, à travers le destin de quatre femmes. Deux belles-mères et leurs belles-filles attendent leurs fils ou leurs époux respectifs, partis en Europe dans le but d'échapper à des conditions de vie qu'ils jugent trop misérables.

souffle. Et puisque tu es médecin, j'exige que tu lui assures les soins nécessaires » [*K* : 266].

Si Makhou obtient ce qu'il désire de ses parents à la suite de sa mise au point, tel n'est pas le cas de son épouse. En effet, celle-ci se heurte à la réprobation puis au mépris de sa famille, qui ne voit qu'en elle une dépravée à l'origine de leur honte :

> « Elle attendit, en vain, des réactions compatissantes. Le dégoût se lisait sur leur visage, même celui de sa mère. Au bout d'un long moment de silence, son père lui cracha ce que tous pensaient sans oser l'affirmer : " Cette maladie n'infecte que les dégénérés qui mènent une vie dissolue. Tu ne l'aurais jamais attrapée si tu t'étais bien comportée là-bas […]. Dorénavant, je t'interdis tout contact avec ma famille et que tous ceux qui obéissent à ma loi se le tiennent pour dit." » [*K* : 267].

Victime des traditions qui structurent l'organisation de sa parentèle et de son désir de les respecter, Mémoria est donc bannie par son père. Elle est par conséquent condamnée à mourir loin d'une famille qui a su tirer profit d'elle lorsqu'elle la jugeait utile. En ce sens, cette réflexion (à comprendre au sens propre) de Salie, autre héroïne de Fatou Diome, se prête bien au sacrifice de la jeune femme : « Mes économies étaient mon corps du Christ, ma peine muée en gâteau pour les miens[118] ». Ecœuré par l'ingratitude et le comportement de sa belle-famille, Makhou met un terme au Kétala, refusant que ses membres ne profitent encore de sa femme à titre posthume. Il décide donc de garder son appartement et ses biens, pour conserver intacte la mémoire de la défunte, ce qui provoque un scandale car chez « les humains, on jugea l'événement sans précédent » [*K* : 284].

***Impossible de grandir* de Fatou Diome**

Si le comportement répréhensible de certains parents peut s'avérer préjudiciable pour leur progéniture, l'absence de parents l'est tout autant. L'une des figures féminines du corpus, abandonnée car conçue hors mariage, est élevée par ses grands-parents. A l'instar de Mémoria, Salie est soumise à la tyrannie du clan familial, contre laquelle elle s'insurge : « Il y a pire qu'être sans famille, c'est d'en avoir une qui vous torture […]. Où fuir les loups quand les hyènes vous attendent à demeure ? » [*IG* : 147]. En dépit des efforts de ses grands-parents pour la protéger, elle est victime des abus du clan maternel, qui a toute autorité sur elle, comme elle prend le soin de l'expliquer à son lecteur : « Avec la tradition matrilinéaire, en pays sérère, où le statut social se transmet par la mère, l'enfant appartient au clan maternel, de ce fait, un

[118] Diome Fatou, *Le ventre de l'Atlantique*, *op.cit.*, p.167.

oncle maternel dispose de plus d'autorité qu'un père. Et l'oncle, si c'est une meule, gare à votre dos » [*IG* : 241].

L'héroïne dénonce ainsi les coutumes qui s'appliquent en pays sérère, en raison de son illégitimité :

> « Le sort réservé à chaque enfant dépend d'une échelle, qui indique la classe et le degré de respectabilité attribué à ses parents, dans l'implacable hiérarchie sociale. Dans ces grandes familles, aux ramifications multiples, le parcours matrimonial des parents détermine le statut de leur progéniture […]. Naître d'une fille-mère, comme La Petite, par exemple, vous condamne au banc et fait de votre chair le défouloir légitime de tous » [*IG* : 148].

Vivant à la campagne, ses grands-parents la confient régulièrement, pendant les vacances scolaires, à son oncle maternel qui vit en ville. Mais au lieu de se reposer et de profiter des opportunités offertes par la cité, elle est maltraitée et exploitée en tant que servante, comme il est d'usage de le faire, dans certaines familles. Elle compare d'ailleurs son servage à une forme d'esclavage qui aurait pu mener son oncle et sa tante en prison :

> « les mots *patronne* et *domestique* n'avaient pas leur place dans la comédie familiale. […] Auprès de certains despotes familiaux, les nièces et neveux remplacent les esclaves libérés par la République. Désobéir ou revendiquer sa liberté dans ces conditions, c'est embrasser le sort des Nègres marrons » [*IG* : 150].

Comme dans un grand nombre de ses romans, l'autrice utilise donc la fiction pour dénoncer des traditions éculées qui permettent aux auteurs de comportements répréhensibles, de continuer à agir en toute impunité.

***Sur l'autre rive* d'Henri Lopes**

Madeleine Atipo est, quant à elle, souvent confrontée aux réprobations du conseil de famille en raison de son refus de se conformer aux traditions. Sa mère déplore l'entêtement de sa fille à travailler, et son manque d'empressement auprès d'invités surgis à l'improviste pour vérifier son savoir-vivre : « Elle me répéta une vieille recommandation : ne jamais se comporter comme les Blancs qui ne reçoivent pas leurs amis, même leurs parents sans un rendez-vous

formel » [*SAR* : 111]. Elle lui rappelle surtout la supériorité du lignage[119] sur l'individu : « "L'individu meurt, m'a-t-elle répété à plusieurs reprises, la famille continue". C'est donc à elle de décider du sort de chacun de ses membres car " si vous vous blessez le doigt, toute la main s'ensanglante " » [*SAR* : 113]. Bien qu'en désaccord avec la vision maternelle, Madeleine se tait, par respect pour son aînée, mais aussi car la pression de la parentèle s'exerce en premier lieu sur les femmes[120].

À la suite de plusieurs fausses-couches, les parents de son époux exhortent ce dernier à « répudier cette femme frappée de malédiction » [*SAR* : 98] car être « stérile demeure le mal absolu [121]». Bien que banal et soignable, le cas de Madeleine fait l'objet de nombreuses discussions et des croyances de sa mère qui rejette la science :

> « Se faire opérer est, en lingala, " se faire éventrer"…Même quand la médecine des Blancs a fourni la preuve de son efficacité, on ne s'aventure pas à prendre de risques avec la seule jumelle qui vous reste, sans s'entourer de précautions et de garanties. La vieille femme qui lisait dans les cauris conseilla à ma mère d'attendre cinq saisons des pluies avant de me soumettre au verdict du médecin » [*SAR* : 103].

Si Madeleine est porteuse d'une « malformation congénitale sans grande conséquence » [*SAR* : 103], elle se laisse volontairement incriminer pour cacher l'impuissance sexuelle de son mari à leurs clans respectifs. Associé à une déficience de la virilité de ce dernier, ce manquement rejaillirait immanquablement sur l'honneur de la famille entière. Aussi le couple détourne-t-il les palabres des familles sur la prétendue stérilité de l'épouse, en évitant d'évoquer le véritable objet de discussion. Chaque clan radicalise alors son point de vue autour de la fausse coupable : « tout est affaire de coutumes. Celles de sa tribu le rassuraient, celles de la mienne l'inquiétaient » [*SAR* : 103]. Anicet finit par céder à la pression familiale et demande la restitution de la dot. Mais en raison de la retraite de son père, le clan de Madeleine n'est pas en mesure de la rendre ; la jeune femme, révoltée de tous ces agissements, s'y soumet néanmoins sous la contrainte de sa mère : « j'étais traduite devant un conseil des deux familles

---

[119] Coquery-Vidrovitch Catherine, *Les Africaines, Histoire des femmes d'Afrique subsaharienne du XIXe au XXe siècle*, *op.cit.,* p.19 : la sociologue définit le lignage comme « un groupe d'individus qui se reconnaissent comme descendants d'un ancêtre commun *connu* ». Il peut être élargi aux « "alliés sociaux" dont les descendants faisaient à leur tour partie de la famille : enfants et adolescents confiés en gage, adoption, esclaves, dépendants… ».
[120] *Ibidem.,* p.340.
[121] *Ibidem*, p.362.

présidé par nos oncles maternels. Anicet y implora mon pardon. Sa famille accepta de revenir à de bons sentiments mais posa quelques conditions » [*SAR* : 104].

Ne supportant plus les ingérences des conseils de famille dans leurs problèmes de couple, et lasse des plaintes de son mari qui y a fréquemment recours pour la soumettre à ses désirs, Madeleine se détache toujours davantage de son époux :

> « La vie commune dans la chambre devenait de plus en plus irrespirable. Nous avons failli nous séparer mais la famille est intervenue de part et d'autre et, après nous avoir entendus, les oncles maternels ont négocié et ont trouvé les termes d'un nouveau contrat.
>
> En fait, nous nous étions l'un et l'autre plaints de tout, sauf de l'essentiel. Lui avait honte d'avouer, et moi je n'ai jamais su comment parler de *ça* aux parents.
>
> Enfants de notre tribu commune, nous avons écouté les conseils, donné l'argent pour les sacrifices, bu les décoctions, pris les bains et suivi les traitements que nous prescrivirent les féticheurs de la famille.
>
> Tant bien que mal, nous nous sommes accommodés de la coutume et, en gens civilisés, nous avons fait bonne figure, jusqu'à faire illusion » [*SAR* : 219].

N'acceptant plus l'hypocrisie de la situation, mais soucieuse de protéger son clan, Madeleine se résout à accomplir le projet qu'elle a échafaudé de longue date : «il faudrait disparaître, alors, il faudrait effacer ma trace pour la paix de la famille » [*SAR* : 113].

Si Mémoria est morte d'avoir respecté scrupuleusement les coutumes lignagères, Madeleine a choisi de les fuir pour survivre, consciente de l'inutilité de s'y opposer :

> « Mais quel couple existe-t-il, chez nous, sans la famille ? Deux époques cohabitent dans notre société. J'ai eu peur de l'une d'entre elles. On peut, au pays, affronter l'État, on peut défier la loi, on peut blasphémer et faire des incartades, il existe à chaque occasion des formules de repêchage. Pas pour ceux qui osent se dresser contre la coutume » [*SAR* : 227].

En dépit de sa disparition et de sa nouvelle vie sur un autre continent, Madeleine Atipo, devenue Marie-Ève Saint-Lazare, ne peut s'empêcher de conserver un lien financier anonyme avec sa mère. Elle reconnait ainsi ne pas avoir pu oublier ses origines, « on a beau laver son

corps, le savonner et le parfumer, l'odeur de la peau finit toujours par remonter » [*SAR* : 7], ni sa mère qui « revient souvent [la] hanter dans [son] sommeil » [*SAR* : 228].

A l'instar des autres héroïnes du corpus, souvent en désaccord avec le fonctionnement inhérent au groupe dont elles sont issues, elle reste donc loyale à sa famille, et en premier lieu sa mère, malgré les efforts qu'elle a mis en œuvre pour s'en libérer.

2.4. Le rapport à la mère

Les figures féminines du corpus entretiennent des rapports très différents avec leur mère.

On peut néanmoins les classer en deux groupes : celles qui se les remémorent très peu ou ont souhaité les oublier, accaparées par leur vie présente ; celles qui, au contraire, sont encore écrasées par une figure maternelle omnipotente, qui surgit régulièrement dans leurs pensées.

Si pour différentes raisons, une femme n'est pas obligatoirement une mère, elle est en revanche, nécessairement une fille. La relation mère-fille a toujours été singulière en ce que la formation de l'identité de la petite fille nécessite un double mouvement conjoint d'identification et de différenciation de la mère, processus que le petit garçon n'effectue pas de la même façon. Selon Georges Devereux, dans *Femme et mythe*,

> « L'homme ne doit remodeler que la teneur affective de sa relation initiale, en la sexualisant […]. La femme en puissance doit, en revanche, suivre un chemin plus tortueux : elle doit *devenir* elle-même ce qui était d'abord l'*objet* de son (premier) amour. Elle doit donc achever son autoréalisation en devenant l'autre terme de sa première relation [122]».

En ce sens, Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich soulignent dans leur essai *Mères-filles, une relation à trois*, que la dimension principale de ce travail identitaire réside dans la « différenciation, qui permet de se construire non plus *comme l'autre*, mais *en tant que soi* [123]». L'articulation de cette dynamique de distanciation et d'autonomisation est d'autant plus difficile qu'elle se réalise à partir d'une personne de même sexe. Camille Froidevaux-Metterie explique ainsi, en se référant à la psychanalyste et sociologue Nancy J.Chodorow,

[122] Devereux Georges, *Femme et mythe*, Paris, Flammarion-Champs, 1988, p.13.
[123] Eliacheff Caroline et Heinich Nathalie, *Mères-filles, Une relation à trois*, Paris, Le Livre de Poche, 2003 [2002], p.384.

que le mode d'attachement des enfants à leur mère n'est pas le même selon leur sexe de naissance. La petite fille se détachera d'autant plus difficilement de sa mère que cette dernière

> « éprouve sa fille comme une extension ou un double d'elle-même et entretient cette confusion, leur relation restant longtemps préœdipienne, c'est-à-dire marquée par le désir de fusion et de continuité […]. Pour la fille, c'est la symbiose prolongée et la sur-identification narcissique qui caractérise la relation à la mère[124] ».

Certains personnages féminins du premier groupe dégagé semblent s'être relativement bien détachés de la référence maternelle, très peu évoquée dans les romans.

2.4.1. Les mères insignifiantes

***Comme personne* de Denis Lachaud *et Kétala* de Fatou Diome**

Ces deux romans ne présentent que très peu les mères respectives d'Estelle et Mémoria. Le narrateur omniscient de *Comme personne* n'y fait allusion que pour souligner les dissensions qui opposent la mère et la fille au sujet du divorce de cette dernière :

> « les yeux de chien battu avec lesquels Mme Martin la regardait, les petites attentions inhabituelles dont elle l'entourait ne tardèrent pas à l'agacer. Elle expliqua à sa mère que c'était elle qui avait quitté William, qu'elle ne voyait par conséquent aucune raison d'être traitée comme une veuve éplorée. […] Estelle décida de ne pas se formaliser. Elle n'avait plus besoin d'être comprise » [*CP* : 122]

ou pour évoquer la présence de la vieille dame à une fête de Noël. Les faibles références à Madame Martin indiquent que sa fille ne ressent pas le besoin de sa présence dans sa vie quotidienne. Comme elle l'indique dans la seconde partie du récit, Estelle s'est détachée de ce qu'elle devait à ses parents, et vit désormais comme elle l'entend.

Le rapport à la famille prime également davantage que la fonction maternelle dans *Kétala*. La mère de Mémoria n'est en effet mentionnée que de façon indéterminée : « sa femme » [*CP* : 37], « la mère de Mémoria », puis moquée : « sa peau terne en mue fleurait bon le parfum […]. De la campagnarde, elle avait perdu le charme, de la citadine, elle n'était que la caricature » [*CP* : 42]. Circonscrite à son rôle d'épouse et de mère, dénuée de qualités propres, elle se fond donc au sein du clan auquel elle appartient.

[124] Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin, op.cit.,* p.266-267.

Les autres mères des héroïnes se distinguent en revanche des deux premières par la toute-puissance qu'elles exercent sur leurs filles. Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich catégorisent les relations mère-fille selon différents types dans leur essai *Mères-filles, une relation à trois.* Trois des sortes qu'elles ont distinguées définissent bien le rapport déséquilibré que certains personnages du corpus entretiennent avec leurs mères : les mères inférieures et défaillantes[125], les mères supérieures.

2.4.2. Les mères inférieures et défaillantes

Pour Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich « la mère inférieure » se caractérise par le fait qu'elle est un cas atypique, puisqu'il existe normalement une supériorité objective du parent sur l'enfant, tant que la petite fille est jeune. Ce rapport est induit par une double hiérarchie, conjoncturelle et structurelle. La première, qui établit un lien de dépendance liée à la survie de l'enfant, s'instaure dès la naissance entre le nourrisson et sa mère. Elle disparaît à mesure que l'enfant s'autonomise. La seconde hiérarchie d'ordre structurel, marque l'antériorité du parent sur l'enfant dans l'arbre généalogique. Elle confère aux parents des droits sur leurs enfants, mais aussi des devoirs. Dans certaines cultures, cette « hiérarchie d'antériorité est vécue […] comme une préséance – c'est-à dire une supériorité de principe – des parents sur les enfants, des aînés sur les cadets [126]».

La dissymétrie causée par l'infériorité de la mère engendre souvent un sentiment de honte chez la fille souhaitant se démarquer d'une mère à laquelle elle se sent supérieure et ne veut pas s'identifier, qui entrave son épanouissement personnel. « La mère défaillante » en est proche dans la mesure où elle n'est plus capable d'assurer objectivement, de manière permanente ou transitoire, ses fonctions maternelles, à savoir :

> « devoir de présence, de protection, de surveillance, de transmission. Subjectivement, la défaillance porte sur l'inconditionnalité de l'amour, cette exigence exorbitante des enfants à l'égard de leurs parents : exigence à la mesure de leur propre amour et de leur dépendance initiale [127]».

[125] Nous étudions ensemble les mères inférieures et défaillantes, bien que dissociées dans l'essai de Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, en raison de la grande proximité de leur définition pour les cas abordés.
[126] Eliacheff Caroline et Heinich Nathalie, *Mères-filles, Une relation à trois, op.cit.*, p.155.
[127] *Ibidem,* p.203.

2.4.3. La mère dépressive

***Histoire de la femme cannibale* de Maryse Condé**

Le souvenir de sa mère accompagne Rosélie tout au long du roman, la quinquagénaire ne parvenant pas à sa défaire de sa culpabilité à l'encontre de celle qui l'a mise au monde. Fruit de l'amour inconditionnel que Rose vouait à Élie et qui lui a donné son prénom, elle se sent responsable de la lente déchéance de sa mère. Cette mezzo-soprano aurait pu devenir cantatrice, et faire une grande carrière, mais après être tombée amoureuse de son mari, puis

> « à dater de ses vingt-six ans, de la naissance de sa fille, la maladie, sournoise et souveraine, avait triomphé. La graisse avait inexorablement interposé ses coussins adipeux entre elle et l'affection, l'amour, le sexe, toutes ces choses dont les humains ont tellement besoin pour ne pas finir dément […] Elle avait été clouée pendant seize ans dans un fauteuil d'invalide, vingt-trois ans dans un lit dont ses chairs débordaient, aussi incontrôlables que les eaux d'un fleuve en crue » [*HFC* : 16-17].

Bien qu'ayant été aimée par sa mère, Rosélie, devenue adulte, évite de retourner en Guadeloupe, car elle ne peut « plus supporter la vue de Rose, baleine blessée à mort, clouée sur sa couche » [*HFC* : 58], cette « figure de "mère inférieure", rendant humiliante, pour sa fille, toute identification avec elle [128]». Celle qui estime ne jamais avoir été enfant en raison de la maladie de sa mère, a donc subi un « blocage identificatoire, par l'écart de grandeur entre une fille et sa mère pas "montrable, pas "sortable" [129]». Rosélie ne peut pas se reconnaître dans cette femme qu'elle perçoit comme « une larve entre le sommeil et l'attente de prendre forme [130]». À l'image de Nelly Arcan qui explique les raisons qui l'ont poussée vers la prostitution (puis le suicide) dans son récit *Putain*, Rosélie a souffert du désamour de ses parents, à l'origine de la dépression et de l'obésité morbide de sa mère, qui

> « depuis le fond de son misérable sommeil de femme qui attend ce qui n'arrivera jamais, le baiser d'un prince charmant […] qui aurait fait de sa vie un chemin, mais il ne viendra jamais car il n'existe pas ou n'a pas voulu d'elle […] la Belle au bois dormant morte d'avoir dormi trop longtemps [131]».

---

[128] Eliacheff Caroline et Heinich Nathalie, *Mères-filles, Une relation à trois, op.cit.*, p.171.
[129] *Ibidem, p.*171.
[130] Arcan Nelly, *Putain*, Paris, Points, 2002 [2001], p.55.

[131] *Ibidem*, p.58-59.

Cette « infirmité corporelle qui concrétise l'infériorisation de la mère[132] », associée à la défaillance du couple parental, ont profondément conditionné la vie de Rosélie, ainsi que ses rapports avec ses futurs partenaires. Pourtant, elle ne cesse d'invoquer, sa vie durant, celle qu'elle a délaissée : « Mère, dis-moi où je dois vivre, où je dois mourir » [*HFC* : 246], quand elle ne fait pas des analogies surprenantes, hantée par le souvenir maternel :

> « Malgré l'extraordinaire différence de corpulence – Sophie, poids plume, n'atteignait pas quarante kilos –, elle rappelait Rose à Rosélie. Rose avait fini ses jours pareillement : seule dans une maison trop grande, négligée par son mari, désertée par son unique enfant. Au fond de leurs yeux se lisait un identique récit de solitude et d'abandon, comme si c'était le lot des mères et des épouses » [*HFC* : 112-113].

Ecrasée par la culpabilité et l'impressionnant souvenir des derniers instants de sa mère, l'héroïne se désole de n'avoir pas su l'aider : « Chaque fois qu'elle pansait des blessures, elle songeait aux deux êtres qu'elle n'avait pas soulagés. Sa mère qu'elle adorait. » [*HFC* : 85], et imagine même des scénarios dans lesquels on aurait loué son dévouement « – Comme elle aimait sa mère ! Après ce qui s'est passé, on ne l'aurait jamais cru » [*HFC* : 297]. Trop lucide pour se laisser aller très longtemps, elle se ressaisit néanmoins rapidement : « Mais qu'est-ce qui s'était passé ? Rien que de très banal, à y réfléchir. C'est archi-connu : chacun de nous tue ce qu'il aime » [*HFC* : 297].

Dans une autre mesure, en rien comparable avec la relation de Rosélie et Rose, l'absence de soutien de sa mère à Madeleine Atipo est également à l'origine du lien distendu, puis à sens unique qu'elles finiront par entretenir.

2.4.4. La mère délaissée

Sur l'autre rive d'Henri Lopes mentionne peu la relation de Madeleine à sa mère. Cependant son évocation, qui ouvre et ferme le récit qu'elle insère, indique son importance dans la vie de sa fille. L'incipit du roman débute en effet sur une métaphore articulée sur l'homonyme lexical des mots mère/mer. Mais l'océan, que Marie-Ève a placé entre sa terre natale et elle, n'a finalement pas suffi à lui faire oublier ses racines :

[132] Eliacheff Caroline et Heinich Nathalie, *Mères-filles, Une relation à trois, op.cit.*, p.175.

> « Jour après jour, s'insinuant en moi à pas de loup, la mer a accompli sa tâche. Elle m'a envahie, a noyé tous les paysages de la mémoire, et les bougies de l'enfance se sont éteintes. Mais on a beau laver son corps, le savonner et le parfumer, l'odeur de la peau finit toujours par remonter » [*SAR* : 7].

L'interprétation de la suite du rêve de la narratrice, qui se sent perpétuellement traquée, peut ensuite expliquer sa fuite hors du Congo. Sa mère, ne s'opposant pas aux injonctions du clan, n'a pas su protéger sa fille de la pression familiale : « Ils ont trouvé ma piste la nuit dernière. Silencieux et hostiles, ils s'en venaient en procession autour de mon lit. Parmi les masques, j'ai reconnu celui de ma mère. Quand j'ai voulu l'embrasser, elle m'a repoussée » [*SAR* : 7]. L'incompréhension intergénérationnelle qui les opposait, et l'absence de soutien maternel face à ses problèmes de couple, accroissaient d'autant plus le sentiment de solitude de la narratrice. À cela s'ajoutait l'obstacle linguistique. Madeleine estimait en effet ne pas être en mesure d'expliquer correctement ses sentiments à sa mère, car elle ne maîtrisait pas suffisamment la langue maternelle :

> « Je me suis encore hasardée à la contrer, ce que la tradition réprouve, mais j'avais les plus grandes difficultés à me faire comprendre, parce que, dans ma tête, je construisais tout mon raisonnement en français, tandis que, pour m'exprimer, j'utilisais un lingala pauvre et maladroit. Maman recourait, elle, à la langue de la tribu (que je comprenais mais ne savais parler), à son trésor de paraboles et de proverbes » [*SAR* : 112].

En dépit de ses efforts pour oublier son passé, Madeleine a toujours la tentation de prendre des nouvelles de celle qui est restée au pays et qu'elle continue de financer, au risque d'être retrouvée. Le roman s'achève ainsi sur son regret de ne pouvoir s'informer de ce que devient sa mère : « Je la retiens encore un instant. Je voudrais lui demander ce qu'elle sait de la mère de Madeleine. Mais une Africaine ne comprendrait pas qu'une fille ne cherche pas à savoir directement des nouvelles de celle qui l'a mise au monde » [*SAR* : 236].

À l'instar de la relation de Madeleine et sa mère, celle de Thérèse et de la sienne se fonde également sur une incompréhension et un rejet du patrimoine et des valeurs familiales.

2.4.5. La mère supérieure

***Thérèse en mille morceaux* de Lyonel Trouillot**

En « ne lui reconnaissant jamais la moindre qualité – ni physique ni psychologique – […] critiquant systématiquement ce qu'elle est ou ce qu'elle fait [133]», cette figure de mère s'assure une supériorité absolue sur sa fille, en annihilant dès l'origine toute forme de rivalité. Cependant si la suprématie de la mère sur ses filles est réelle, cette définition ne convient pas totalement à Thérèse Décatrel. Son désir de conformité et son austérité lui suffisent en effet à soumettre ses filles à ses désirs, sans qu'il lui soit nécessaire de les dénigrer : « Non, le déplaisir ne renvoyait pas au fait d'avoir manqué le plaisir mais à l'inconvenance de l'écart. Elise et moi, nous nous sommes construites dans cette culture de la conformité. Ma sœur m'a servi de modèle » [*TMM* : 24].

La volonté de Mme Décatrel n'est donc pas de discréditer ses filles, mais de les modeler à son image, en perpétuant le mode de vie bourgeois qu'elle a connu :

> « Mère était fille de général. Nous vivions de nos rentes et sur notre prestige. Mère invoquait souvent nos titres et qualités. Notre lignée nous coupait du monde. Le dehors ne nous offrait que vil mélange et turbulence. L'adhésion à cet ordre me sembla naturelle, rien n'était plus vain que la révolte. De manière instinctive, j'occupais ma place dans les rangs » [*TMM* : 23].

Pour parvenir à ses fins, elle enferme doublement ses filles : physiquement, à l'intérieur de leur propriété :

> « N'est-ce pas le sort des gens de mon milieu que de finir là même où ils ont commencé ? […] tant que je pourrai refermer la porte d'entrée, tant qu'Élise pourra s'installer à l'étage de la pharmacie sans bouger d'un quantième des préceptes de Mère, nous vivrons dans ce temps que l'autre dit figé et qui nous protège des dehors de cette bonne ville du Cap dévastée par la pauvreté » [*TMM* : 17-18] ;

et psychiquement, dans un mode de vie autarcique empreint de valeurs chrétiennes, et qui présente le monde extérieur d'une façon aussi dangereuse que méprisable :

> « Mère nous avait prévenues contre mille et un démons qui attendaient dehors […]. Les métayers des terres de Père, les musiciens de rues, les gens de métier, Mme

[133] Eliacheff Caroline et Heinich Nathalie, *Mères-filles, Une relation à trois, op.cit.*, p.164.

Garnier notre voisine et ses deux enfants en bas âge, chaque être vivant abritait un démon, et Mère nous passait son savoir sans omission ni défaillance » [*TMM* : 23].

Par ailleurs, le veuvage de Thérèse et son absence de remariage font d'elle la référence absolue de ses filles, en plus de son statut remarquable au sein de la société du Cap : « Mère est la seule femme à la table des notables. Mère a toujours occupé deux places, la sienne et celle de Père » [*TMM* : 41-42].

Son statut de tierce, coupée du monde sexué[134]concourt à déséquilibrer le lien qui les unit, et renforce encore davantage son autorité auprès d'elles. Cette position se révèle d'autant plus dangereuse pour ses filles qu'elle reporte l'amour qu'elle destinait au père sur ces dernières, les investissant d'un amour fusionnel « dans le désir sans fin d'une absorption sans limites dans et par l'autre [transformant ses enfants] en parfaits objets, captifs, passifs, entièrement dépendants [135]». Comparable à la Vierge Marie jusque dans la mort : « Sur le lit, à côté d'elle, elle avait rangé ses affaires : sa robe bleu ciel et son chapelet. Elle avait cette façon de s'exprimer sans passer par les mots » [*TMM* : 38], elle continue d'imposer ses volontés, supervisant le mariage d'Élise de l'au-delà : « le curé leur a donné l'autorisation de se marier au bout de six mois puisqu'ils étaient fiancés et que c'était le vœu le plus cher de la défunte » [*TMM* : 38].

Restant dans la demeure familiale, Thérèse ne parvient pas à se débarrasser de sa présence, se sentant constamment observée et jugée par le regard maternel : « L'on n'y voit plus sa figure imposante, mais son absence renforce son autorité. Je sais que son regard sévère juge mes pensées les plus intimes. Mère est là, sous ma peau, et son rituel s'oppose aux assauts de Thérèse » [*TMM* : 45].

Les deux sœurs sont donc victimes d'un double abus : à la fois narcissique et identitaire[136] puisqu'elles ne parviennent pas à exister pour elles-mêmes, en se conformant au modèle introjecté par leur mère.

---

[134] Heinich Nathalie, *États de femme, L'identité féminine dans la fiction occidentale, op.cit.,* p.253-254 : Nathalie Heinich définit la tierce comme étant capable d'assurer son indépendance économique sans dépendre d'un homme, vivant dans « un monde où le sexe est absent ; enfin parce que, étant exclue du monde des autres femmes – celles qui ont accès à l'homme, donc à leur propre féminité –, elle est toujours *en tiers* […]. Elle est tout d'abord voyeuse, et *voyante*, au sens où elle voit ce que les autres ne voient pas […] celle qui a accès au savoir […]. La tierce lit, la tierce voit, la tierce sait […]. En ce sens, elle a du pouvoir ».

[135] *Ibidem*, p.275.

[136] *Ibidem*, p.274-276 : « L'abus narcissique » est perçu comme un surinvestissement affectif de la veuve qui rend son enfant particulièrement dépendant d'elle ; tandis que « l'abus identitaire » apparaît « dès lors que l'enfant est mis à une place qui n'est pas la sienne, dépossédé de sa propre identité par ceux-là mêmes qui ont la charge de l'aider à la construire ». Cet amour pervers qui déporte l'affection destinée au père disparu sur l'enfant engendre

Cette figure de mère toute puissante dont la suprématie se perpétue après la mort est, de plus, manifestée par sa désignation dans l'ensemble du roman. Thérèse Décatrel n'est en effet nommée par la narratrice qu'à travers la sacralisation de sa fonction maternelle. Le mot « Mère », associé au vouvoiement, renvoie le lecteur aux codes bourgeois et à la hiérarchie familiale qui s'instaurent déjà dans le langage. Le passage du nom commun au nom propre indique donc que « Mère » ne désigne plus un concept général susceptible de s'appliquer à différents individus, mais se réfère uniquement à la personne qu'il singularise. Les références bibliques autorisent par ailleurs sa comparaison, avec Dieu ; comme lui, « Mère » est Celle qui est, et se prolonge à travers sa fille cadette, son homonyme : « Elle nous a attendues pour nous donner son nom » [*TMM* : 59].

Aux côtés du symbole de clôture que représente le motif de la porte omniprésent dans le récit, Thérèse Décatrel mère incarne donc un personnage ambivalent, obsédé par son désir de préserver les vestiges d'une bourgeoisie haïtienne en ruines.

Devant soutenir ses filles en les aidant à grandir comme ses devoirs maternels le nécessitent, elle inverse cependant les fonctions qui lui incombent. Loin d'accompagner ses filles en les protégeant et en les ouvrant sur le monde qui les entoure, elle referme, au contraire, consciencieusement la porte qui la métaphorise : « Devant elle, la cour, la cour et puis la rue. Derrière, la lourde porte de chêne. Thérèse joue sur le pas de la porte. Elle ne sait pas encore ce qu'est une frontière ni ce qu'est une comparaison. Thérèse joue à la frontière » [*TMM* : 34].

Sa fille cadette s'interroge d'ailleurs sur ce que la mère leur a légué, hormis les biens matériels par lesquels elle était obsédée :

> « Qu'avons-nous eu, aimé, été sinon ces meubles, cette vaissellerie, ces icônes de vieilles saintes défigurées, ce parler roide amidonné, sans incartades ni divergences ? Qu'avons-nous été sinon la preuve même qu'en cette bonne ville du Cap qui se prend pour une autre on peut pourrir armé du sens du ridicule en cercles restreints de zombies, vieux cadavres à répétition installés dans la moisissure ? » [*TMM* : 19].

Thérèse découvre enfin, grâce à Salvador Haut la Main, les raisons de la tyrannie de sa mère, à l'origine de leur réclusion. Écartée des préoccupations maternelles uniquement partagées

l'assouvissement d'un besoin identitaire de la veuve qui souhaite que l'enfant, prolongement d'elle-même, réalise le destin grandiose qu'elle n'a pas réussi à vivre.

avec Élise, elle a toujours détecté les « suintements d'un secret[137] » pouvant expliquer la rigidité du comportement maternel. Cependant, elle n'a jamais été en mesure de les identifier clairement. Selon Serge Tisseron dans *Les secrets de famille*, la culture du secret, ici, liée à la honte de la mère, « renforce l'obéissance. Nul n'obéit mieux que celui qui ne sait pas quoi penser. Elle encourage le conformisme et celui-ci cimente en retour l'adhésion de chacun au mensonge dans un cercle vicieux sans fin[138] ». Comme dans un régime totalitaire, la triade des Décatrel fermement dirigée par la mère fonctionne sur la soumission des filles : « Ne pas se faire remarquer, passer inaperçu, faire semblant de ne pas comprendre le peu qu'on comprend et l'oublier même le plus vite possible pour ne pas risquer de se compliquer la vie… [139]».

Pour la Mère, l'important est donc de préserver la réputation familiale des agissements inconsidérés et avilissants du Père, qui a distribué les terres familiales à ses enfants illégitimes, avant de mourir. Usant de ses droits féodaux, il assouvissait ses désirs auprès des paysannes des hauteurs du Cap, sur le modèle des anciens seigneurs. Son épouse s'évertue donc à protéger sa cadette et le capital familial restant, quitte à sacrifier et à marier sa fille aînée, sur les recommandations de son notaire. Son comportement relève par conséquent de celui des familles bourgeoises dont « le maintien de [la] position dépend étroitement de la reproduction de leur capital symbolique à travers la production d'héritiers aptes à perpétuer l'héritage du groupe et l'acquisition d'alliés prestigieux [140]». Mais Thérèse mère n'a pas compris que l'héritière désignée refusait de perpétrer des traditions et un mode de vie qu'elle récuse.

Associée à la porte de la propriété, à la maison et à la fermeture, Thérèse Décatrel mère refuse donc d'avouer que le monde qu'elle a connu, et qu'elle s'efforce en vain de préserver, est en train de disparaître. Pourtant, la lettre de Maître de Fortunat le lui indique explicitement :

> « Les héritiers des bonnes familles se sont installés à la capitale ou à l'étranger. Il ne reste que quelques vieux comme nous à rêver de la gloire d'antan » [*TMM* : 48], « Un vent d'émeute souffle […]. Que voulez-vous ? Ce n'est plus le vieux Cap de notre

[137] Tisseron Serge, *Les secrets de famille*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2011, p.21 : ces « suintements » se définissent comme des « blessures psychiques mal, cicatrisées [qui] se traduisent par des manifestations visibles, tout comme les blessures physiques […] L'enfant les perçoit mais n'en a pas le mode d'emploi» .

[138] *Ibidem*, *op.cit.*, p.78.
[139] *Ibidem.*
[140] Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, *op.cit.*, p.133.

> enfance. Les temps sont durs, mais prions Dieu qu'il nous préserve et protège vos enfants » [*TMM* : 50].

Figée dans un passé qu'elle impose à ses filles, l'éducation et les valeurs bourgeoises de cette veuve étouffante n'ont fait que couper ses enfants du monde extérieur. Si elle a réussi à modeler l'aînée à son image, « Ma sœur a hérité de Mère une telle foi dans ses principes qu'elle seule décide du réel : l'inconcevable n'a jamais lieu » [*TMM* : 112], elle a échoué avec la cadette qui ne rêve que d'échapper à cet univers austère.

***Je ne suis pas un homme qui pleure* de Fabienne Kanor**

A l'instar de Thérèse Décatrel, Gisèle la mère de la narratrice de *Je ne suis pas un homme qui pleure,* se présente comme une figure écrasante. Son emprise sur sa fille est telle que dès le début du récit, l'héroïne admet davantage souffrir pour sa mère que pour elle-même d'être quittée. Le lecteur comprend, en ce sens, que sa loyauté filiale prime sur ses propres émotions :

> « il y a les mots de ma mère qui me pètent à la tête, les vœux de ma mère, les croyances de ma mère. Il y a que je la porte si férocement en moi que lorsque Dave me quitte, c'est pour elle que j'ai mal » [*JPHP* : 9].

Originaire de la Martinique, cette aide-soignante venue travailler en métropole avec son époux dans les années 1960 par le biais du BUMIDOM[141], pleure une île qu'elle ne reconnaît plus :

> « Comme mon esprit avant que Colère ne le récupère, l'île a quitté leur corps. Au fil des ans, elle s'est écartée d'eux. Année après année, ils l'ont vue prendre ses distances jusqu'au jour où ils ont constaté qu'ils l'avaient perdue. Je me souviens de ce jour parce que ma mère me l'a raconté » [*JPHP* : 159].

La narratrice hérite alors de la douleur et des espoirs déçus de sa mère :

> « Une grande femme de cinquante ans […] qui chiale parce que sa mère, parce que sa terre n'en veulent plus, c'est le drame de Gisèle. Qu'a-t-elle fait de sa douleur ? Elle qui n'écrit pas, ne dans plus et ne parle jamais d'elle ? Où l'a-t-elle mise, sa peine ? J'en ai hérité, pardieu » [*JPHP* : 159].

[141] Crée par Michel Debré en 1963, le Bureau pour le développement des migrations dans les départements d'Outre-mer avait pour fonction de pallier simultanément le manque de main d'œuvre en Métropole et le fort chômage en Outre-mer. Les Ultramarins gagnaient l'Hexagone avec la promesse d'être formé et de travailler dans l'administration, mais ils se voyaient en réalité confier les postes les moins qualifiés. Leurs emplois précaires associés à des conditions de vie difficiles, différentes de celles qu'ils connaissaient, les ont parfois déçus puisque la réalité n'était pas à la hauteur de l'existence qu'on leur avait vantée.

Née en France de parents martiniquais, la narratrice grandit en étant nourrie de l'histoire familiale que sa mère lui transmet : « Avoir grandi dans une famille où l'on écoute du zouk le dimanche, après la messe télévisée, corrompt les sens et émousse le jugement » [*JPHP* : 185]. Son identité s'élabore donc autant de « la mémoire familiale *implicite* de la culture importée (ensemble des pratiques, des croyances, des coutumes) que [de] la mémoire familiale *explicite* (ensemble des souvenirs de l'existence vécue par les parents au pays [142]». Sa mère, négrophobe, lui inculque de ce fait le complexe de lactification[143] défini par Franz Fanon. En l'exhortant à ne sortir qu'avec des hommes blancs et à se détourner des « bad nigga » [*JPHP* : 66], elle souhaite l'inciter à éviter de noircir davantage leur descendance. Par ailleurs, elle transmet involontairement l'éducation rigide qu'elle a reçue à ses filles, n'ayant pu s'en détacher :

> « Ce n'est pas qu'elle soit une méchante femme. C'est une question de dressage. C'est ainsi que l'ont éduquée mes grands-parents. Dans la maison où elle est née, les petites filles font la mère du matin au soir. Elles ne rêvent pas, elles ne jouent pas à la marelle, elles nettoient la véranda à l'alcali et à la Javel en attendant qu'un garçon les traîne à l'autel » [*JPHP* : 75-76].

En outre, lors de certaines étapes importantes de sa vie, l'héroïne se remémore les dictons maternels évoquant la souffrance de leurs ancêtres asservis, pour se donner du courage : « *Il y a trop de sang noir et de misère dans nos veines pour continuer à nous faire humilier* » [*JPHP* : 215]. Elle pâtit du manque d'instruction et de la classe sociale de ses parents[144], quand, étudiante, elle est humiliée par son inculture lors d'un dîner :

> « Comment avais-je osé citer Guy des Cars ? D'où Denis m'avait-il sortie ? […] La table s'est esclaffée et j'ai éclaté en sanglots. *Tu n'es pas de leur monde, tu n'es pas à ta place* […] En esprit, je retournais dans l'ancien bercail familial, passais la

---

[142] Michel Johann, *Sociologie du soi, Essai d'herméneutique appliquée, op.cit.,* p.126.

[143] Fanon Franz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Folio Essais, 1971 [1952], p.38 : Selon l'essayiste, les antillais, dépositaires du régime plantocratique et esclavagiste, ont intériorisé la prétendue supériorité des blancs et continueraient inconsciemment à vouloir « blanchir la race, sauver la race en assurant la blancheur » en ne fréquentant que des personnes possédant une peau plus claire que la leur.

[144] Fabienne Kanor évoque également ce complexe de classe dont souffre son héroïne dans *Anticorps* : « Cloîtrés dans leurs façons, ils y mettaient du leur, père et mère, à nous transmettre leurs complexes de classe […] dans une humilité qui était leur défaite, nous deviendrions épouses, ouvrières, femelles, nous resterions toujours à notre place. Avec, dans leurs mots, ni perspective ni rêve » [*A* : 64]. Fatou Diome l'évoque également dans *Kétala*, à travers le personnage maternel, mais aussi dans *Impossible de grandir*, sous la forme du « complexe du serpent » que ressent la tante de Salie « Depuis que Titare s'était installée en ville, qu'elle s'y était fait des amies, elle muait littéralement. Chaque crème *Divine* vidée sur sa peau était censée la débarrasser des rugosités de sa ruralité d'origine, pour laisser paraître une autre, plus lisse, plus citadine, plus *in*. Aux yeux des citadines natives, malgré tous ses efforts, elle n'était pas encore tout à fait *in*, sans doute un peu trop âne à leur goût » [*IG* : 151].

> porte, fondais sur la bibliothèque et balançais par la fenêtre toute cette littérature française aléatoire qu'un homme attifé comme un missionnaire nous avait un jour imposée. Que nous n'avions pas choisie » [*JPHP* : 20].

Tiraillée entre sa loyauté et la honte qu'elle éprouve à l'égard de ses parents, la narratrice trouve d'autant plus difficilement sa place qu'elle se heurte sans cesse aux reproches maternels : « cette manie qu'elle a de me désavouer et de me castrer. Que lui ai-je donc pris ? Son corps ? Elle était déjà grosse avant de me concevoir » [*JPHP* : 74-75]. « Poupée créole » [*JPHP* : 116] que sa mère a tenté de modeler à sa convenance, la narratrice a appris à ne pas « se faire remarquer. Ne pas ouvrir la bouche. Ne pas s'indigner. Ne pas se soulever » [*JPHP* : 116] pour combler les attentes maternelles. Sans succès.

En réalité, Gisèle attend de sa progéniture qu'elle accomplisse les rêves qu'elle n'a pas pu réaliser, l'investissant de ses ambitions déçues. Si Jacqueline, la sœur aînée infirmière et mariée, a exaucé les souhaits de sa mère (à l'instar d'Élise dans *Thérèse en mille morceaux*), la narratrice et son père n'ont cessé de la décevoir : « Son problème, son indépassable malheur, c'était nous » [*JPHP* : 70]. Poursuivant les siens de ses incessantes récriminations : « personne ne tient compte de ses conseils dans cette famille, elle qui nous a pourtant donné le meilleur d'elle-même et s'est sacrifiée pour nous élever » [*JPHP* : 72], profondément insatisfaite de son existence, Gisèle a trompé son mari. Soumis aux désirs impérieux de son épouse, celui-ci a accepté de se déposséder de ses prérogatives masculines : « il avait cédé les pleins pouvoirs à sa femme » [*JPHP* : 169], pour continuer de protéger sa cadette dont il partage et comprend la peine.

Dominant toutes deux leur maisonnée, Gisèle et Thérèse Décatrel présentent donc de nombreuses similitudes, et apparaissent comme des déesses dévotes et tyranniques, contre lesquelles leurs filles peuvent difficilement lutter : « Les mères connaissent la Bible et le droit. Elles ont les mains propres même lorsqu'elles sont sales et n'ont jamais rien à se reprocher » [*JPHP* : 72].

Si « les mères sont toujours la première prison des filles [145]», celles des héroïnes du corpus présentent majoritairement des failles, souvent à l'origine de celles, futures, de leur progéniture. Mères défaillantes ou supérieures, elles tentent de transmettre ce qui leur semble être juste, perpétuant inconsciemment à leur tour, des traditions et des valeurs patriarcales qui brideront leurs filles, et les empêcheront de s'épanouir. Ainsi, la mère de Britt n'est évoquée qu'une fois

[145] Arcan Nelly, *Putain, op.cit.*, p.107.

dans *Son nom d'avant*, mais cette unique allusion indique la teneur et les répercussions que leur relation a eu sur la vie et le comportement de Madame Casella : « de la même façon que Justus au début, quand il l'avait arrachée à cette dérive qui, à vingt ans déjà, […] comme un mal que sa mère lui avait transmis avant de mourir » [*SNA* : 131-132].

La défaillance ou l'emprise maternelle, issue d'une différenciation insuffisante d'avec la mère (comme celle de Thérèse Décatrel sur ses filles), s'avère donc particulièrement dangereuse pour la construction identitaire et l'autonomisation des enfants. Cependant, ces mères ne sont pas les seules responsables des blessures narcissiques et identitaires subies par leur progéniture. L'identité de cette dernière se construit également, dans un premier temps, à l'intérieur de la cellule familiale, en interaction avec la figure paternelle. Celle-ci est d'autant plus essentielle qu'elle concourt à séparer la dyade mère/enfant. Le père, en tant que *tiers*[146], occupait traditionnellement une place qui lui octroyait différents rôles : « pour l'enfant, la fonction biologique, la fonction généalogique et la fonction éducative, et pour la mère, la sécurité économique et – dans le meilleur des cas – la présence amoureuse [147]». Si ces attributions n'ont pas réellement changé aujourd'hui, son rôle de tiers reste prépondérant en tant qu'il est : « avant tout un séparateur, c'est-à-dire un différenciateur, évitant la confusion des identités, et médiateur, empêchant l'emprise d'une personne sur une autre – en l'occurrence, la mère sur la fille, ou la fille sur la mère[148] ».

Son positionnement est d'autant plus important pour la construction identitaire de la petite fille qu'il apparaît également comme étant la première figure de l'altérité. Simone de Beauvoir souligne ainsi dans *Le deuxième sexe*, qu'en grandissant, la fillette comprend rapidement que l'influence exercée par les femmes se limite à la sphère domestique, quand celle des hommes s'étend au monde extérieur : « cette révélation […] modifie impérieusement la conscience qu'elle prend d'elle-même […] si l'autorité de père n'est pas celle qui se fait le plus quotidiennement sentir, c'est elle qui est souveraine [149]».

L'identité de l'enfant, qui s'élabore en interaction avec le monde l'environnant, s'accomplit à partir de trois étapes fondamentales : « l'image que l'on a de soi-même (auto-perception), celle

---

[146] C'est nous qui soulignons. Par ailleurs, il est important d'insister sur le fait que ce tiers n'est pas nécessairement le père, mais une personne assumant la fonction de figure séparatrice entre la mère et l'enfant.
[147] Eliacheff Caroline et Heinich Nathalie, *Mères-filles, Une relation à trois, op.cit.*, p.383.
[148] *Ibidem*, p.384.
[149] Beauvoir de Simone, *Le deuxième sexe II, L'expérience vécue*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, 2001 [1949], p.38-39.

que l'on donne à autrui (représentation), celle qui est renvoyée par autrui (désignation) [150]». Le regard constitue alors

> « l'instrument premier de l'interaction, sans lequel aucun marqueur d'identité ne peut agir : regard porté par le sujet sur l'autre qui possède telles propriétés et occupe telle position, contribuant à guider l'investissement des propriétés et de positions analogues ou, au contraire, différenciées ; regard porté sur le sujet par les autres, qui le confirmeront ou contesteront, dans sa capacité à posséder ces propriétés, à occuper cette position [151]».

Le regard que le père porte sur sa fille est fondateur en ce qu'il contribue à lui reconnaître ou à infirmer ses attributs féminins. Lorsqu'elle comprend la différence de statut qui oppose ses parents,

> « la situation de l'enfant est alors profondément changée : elle était appelée à devenir un jour une femme semblable à sa toute-puissante mère – elle ne sera jamais le père souverain ; le lien qui l'attachait à sa mère était une active émulation – du père elle ne peut qu'attendre passivement une valorisation [152]».

Par opposition au petit garçon qui « saisit la supériorité paternelle à travers un sentiment de rivalité […] la fillette la subit avec une admiration impuissante [153]».

C'est donc par et à travers le regard de son père que le contour de la femme que sera la petite fille va se dessiner, comme l'indique Belinda Cannone, dans *La Tentation de Pénélope*[154] :

> « Dès longtemps fille dans le regard de mon père […]. Mais il est probable (intuition) que, si ce n'est pas seulement grâce au regard du père qu'une fille devient femme, c'est en tout cas lui qui induit la sorte de femme qu'elle deviendra (ceci pourrait bien changer dans les générations à venir – je ne parle ici, on l'a compris, que *pour l'instant*) [155]».

---

[150] Heinich Nathalie, *États de femme, L'identité féminine dans la fiction occidentale*, *op.cit.*, p. 333.
[151] *Ibidem.*
[152] Beauvoir de Simone, *Le deuxième sexe II, L'expérience vécue*, *op.cit.*, p.39.
[153] *Ibidem.*
[154] L'essayiste et romancière précise à juste titre que cette constatation rend uniquement compte du moment actuel, et du mode d'éducation qu'elle a reçu à une époque donnée. Cette réflexion s'étend plus largement aux constats que nous émettons sur les liens qui régissent les relations père/fille en raison de l'évolution actuelle des familles, des modes d'éducation et des formes de masculinités.
[155] Cannone Belinda, *La Tentation de Pénélope*, Paris, Pocket, 2017 [2010], p.34.

3. Le rapport aux hommes

3.1. Le rapport au père

Figures beaucoup moins présentes que celles des mères dans les pensées des héroïnes du corpus, l'influence des pères a néanmoins une importance non négligeable dans l'orientation de la vie de leurs filles.

3.1.1. La figure paternelle comme incarnation de la Loi

***Sur l'autre rive* d'Henri Lopes *et Kétala* de Fatou Diome**

***Sur l'autre rive* d'Henri Lopes**

Quasiment absent du roman d'Henri Lopes, le père de Madeleine Atipo n'est évoqué concrètement qu'une fois dans *Sur l'autre rive* : « quand père a obtenu sa mutation pour Brazzaville » [*SAR* : 36] et que la cellule familiale l'a suivi dans cette nouvelle ville. Il est ensuite associé à son épouse par le biais du nom commun « mes parents » [*SAR* : 36] lorsque l'héroïne indique le désintérêt que le couple parental accorde au nouveau prénom qu'elle s'est attribuée. En outre, si la mère semble participer activement aux conseils de famille, la présence du père n'est, en revanche, jamais mentionnée. Le clan familial et l'influence maternelle semblent donc effacer la figure paternelle de ce roman, alors que celle de *Kétala* de Fatou Diome, est bien présente en tant qu'incarnation de l'autorité.

***Kétala* de Fatou Diome**

Dès le début du récit, il est spécifié que le père de Mémoria est à l'origine du mariage de son aînée, décidé en accord avec l'une de ses cousines. Las de voir sa fille éconduire ses soupirants et craignant pour sa réputation, il finit par lui imposer l'homme qu'il lui a choisi, contre sa volonté :

> « "Je ne peux pas continuer à entretenir une fille qui me désobéit. J'ai donné ma parole, je ne vais pas changer d'avis. De quoi aurais-je l'air devant ma cousine ? Et le Tout-Dakar qui te voit vieillir dans ma demeure, comme une fille de basse-caste, impossible à marier ? Ou tu te maries ou tu quittes ma maison ! " » [*K* : 69-70].

Enfin, alors qu'il a bénéficié de l'argent de la prostitution de sa fille pour vivre confortablement, à l'instar du reste du clan, c'est lui qui la bannit de la famille lorsqu'il

découvre l'origine de ses revenus : « "Dorénavant, je t'interdis tout contact avec ma famille et que tous ceux qui obéissent à ma loi se le tiennent pour dit. " Dès qu'il eut fini, il se dirigea vers la sortie, imité par sa suite » [*K* : 267].

Détenteur de l'autorité familiale et décisionnaire, ce père incarne donc une toute-puissance écrasante à laquelle nul n'ose s'opposer. Son omnipotence et sa précipitation à choisir un gendre pour préserver sa réputation ont primé sur le bonheur de sa fille, causant la perte de cette dernière.

3.1.2. Les pères infidèles

Dans *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir considère que le « complexe d'Electre » développé par Lacan et longtemps présenté comme la réplique féminine du « complexe d'Œdipe » établi par Freud, en diffère pourtant en ce qu'il ne relève pas du désir sexuel, mais « d'une abdication profonde du sujet qui consent à se faire objet dans la soumission et l'adoration [156]». Elle propose l'idée, dans cet essai, qu'en se conformant au regard paternel, la petite fille se soumet à son approbation. Cette recherche d'assentiment influencera en grande partie son existence, puisque l'assurance qu'elle en obtiendra déterminera son positionnement futur dans la société :

> « Si le père manifeste de la tendresse pour sa fille, celle-ci sent son existence magnifiquement justifiée ; elle est dotée de tous les mérites que les autres ont à acquérir difficilement ; elle est comblée et divinisée. Il se peut que toute sa vie elle recherche avec nostalgie cette plénitude et cette paix. Si cet amour lui est refusé, elle peut se sentir à jamais coupable et condamnée ; ou elle peut chercher ailleurs une valorisation de soi et devenir indifférente à son père ou même hostile [157]».

Aucun des pères présents dans le corpus n'appartient à la première catégorie. Le comportement des héroïnes des récits étudiés est majoritairement déterminé par l'absence ou l'amoralité du père. La figure masculine de *Je ne suis pas un homme qui pleure* est relativement bienveillante, mais malmenée par son épouse. Sa fille, qui ne veut pas le décevoir, culpabilise de ne pas combler ses attentes, et ne se sent pas rassurée par cet homme fragile qui subit la domination et le caractère tyrannique de sa femme.

---

[156] Beauvoir de Simone, *Le deuxième sexe II, L'expérience vécue*, *op.cit.*, p.39-40.
[157] *Ibidem*, p.40.

Par ailleurs, certaines figures paternelles sont décédées, comme celle d'Estelle dans *Son nom d'avant* et de Thérèse dans *Thérèse en mille morceaux.* L'attitude du père de cette dernière a cependant des répercussions bien après sa mort, notamment à travers l'éducation austère dispensée par sa veuve à ses filles, ce qui n'est pas le cas d'Estelle qui ne fait qu'une brève allusion à la perte de son père au milieu du roman. Les « ricochets[158] », exposés par Serge Tisseron dans *Les secrets de famille,* dont les effets déstabilisent fortement les enfants, s'expliquent en partie, dans *Thérèse en mille morceaux* et *Histoire de la femme cannibale,* par l'infidélité paternelle.

***Thérèse en mille morceaux* de Lyonel Trouillot**

Thérèse comprend tardivement la raison qui explique les actions de sa mère, par l'intermédiaire de Salvador Haut la Main. Le hougan lui révèle en effet ce que sa sœur et sa mère lui cachent depuis son enfance : le comportement licencieux de son père et ses conséquences :

> « Il y avait dans son mépris des passants un engagement trop personnel pour qu'il se fût agi d'une simple distance sociale. Chaque enfant pouvait être le fils adultérin de son époux, chaque passante l'une de ses maîtresses. Sa haine était fondée sur la loi de la probabilité, il y avait de fortes chances que chacun d'eux se soit rendu d'une action – une partie de jambes en l'air, une usurpation de titre – nous ayant porté préjudice. J'ai toujours su qu'un obstacle plus élevé que le mur mitoyen séparait à jamais ces deux figures de la femme forte qui ont dominé mon enfance » [*TMM* : 64].

La découverte de l'infidélité et de l'alcoolisme paternels, qui expliquent en partie l'amertume et la méchanceté de sa mère, soulage et aide Thérèse à se détacher de ses blessures d'enfant :

> « Je ne suis pas choquée à l'idée de ce père ivrogne dont on m'a caché les mœurs et les penchants pour en faire un héros pour petite provinciale, pas plus que l'austérité de Mère ne me porte à la critiquer. Seule leur haine me choque. Faut-il être sûr de soi pour détester autant » [*TMM* : 70-71].

---

[158]Tisseron Serge, *Les secrets de famille, op.cit.*, p.21 : Serge Tisseron distingue trois catégories de manifestations du secret familial dont les *ricochets* font partie : « Les traumatismes mal élaborés par une génération sont donc à l'origine des comportements étranges auxquels les enfants assistent, ou mêmes dont ils sont victimes sans avoir d'explication. Ils ne savent pas quel statut attribuer à ce qu'ils perçoivent et ne parviennent pas à relier ce qu'ils voient et entendent à ce qu'ils connaissent par ailleurs de leur parent. Ils réagissent alors en développant des traits de personnalité et des modèles de comportement qui leur resteront, même si les constructions psychiques qui les sous-tendent sont parfois oubliées ensuite ».

***Histoire de la femme cannibale* de Maryse Condé**

Alors que Thérèse s'accommode relativement bien de connaître le secret qui déchirait ses parents, Rosélie le porte comme un fardeau, tout au long de sa vie. La différence réside sûrement dans le fait que pour cette dernière, l'infidélité paternelle étant notoire, elle a toujours compris le lien qui existait entre les agissements paternels et le désespoir de sa mère. Se sentant profondément coupable de la déchéance de cette dernière à laquelle elle ne peut s'identifier en raison du dégoût qu'elle lui inspire, elle rejette en revanche violemment ce père qu'elle rend responsable de la vie effroyable de sa mère :

> « Surtout, elle s'avouait que son père n'avait jamais compté pour elle. Elle ne lui pardonnait pas ses infidélités à sa mère et les torrents d'eau que ses humiliations avaient fait couler de ses yeux […] C'était un grand inutile, sans rêve, sans utopie, sans ambitions de vie. Un dandy façon créole » [*HFC* : 192-193].

De plus, elle n'excuse pas ses injures à l'encontre de l'épouse qu'il a volontairement détruite : « il me faudra une échelle pour monter sur cette femme-là ! […] ce n'est pas la mer de Glace, mais la mer de Graisse » [*HFC* : 193].

L'infidélité et la désinvolture des pères, qui génèrent le sentiment d'abandon des mères, entraînent le mépris de leurs filles. Alors qu'elles comprennent le désarroi maternel mais se sentent coupables de ne pouvoir les aimer et les aider comme elles s'imaginent le devoir, les héroïnes ne peuvent pardonner les défaillances paternelles. Ces modèles de comportements, assimilés par la structure psychique pendant l'enfance, conditionnent par la suite le rapport qu'elles entretiendront avec les hommes, ou de façon plus générale, leur positionnement dans la société.

De cette façon, les pères des héroïnes des romans d'Hélène Lenoir étant totalement absents de la fiction, le lecteur peut légitimement supposer qu'ils l'ont également été de la vie de leurs filles. Celles-ci, une fois devenues adultes, peuvent alors être amenées à rechercher une présence paternelle auprès de leurs beaux-pères, au sein de leur belle-famille. Jugeant leur généalogie insatisfaisante, elles s'en choisissent alors une, puisqu'il arrive, comme le relève François de Singly dans *Sociologie de la famille contemporaine* que l'« individu choisi[sse] la lignée à laquelle il s'identifie [159]». Ici, les personnages féminins ne s'intéressent pas à leurs propres racines familiales, mais à celles de l'homme qu'elles ont décidé d'épouser.

[159] Singly de François, *Sociologie de la famille contemporaine, op.cit.,* p.76.

3.1.3. Les beaux-pères

***Pièce rapportée* d'Hélène Lenoir**

La figure paternelle de substitution la plus remarquable est celle qu'incarne Pierre Bohlander, dans *Pièce rapportée*. Elvire avoue à son cousin Claas avoir épousé le fils, par admiration pour le nom et le prestige du père :

> « Pierre Bohlander m'aime, je l'ai senti dès qu'on s'est vus. Il me vouvoie. Le 5 septembre je l'appellerai " père ", je serai la seule à l'appeler ainsi et c'est bien, c'est juste. Oui, "père", c'est juste.
>
> Simplement ça, pendant dix ans, le regard aimant du père, une compréhension muette qui passait aussi dans la voix, des phrases banales, au téléphone le plus souvent » [*PR* : 59].

À lui seul, Elvire confie son désir de divorcer d'avec Frédéric en dépit du fait qu'il soit le fils de son confident et, à demi-mot, elle lui révèle l'amour incestueux qu'elle porte à son cousin depuis leur tendre enfance :

> « Il y a deux choses que je n'aurais jamais dû dire à Frédéric : la première, c'est combien j'ai souffert des disputes excessivement violentes de mes parents avant leur séparation et que j'en ai gardé une sorte de terreur […] je n'aurais jamais dû dire à Frédéric, alors qu'il ne m'avait encore même pas encore parlé de mariage, que Claas m'était plus proche qu'un frère » [*PR* : 61-62].

Cependant, leur complicité déplaît tellement à sa belle-mère qu'elle fera obstruction à toute visite d'Elvire lorsque Pierre agonisera à l'hôpital. Ce n'est que grâce à sa rivale, fille cadette des Bohlander, et dépréciée comme elle par la famille, qu'elle pourra le voir, une dernière fois, en cachette : « Il avait entrouvert les yeux […] Et, le temps qu'elle comprenne ou se remette de l'émotion produite par le tutoiement et le nom, son nom, la voix et la mimique si familières, il s'était rendormi » [*PR* : 68-69].

Ne se sentant jamais jugée, mais toujours épaulée et comprise par Pierre Bohlander, Elvire se trouve d'autant plus esseulée après son décès qu'elle doit faire face à la méchanceté et à l'hypocrisie de sa belle-famille, seule, sans aucun soutien.

Si les personnages féminins du corpus ne trouvent pas nécessairement de réconfort auprès de leurs pères ou beaux-pères, leurs postures et leurs attitudes demeurent néanmoins toujours profondément attachées aux attentes masculines. Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* élargit ainsi le besoin de reconnaissance paternelle ressenti par la petite fille à l'ensemble des hommes :

> « Le père n'est d'ailleurs pas le seul à détenir les clés du monde : tous les hommes participent normalement au prestige viril ; il n'y a pas lieu de les considérer comme des substituts du père. C'est immédiatement en tant qu'ils sont hommes, que grands-pères, frères aînés, oncles, pères de camarades, amis de la maison, professeurs, prêtres, médecins, fascinent la petite fille. La considération émue que les femmes adultes témoignent à l'Homme suffirait à le jucher sur un piédestal [160]».

Adoptant le point de vue des femmes qui l'entourent, la petite fille se place donc, comme ses aînées, sous un regard masculin auquel elle prend l'habitude de se conformer.

3.2. Le regard masculin et les attentes sociétales

Dès son enfance, on apprend à la petite fille « que pour plaire, il faut chercher à plaire, il faut se faire objet ; elle doit donc renoncer à son autonomie [161]». Un grand nombre d'héroïnes du corpus dénonce cette attitude qu'on leur a inculquée dès leur plus jeune âge, à travers l'éducation qu'elles ont reçue et le regard que la société porte sur les femmes. Thérèse constate ainsi que sa mère s'est conformée aux codes de la bourgeoisie haïtienne de son époque pour élever ses filles méthodiquement, dans le but de les marier convenablement : « Mère lui a dit : Tu as l'âge de raison. C'était l'année de sa première communion. Puis ce fut l'âge de la croissance. Et vient l'âge du premier bal. Chaque âge a son statut, sa réglementation » [*TMM* : 41]. Soucieuse d'intégrer sa fille au monde féminin et d'en faire une « vraie femme [162]», la mère à la fois son double et une autre « impose à l'enfant sa propre destinée : c'est une manière de revendiquer orgueilleusement sa féminité, et une manière aussi de s'en venger [163]». Bien qu'ayant souffert de ce qu'elles imposent à leur descendance, de nombreuses mères du corpus soutiennent et transmettent les codes d'un système patriarcal qu'elles subissent, assignant

[160] Beauvoir de Simone, *Le deuxième sexe II, L'expérience vécue*, *op.cit.*, p.40.
[161] *Ibidem*, p.30.
[162] *Ibidem*, p.31.
[163] *Ibidem*, p.31.

leurs filles à se soumettre à une hiérarchisation sexuelle dont elles sont elles-mêmes victimes. En ce sens, elles apprennent à leurs filles à se rendre féminines et à plaire, pour se conformer à ce que l'on attend d'elles.

Camille Froidevaux-Metterie rappelle, dans *La révolution du féminin*, qu'il est nécessaire de distinguer ce qui constitue les attributs de la « féminité/virilité » en tant qu'idéaux normatifs, par opposition au « féminin/masculin » qui reposent sur une construction sociale et historique du rapport du corps des individus au monde et aux autres. La perspective essentialiste des concepts de « féminité/virilité » relève ainsi de l'ordre de la représentation qui renvoie

> « aux processus et rituels par lesquels se construisent des images destinées à servir de modèles […]. Il s'agit […] de circonscrire un noyau de critères propres à caractériser *la* femme ou *l'*homme. Voilà pourquoi il n'y a pas plusieurs types de féminité ou de virilité, mais un seul dont l'intensité et la perfection varient [164]».

La féminité renverrait donc à l'apparence des femmes et aux fonctions sociales assignées par leur sexe biologique comme le dévouement maternel, la dépendance matérielle et juridique, la disponibilité sexuelle ; tandis que la virilité serait associée depuis l'Antiquité à « une capacité reproductive, sexuelle et sociale, mais aussi, [à une] aptitude au combat et à l'exercice de la violence (dans la vengeance notamment) [165]» reposant sur la domination des plus faibles. Se distinguant de cette position essentialiste et normative, la perspective phénoménologique envisage le « féminin/masculin » « comme un état historiquement et socialement construit du rapport des femmes [166]» et des hommes au monde et aux autres qui passent nécessairement par leur corps. Elle s'intéresse donc en premier lieu à la singularité sexuée qui se dégage de chaque individu et qui témoigne de sa subjectivité.

Le système viriarcal[167] qui conçoit les femmes en tant qu'objets symboliques, les place selon Pierre Bourdieu « dans un état permanent d'insécurité corporelle ou, mieux, de dépendance symbolique : elles existent d'abord et pour le regard des autres, c'est-à-dire en tant qu'objets

---

[164] Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin, op.cit.,* p.454-455.
[165] Bourdieu Pierre, *La domination masculine, op.cit.,* p.75-76.
[166] Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin, op.cit.,* p.14.
[167] Gazalé Olivia, *Le mythe de la virilité, Un piège pour les deux sexes*, Paris, Pocket, coll. Agora, 2019 [2017]., p.21 : la philosophe définit le *système viriarcal* comme un ensemble de normes socialement construites qui visent à ordonner « les rapports de domination entre les sexes (homme/femme) mais également les rapports de domination entre les mâles eux-mêmes (homme *viril*/homme *efféminé*) ».

accueillants, attrayants, disponibles […] En conséquence, le rapport de dépendance à l'égard des autres (et pas seulement des hommes) tend à devenir constitutif de leur être [168]».

La narratrice de *Je ne suis pas un homme qui pleure* reconnaît ainsi ne se définir que par rapport aux autres, notamment à travers ses conquêtes amoureuses. Sans homme, elle redevient : « pauvre et fille, la cadette de Gisèle, pas la mariée du banquier, mais l'autre. Celle qui…, celle qui a fait des études de…On ne sait pas comment me définir » [*JPHP* : 9-10]. Elle ressent le besoin d'être regardée, ne sentant exister qu'en tant « qu'être-perçu (*percipi*) [169]» : « Ce soir, j'ai besoin d'un regard. Regarde dans la rue, le métro, qui me regarde » [*JPHP* : 11]. Elle ne se sent, de plus, légitime auprès de sa mère que lorsqu'elle est accompagnée d'un homme : « Grâce à Dave, ma mère devait sonner et s'essuyer les pieds avant d'entrer chez moi. Elle ne me pourrirait plus. Elle me respecterait » [*JPHP* : 11].

Cette hétéronomie nourrit donc sa dépendance aux autres qui, seuls, lui semblent capables de lui octroyer une place qu'elle n'ose occuper. Son éducation et les attentes sociétales engendrent chez la femme un complexe d'infériorité qui alimente son perpétuel besoin de reconnaissance, comme le souligne Simone de Beauvoir : « Dans l'homme s'incarne à ses yeux l'Autre, comme pour l'homme il s'incarne en elle : mais cet *Autre* lui apparait sur le mode de l'essentiel et elle se saisit en face de lui comme inessentielle[170] ».

Par orgueil, mais aussi parce qu'elle ressent la nécessité d'être une épouse légitime, Mémoria poursuit son époux de ses assauts, au risque de se ridiculiser. Montre déplore en effet son usage outrancier des attitudes qu'elle juge suffisamment féminines pour séduire son mari. Elle devient pour commencer :

> « une parfaite femme d'intérieur. Quand Makhou rentrait du travail, le dîner était prêt et l'accueil plus que chaleureux : dans une tenue sexy […] elle sautillait, multipliait les pirouettes entre la cuisine et le salon. Elle ne se trémoussait pas, elle se grave-moussait, se ridiculisait d'une gestuelle raidie par une trop grande volonté de grâce » [*K* : 191].

Ses objets-narrateurs se désolent de son comportement pathétique, qui n'a aucun effet sur son époux, insensible à ses charmes. Désespérée et désargentée, Mémoria se tourne ensuite vers la prostitution et se mue en « psychologue des trottoirs » [*K* : 224], après avoir été transformée

[168] Bourdieu Pierre, *La domination masculine, op.cit.,* p.94.
[169] *Ibidem,* p.94.
[170] Beauvoir de Simone, *Le deuxième sexe II, L'expérience vécue, op.cit.,* p.91.

en une femme hyper-sexualisée par son amie au prénom prédestiné. Marie-Madeleine « lui prêta une tenue Kama-Sutra, la maquilla outrageusement, lui appliqua un faux diamant au nombril et un tatouage instantané à la chute des reins » [*K* : 220]. Se faisant objet de désir, elle recherche l'intérêt qu'elle n'a pas pu susciter chez Makhou à travers des hommes qu'elle rencontre dans toute l'Europe. Elle s'épuise néanmoins à arpenter les rues et réalise qu'en dépit de ses efforts, elle demeure seule : « Je n'ai pas de chance avec les hommes. Celui que je regarde ne me voit pas, et ceux qui me voient me regardent mal » [*K* : 243].

Le comportement de Mémoria et de la narratrice de *Je ne suis pas un homme qui pleure* est donc induit et conditionné par la façon dont les femmes sont perçues dans l'espace social.

Saisie en premier lieu par le regard des autres, la femme doit donc constamment surveiller l'image qu'elle a d'elle-même, et celle qu'elle renvoie aux autres. En ce sens, elle en vient

> « à considérer l'observateur et l'observée en elle comme deux éléments constitutifs mais distincts de son identité de femme. Elle doit surveiller tout ce qu'elle est et tout ce qu'elle fait parce que la manière dont les autres la perçoivent, et en dernière analyse la manière dont les hommes la perçoivent, est de la plus haute importance pour ce qu'elle considère habituellement comme le succès de sa vie. Son propre sentiment d'être est évincé par le sentiment d'être appréciée pour elle-même par un autre[171] ».

Pour rendre compte de ce dédoublement resté longtemps[172]propre aux femmes, la fiction romanesque le met souvent en scène à travers le reflet que le miroir renvoie aux personnages féminins.

3.2.1. Miroir et regards croisés

De nombreux champs artistiques tels que la peinture, le cinéma et la littérature, ont recours au topos du miroir en tant que support à la construction identitaire du personnage. Objet favorable à l'herméneutique, la contemplation de son reflet dans un miroir s'offre autant comme un

[171] Huston Nancy, *Reflets dans un œil d'homme,* Paris, Actes Sud, coll. Babel, 2013 [2012], p.43 : l'auteur cite Berger John, *Ways of Seeing*, Londres, BBC & Penguin Books, 1972, p.43-45.

[172] Il est ici nécessaire de nuancer ce dédoublement qui n'est aujourd'hui plus spécifiquement féminin dans la mesure où nos sociétés contemporaines, très centrées sur l'apparence, amènent également les hommes à surveiller leur image et à adopter des attitudes longtemps considérées comme « féminines ».

instrument de connaissance qu'un leurre, en raison de l'interprétation que la figure romanesque peut en faire.

***Son nom d'avant* d'Hélène Lenoir**

Son nom d'avant d'Hélène Lenoir s'articule essentiellement autour des regards croisés des différents protagonistes, eux-mêmes saisis par celui, surplombant, du point de vue omniscient. Cette mise en scène des regards a pour fonction de souligner l'assignation de l'héroïne à des fonctions sociales prédéterminées par une vision essentialiste de son sexe biologique.

Britt incarne ainsi cette figure de femme assujettie à l'apparence qu'elle doit renvoyer aux autres, en tant qu'épouse du premier né des Casella. Se devant d'honorer la position que son mariage lui a conférée, elle vérifie régulièrement son image dans le miroir, afin de se rassurer ou de retoucher son image d'épouse idéale, notamment avant de se rendre à l'église pour la communion de son fils Junior :

> « Elle enfile son blazer, met son foulard, l'arrange en se regardant devant le miroir, voit l'heure, se donne quelques coups de brosse […]. Elle reste un instant devant son image, mécontente, angoissée ou peut-être triste, ou lasse tout simplement » [S*NA* : 91].

Considérée comme une mère indigne par des aînés conditionnés par leur père, elle craint également de l'être par son cadet qui l'a surprise en fâcheuse posture avec son beau-frère :

> « Qu'est-ce qu'il avait vu, entendu ? Qu'est-ce qu'il s'imaginait, croyait maintenant ? Peut-être pensait-il que ça lui donnait des droits, celui de la juger, de la mépriser comme les autres désormais, ou encre plus durement que les autres, parce que les autres, ils ne faisaient qu'imiter leur père, c'était la même chose ignorante et massive, une espèce de haut mur, de couvent, mais pourquoi de couvent ? … *Ma mère, ma mère*… » [S*NA* : 53].

Observée et critiquée par son entourage qui l'assimile à une « diva » [S*NA* : 139], Britt se sent particulièrement traquée et réifiée par le regard lubrique de Bob Casella, dont elle a pourtant sollicité la venue : « Il la regarde depuis la porte […] Il ricane en la fixant toujours de son air dédaigneux et provocant » [S*NA* : 40]. L'attitude de ce personnage féminin traduit bien l'attitude ambivalente des femmes contemporaines qui ne savent plus toujours se situer face au regard masculin. L'héroïne suscite ainsi consciemment un regard et un désir masculin qu'elle rejette et exècre par la suite, lorsqu'elle n'est plus en mesure de les maîtriser.

Elle reconnaît en effet avoir souhaité devenir Madame Casella dans le but d'être « admirée, jalousée, courtisée » [S*NA* : 94], et avoir éveillé le désir des hommes Casella pour punir son mari de son caractère intraitable. Elle a notamment utilisé et provoqué Bob volontairement « elle le voyait, elle voyait sa faim, il lui injectait ça d'un seul regard, et Justus tout près, indifférent désormais […] s'il voyait que Bob […] s'il voyait ça » [S*NA* : 99].

Bien que devenue l'objet de toutes les attentions, « moi qui n'avais d'yeux que pour ce qui pouvait faire de moi un être préférable à un autre, quelqu'un qui est plutôt ceci que cela [173]», elle ne les supporte désormais plus, car elle les subit et a le devoir de s'y conformer.

Pour traduire cette contrainte, à la fois sociale et familiale, qui oppresse la figure féminine, Hélène Lenoir a régulièrement recours aux regards médiatisés par le miroir. Ayant appris à désirer être désirée, Britt ne tolère pas d'être observée quand elle se regarde. Son attitude diffère cependant selon que ce soit son beau-frère ou son mari qui l'observe. Les rapports de domination entre les personnages transitent par la réflexion de leurs regards dans le miroir. Cet objet se constitue alors comme un tiers neutre qui autorise (ou révèle) un rapport indirect entre les deux parties : « ils regardent la schtroumpfette qui se regarde tout autant et pensent combien elle est belle de se trouver si belle, combien elle est désirable de chercher dans la glace le trait absolu de sa beauté [174]».

Lieu de captation des regards de Britt et de Bob, le miroir reflète le malaise de l'héroïne comme le rapporte Mona Chollet dans *Beauté fatale :*

> « De nombreuses femmes sont exaspérées de se voir réduites à leur apparence et constatent avec une certaine frayeur à quel point elles ont une conscience aigüe des regards posés sur elle : elles ont intériorisé leur dimension d'objet – objet de regard, de désir – dans une mesure qui laisse peu de place à leur subjectivité [175]».

Lorsque Madame Casella vérifie si son allure se conforme à ce que sa belle-famille et la société attendent d'elle, elle laisse entrevoir sa vulnérabilité dans la glace. Le miroir lui reflète alors sa position d'infériorité face à son beau-frère qui s'en amuse et assoit sa supériorité sur elle, en la fixant encore plus intensément :

---

[173] Arcan Nelly, *Putain*, *op.cit*., p.40.
[174] *Ibidem*, p.52.
[175] Chollet Mona, *Beauté fatale, Les nouveaux visages d'une aliénation féminine,* Paris, Éditions La Découverte/Poche, 2015 [2012], p.65-66.

> « Il la regarde […] Elle peut le voir dans le miroir.
>
> – Ne me regarde pas comme ça !
>
> Il ricane sans la quitter des yeux. […]
>
> – […] Je ne supporte pas que tu me regardes comme ça […] Je vais tout rater si tu continues. Tu m'observes. Je ne supporte pas qu'on me regarde quand je me maquille. Personne. Je ne supporte pas qu'on me regarde quand je me regarde dans une glace » [S*NA* : 40].

Cette joute visuelle révèle donc le rapport de forces qui s'instaure entre les deux personnages, à travers le voyeurisme de Bob. À l'image de nombreuses femmes « tenues pour responsables du désir qu'elles suscitent [176]», Britt ne parvient cependant pas à se défendre du comportement intrusif de son beau-frère, dont elle surprend de nouveau le regard lubrique, alors qu'elle s'apprête un peu plus tard face au miroir. Cette situation la renvoie, au même titre que le lecteur, à la scène inaugurale du roman lorsqu'elle était âgée de vingt ans.

Dans la première partie du récit, le point de vue omniscient rend compte d'une scène de rue au cours de laquelle la jeune femme, promeneuse attentive à ce qui l'entoure, est victime d'une agression sexuelle. Après avoir été remarquée par un homme dans la rue, elle subit passivement ses assauts jusqu'à le suivre dans l'immeuble où se déroule l'agression. La romancière met bien en exergue l'ambivalence qui caractérise la jeune fille, qui, d'observatrice attentive et active de sa sortie devient ensuite la victime du regard désirant, puis du comportement outrageant d'un inconnu auquel elle aurait pu se soustraire. Cette attitude paradoxale qui suscite l'incompréhension du lecteur, est longuement analysée et expliquée par Virginie Despentes dans son essai *King-Kong théorie*.

Victime d'un viol collectif lorsqu'elle était plus jeune, l'autrice déplore et justifie son manque de réaction face à ses agresseurs par l'intériorisation de valeurs qui apprennent aux femmes à ne pas se défendre : « Jamais en sécurité, jamais les mêmes qu'eux. Nous sommes du sexe de la peur, de l'humiliation, le sexe étranger[177]». Virginie Despentes estime en effet qu'elle aurait été en mesure de répondre, voire même de tuer un de ses assaillants, et ne comprend toujours pas sa paralysie durant l'acte, vingt plus tard :

---

[176] Despentes Virginie, *King-Kong théorie*, Paris, Éditions Bernard Grasset & Fasquelle, 2006, p.53.
[177] *Ibidem*, p. 36-37.

> « Du moment que j'avais compris ce qui nous arrivait, j'étais convaincue qu'ils étaient les plus forts. Une question de mental […]. Je n'étais pas téméraire, mais volontiers inconsciente. Mais, à ce moment précis, je me suis sentie femme, salement femme, comme je ne l'avais jamais senti, comme je ne l'ai plus jamais senti […]. C'est le projet de viol qui refaisait de moi une femme, quelqu'un d'essentiellement vulnérable. […] Je ne suis pas furieuse contre moi de ne pas avoir osé en tuer un. Je suis furieuse contre une société qui m'a éduquée sans jamais m'apprendre à blesser un homme s'il m'écarte les cuisses de force, alors que cette même société m'a inculqué l'idée que c'était un crime dont je ne devais pas me remettre [178]».

Le comportement passif de Britt, relativement similaire à celui de la journaliste, est doublement saisi : à la fois par le point de vue omniscient qui relate objectivement les faits tels qu'ils surviennent ; puis, l'incompréhension du lecteur est relayée par celle, interne à la diégèse, d'un inconnu qui assiste à la fin de la scène. Le regard de Samek duplique, en quelque sorte, les interrogations du lecteur qui ne comprend pas pourquoi la jeune femme a suivi cet inconnu dans l'immeuble, et a ensuite obéi passivement à ses demandes, alors qu'elle aurait pu poursuivre son chemin et refuser ses avances, ou s'enfuir comme elle le fait à la fin :

> « La jeune fille se dégage avec violence et se met à courir […]. Lui, il a dû les voir alors qu'ils luttaient déjà au ralenti dans cette position étrange […] [là] où il attendait […] se demandant s'il devait intervenir pour libérer la jeune fille des bras de ce type mais elle ne criait pas et ses gesticulations pouvaient aussi bien faire partie de leur jeu, de même ses grimaces […] comme elle était grande, d'une corpulence presqu'égale à celle de l'homme qui la serrait contre lui, elle ne semblait pas avoir besoin de bras forts pour échapper à ceux qui la retenaient. Il décida de ne pas s'en mêler » [S*NA* : 29].

L'échange de regards entre Samek et Britt prolongent l'agression de la jeune femme. L'homme du bus semble en effet achever visuellement l'acte resté en suspens, grâce la venue impromptue d'une grand-mère : « il la regarde durement, cherchant à la pénétrer, à enfoncer en elle le pieu d'un mépris, peut-être d'une haine dont elle se protège avec colère » [S*NA* : 32]. La dureté de son expression traduit donc son incompréhension face au comportement de la jeune fille, figure celle du lecteur et plus largement celle de la doxa qui tient toujours la

[178] *Ibidem*, p. 50-51.

femme pour responsable de ce qu'on lui fait subir, « si ça a pu se faire, c'est qu'au fond la fille était consentante [179]» : « pour qu'une fille laisse un type faire ça en pleine matinée, sans crier ni se débattre, grimaçant tout juste et encore, ce n'était même pas sûr… » [S*NA* : 31].

L'échec de leur dernier échange visuel, alors que Samek cherche à comprendre le désarroi de la jeune femme descendue du bus, se solde par une incompréhension qui durera vingt ans, jusqu'à leurs retrouvailles fortuites.

Cette communication visuelle directe et franche dénote la singularité de Samek. Le regard du photographe le distingue en effet des autres hommes, en particulier ceux de la famille Casella qui observent toujours Madame Casella pour l'écraser et manifester leur supériorité. Si Britt se sent oppressée et salie par le regard de son beau-frère, celui de son époux, également médiatisé par le miroir, la déstabilise tout autant.

Le plus souvent, Justus s'adresse à elle avec un regard réprobateur « un blâme dans ses yeux » [S*NA* : 100] ou « sans la regarder » [S*NA* : 49]. Leurs échanges, limités depuis l'accomplissement de sa tâche de reproductrice, s'achèvent généralement en dispute, sous le regard anxieux de leurs enfants. Leur dernière querelle, avant la fuite de Britt, met en scène la répartition binaire des rôles dans leur couple, en opposant la façon dont ils se regardent. Le regard frontal de Britt, poussée dans ses retranchements par Justus, la place du côté de l'hystérie ; tandis que celui, mesuré, de son mari le présente comme un homme calme et dominateur. Son flegme et la morale qu'il dispense à son épouse assoient encore davantage son autorité : « Elle le regarde interdite […] Il l'observe depuis son fauteuil, attendant probablement qu'elle passe de nouveau à l'attaque, selon le scénario habituel […] il connaît d'avance la litanie de reproches qu'elle va hystériquement lui envoyer à la figure » [S*NA* : 173-174].

Pourtant, Britt le devance cette fois en anticipant un comportement qu'il ne peut analyser. Cette attitude inhabituelle est mise en valeur par la médiatisation de leur échange à travers le miroir. L'héroïne s'y observe agir, comme si elle était devenue une autre, son reflet semblant lui désigner une nouvelle facette d'elle-même : « Elle se lève, sensiblement plus calme et se dirige vers la cheminée, se voit approcher d'elle-même dans le miroir où elle se regarde, sachant qu'il la regarde aussi, décontenancé par son silence, son indifférence apparente » [S*NA* : 175].

[179] *Ibidem*, p.38.

La rupture est consommée, mais Justus, aussi surpris que satisfait du comportement de sa femme, n'en détecte pas les signes :

> « Elle tressaille et se détourne du miroir […]. Et tandis qu'il la regarde traverser le salon […] avec ce sourire doux et las des saintes ou des madones, il pense soudain à sa mère et, trop perturbé par cette association […] il garde le silence, se demandant s'il doit s'en inquiéter ou s'en réjouir, mais si elle est d'accord, après tout, et si je m'en tire à si peu de frais… » [S*NA* : 177-178].

La circularité du regard, et sa triangulation lorsqu'il est médiatisé par le miroir, insiste donc, dans ce récit, sur les rapports de domination qui s'exercent autour de la contemplation, dissimulée ou non, de la beauté féminine. Quand Britt vérifie la conformité de son apparence ou découvre celle qu'elle s'apprête à devenir dans son reflet, elle peut également y surprendre des regards intrusifs qui violent son intimité. Dans la mesure où le miroir polarise et réfléchit l'ambivalence féminine, il révèle aussi le jeu auquel se prête Madame Casella : en suscitant volontairement le regard et le désir masculin, elle prend le risque d'en être victime, face à des hommes qui se présentent davantage comme des prédateurs que des individus civilisés, car ayant eux aussi intériorisé les valeurs dites « masculines » :

> « La mystique masculine doit être construite comme étant par nature dangereuse, criminelle, incontrôlable […]. Derrière la toile du contrôle de la sexualité féminine paraît le but premier du politique : former le caractère viril comme asocial, pulsionnel, brutal […] le désir de l'homme est plus fort que lui, il est impuissant à le dominer [180]».

Le regard masculin, qui se mue parfois en voyeurisme, objective donc une femme qui se soumet au jeu qui lui est imposé, à l'image de nombreuses figures féminines du corpus :

> « Les hommes regardent les femmes. Les femmes se regardent en train d'être regardées. Cela détermine non seulement la plupart des rapports entre hommes et femmes, mais aussi le rapport des femmes à elles-mêmes. L'observateur à l'intérieur de la femme est masculin, l'observée, féminine. Ainsi, la femme se transforme-t-elle en objet – et plus particulièrement en objet visuel, c'est-à-dire en image[181] ».

---

[180] Despentes Virginie, *King-Kong théorie*, *op.cit.*, p.54.
[181] Huston Nancy, *Reflets dans un œil d'homme, op.cit.*, p.43 : l'auteur cite Berger John, *Ways of Seeing*, Londres, BBC & Penguin Books, 1972, p.43-45.

3.2.2. Regards masculins et rivalité féminine

Nancy Huston constate que depuis l'apparition de la photographie et l'attrait pour le cinéma, la femme n'est plus *représentée* comme elle l'était auparavant dans la statuaire ou les arts picturaux mais qu'elle est désormais *présentée*[182], à partir de la matérialisation de son corps :

> « Ayant capté un instant la lumière réelle d'une femme vivante, on en a fait des images qui, au lieu de représenter un corps, le présentent […] Soudain et pour la première fois dans l'histoire humaine, les femmes se voient partout confrontées et comparées à des effigies de femmes réelles [183]».

Le regard masculin instaure alors une rivalité entre les femmes reconnue par Nelly Arcan, qui se compare sans cesse aux autres avec le souhait d'être toujours finalement élue par la gente masculine :

> « ma façon de regarder les femmes, je veux dire ma façon d'homme […] c'est sans doute pour repérer sur elles ce qui me manque, ce que je n'arrive pas à voir ou à avoir, je dois trouver sur elles un défaut, un tout petit défaut qui me déçoit toujours […] on se salue entre nous, la race des sorcières aveugles et des belles-mères jalouses, miroir, miroir, dis-moi qui est la plus belle [184]».

De cette façon, la narratrice de *Je ne suis pas un homme qui pleure* déplore l'hypocrisie des femmes entre elles :

> « le bonheur d'une femme célibataire n'est pas de voir son amie casée, mais de la savoir seule. […] L'amitié des femmes a rarement à voir avec la bienveillance. Elle contient les germes d'une inquiétude perpétuelle, d'une frustration de petite fille et d'une défiance envers l'homme historique » [*JPHP* : 141].

De même dans *Sur l'autre rive*, Félicité met en garde son amie Madeleine contre les nièces d'Anicet qu'elle est contrainte d'héberger : « Mais les nièces-là ! Ouvre l'œil, ma sœur ! Souvent, ce sont nos rivales » [*SAR* : 104]. Les autres femmes sont donc souvent perçues comme de potentielles rivales en raison du désir qu'elles sont en mesure de susciter chez les hommes.

---

[182] C'est nous qui soulignons.
[183] Huston Nancy, *Reflets dans un œil d'homme, op.cit.*, p.140.
[184] Arcan Nelly, *Putain, op.cit.*, p.24-25.

Dans *Anticorps*, Louise Serin, âgée de soixante-douze ans, se prête avec son amie d'enfance Laurence, « à la comédie de l'amitié » [*A* : 58], encouragée en cela par son mari. Mais lorsqu'elle détaille le corps glorieux de sa compagne de plage qui se targue de son dernier rendez-vous, elle se sent gênée, puis abattue par le sien :

> « étendue sur le dos, ses seins, mille fois refaits, et qui ne renonceront pas. Aucun poil ne dépasse du slip bikini. Épilé tous les mois, le sexe a la forme d'un rectangle. Sur la peau crémée, hâlée même en hiver, il semble que l'amour continue de passer […]. Son impudeur me trouble, sa nudité me gêne. Un comble, sans doute, pour quelqu'un qui a toujours pensé qu'une femme devait assumer son corps, ses kilos en trop et ses rides en plus » [*A* : 61-62].

La découverte de la relation que Laurence entretient avec son époux confirmera ultérieurement la défiance légitime que Louise entretenait à l'égard de son « amie ».

3.2.3. Regards masculins et séduction

La première rencontre, débutant souvent par une « scène de première vue [185]», érige le regard comme mode primordial d'appréhension de l'Autre. La « pulsion scopique [186]» qui génère le désir masculin[187], généralement attribuée à l'homme, induit dès l'origine de la rencontre les rapports de pouvoir qui vont s'exercer lors de la phase de séduction : l'homme contemple la femme qui se donne à voir. En ce sens, les « façons de séduire sont des mises en scène ritualisées de la rencontre et de la sexualité, et elles se présentent comme un puissant révélateur de la hiérarchie des sexes [188]».

Cependant, la plupart des romans du corpus ne présentent pas à proprement parler, de « scène de première vue », le récit éludant la première rencontre d'Anicet et de Madeleine Atipo dans

---

[185] Rousset Jean, *leurs yeux se rencontrèrent, la scène de première vue dans le roman*, Paris, Librairie José Corti, 1984, p.53.

[186] Cannone Belinda, *La Tentation de Pénélope, op.cit.,* p.186 : l'essayiste déplore que la contemplation active des corps soit encore un loisir essentiellement attribué au comportement masculin. Étant entendu que les femmes sont disposées à être contemplées et à rester passives, l'adoption d'une attitude similaire est toujours réprouvée par la société : « Femme trop libre inquiète ».

[187] Huston Nancy, *Reflets dans un œil d'homme, op.cit.,* p.26 : Lors d'une discussion avec trois de ses amis masculins qu'elle a interrogés pour écrire son livre, et qui s'ajoute aux ouvrages scientifiques auxquels elle se réfère, l'essayiste constate que le désir masculin hétérosexuel est largement tributaire de la vision : « la réaction physiologique d'un homme à la vue d'une belle femme est largement involontaire ; elle s'atténue mais ne disparaît pas avec l'âge ».

[188] *Ibidem, op.cit.,* p.187.

Sur l'autre rive ; les mariages étant arrangés dans les cas de Mémoria et Makhou dans *Kétala*, Thérèse et Jean dans *Thérèse en mille morceaux* ; ou la relation du couple ne se fondant pas sur une rencontre amoureuse dans les situations des héroïnes lenoiriennes Britt et Elvire. Les rapports, déjà détériorés ou quasiment absents, de ces couples n'ayant aucune incidence sur la dynamique interne du récit, et l'objet de la narration se concentrant essentiellement sur la prise de conscience puis la nouvelle orientation que les personnages féminins donnent à leur existence, les récits ne nécessitent pas obligatoirement de rapporter leur première entrevue. Seul le récit de Claudie Gallay se distingue des autres, dans la mesure il s'ouvre et se ferme sur la rencontre, puis le compagnonnage, de l'héroïne et de l'homme qu'elle a élu à ses côtés, au terme d'une longue réflexion autour de laquelle s'articule la diégèse.

En revanche, les rencontres des couples Estelle/William et Rosélie/Stephen ou des couples adultérins Rosélie/Ariel et Madeleine/Yinka sont mises en scène en raison de leur incidence sur la progression de l'histoire. Elles présentent également l'intérêt de révéler, dès l'origine de la relation, les signes annonciateurs de leur échec à venir.

***Les déferlantes* de Claudie Gallay**

L'originalité de ce roman réside dans le fait que, par opposition à toutes les autres œuvres du corpus, il présente la naissance progressive d'un amour, qui en s'étirant dans la durée, se consolide peu à peu. La « scène de première vue » qui amorce l'incipit n'en est pas réellement une puisque la narratrice ne prête pas véritablement attention à l'arrivée de Lambert, pourtant nommé, car elle est encore trop accaparée par le chagrin causé la perte de son bien-aimé, que le nouveau venu lui rappelle : « Je l'ai regardé, pas parce qu'il avait choisi la plus mauvaise table […] Je l'ai regardé parce qu'il fumait comme toi, les yeux dans le vague » [*LD* : 9]. Le lecteur comprend néanmoins que la mention de cet homme immédiatement associée à la tempête en ouverture du roman, est importante. Toutefois, la narratrice s'en détourne rapidement pour évoquer son quotidien, puis de nouveau la houle montante que provoquent les intempéries, la nature manchote occupant une place considérable dans cette œuvre dont elle concourt à faire progresser le récit.

***Comme personne* de Denis Lachaud**

Le couple formé par Estelle Martin et William Willermin semble débuter sur des rapports relativement égalitaires, inversant même le rapport de domination traditionnel. Estelle déstabilise et charme en effet son partenaire par son esprit d'initiative : « Qui était cette femme qui l'avait déshabillé, expérience inédite et des plus troublantes qu'il avait laissée se dérouler

sans la moindre résistance malgré l'inconfort, la gêne, la quasi-humiliation ressentis […] lui qui n'avait rien d'un aventurier ni d'un explorateur ? » [*CP* : 21].

À la suite de l'incipit de la scène de réveil qui prolonge la première nuit, et s'articule autour d'un jeu prolongé de regards entre les deux protagonistes, la narration déroule les angoisses et les calculs de chacun pour plaire à l'autre partie. Elle mentionne alors déjà les interrogations et la colère d'Estelle lorsqu'elle comprend que William n'écoute pas ce qu'elle lui raconte :

> « L'exposé passionné sur Graham Necker et son œuvre ne constituait pour William qu'une occasion d'entendre la voix de la femme qu'il avait couchée dans son lit la veille. Cette pensée déclencha une réaction en chaîne d'autoculpabilisation, tu vois le mal partout, non il ne se fout pas de ce que tu racontes […] si tu l'agresses il va fuir […] sinon enterre-toi vivante dès maintenant, pauvre fille, creuse ta propre tombe et jette-toi dedans […] c'est tout ce que tu mérites » [*CP* : 20].

Se mentant à elle-même, elle préfère donc excuser un comportement qu'elle a très bien décelé, dès la phase de séduction, par sa propre paranoïa. Elle confirme donc la réflexion de Simone de Beauvoir au sujet de l'amoureuse, analysée par Olivia Gazalé dans *Le mythe de la virilité*, qui stipule que « la femme aimante se plaît à s'aliéner à un souverain qu'elle divinise[189] ». Les deux philosophes dénoncent ainsi une culture du masochisme sentimental sur laquelle s'élaborerait l'idée de l'amour, tandis que Pierre Bourdieu explique cette tendance par « la fonction de réassurance[190] » que le regard d'un homme puissant et dominateur exercerait sur des femmes sujettes à un sentiment d'infériorité. L'attitude de William préfigure pourtant son égocentrisme et sa jalousie à venir, qui se manifestent dès son mariage. Se méfiant des invités masculins, il est incapable de profiter de ce jour singulier, obsédé par la pensée des anciens compagnons d'Estelle, auquel il se compare en se dévaluant :

> « comment sa femme avait-elle pu vivre six ans avec un champion de ski ? […] et ce John, ce yankee, un mètre quatre-vingt-dix au bas mot, à n'en pas douter, dents blanches suralignées, corps et brushing parfaits…Qu'est-ce qu'elle pouvait bien lui trouver à lui qui, […] ne parvenait pas à se débarrasser de l'horrible bouée » [*CP* : 47].

---

[189] Gazalé Olivia, *Le mythe de la virilité, Un piège pour les deux sexes*, *op.cit.*, p.212.
[190] Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, *op.cit.*, p.97.

En dépit des efforts initiaux de la jeune femme pour conserver une certaine indépendance à l'égard de son époux, le regard de William, associé à l'idée qu'il se fait du mariage, envisage donc déjà Estelle comme une nouveau bien qu'il viendrait d'acquérir : « tu es à moi » [*CP* : 50].

***Histoire de la femme cannibale* de Maryse Condé**

Le récit de la rencontre de Rosélie et Stephen, est d'autant plus importante qu'il est concis et centré sur un détail qui ne fera sens pour l'héroïne que vingt ans plus tard. Alors qu'elle se prostitue, un soir, un blanc quelconque et très cultivé « s'était assis au comptoir […] avait regardé autour de lui. Puis il s'était levé, avait marché droit sur la table et lui avait proposé un verre. L'introduction est peu originale, mais classique » [*HFC* : 27], il « l'avait emmenée chez lui où ils avaient dormi dans les bras l'un de l'autre. Pour Rosélie, c'était inhabituel […] Un mois plus tard, elle emménageait chez lui. À croire que c'était l'Amour » [*HFC* : 28-29]. Elle découvre après l'assassinat de son compagnon que si cette tendresse n'était pas feinte, elle dissimulait en réalité l'homosexualité que Stephen lui avait révélée implicitement :

> « au fin fond d'elle-même, dans cette part de soi où jamais la lumière de la vérité ne s'aventure, elle devait s'avouer qu'elle avait toujours su qui il était. D'ailleurs, le premier jour, ne l'avait-il pas prévenue, mine de rien, à sa manière désinvolte et joueuse ? – Je n'aborde jamais les femmes. Elles me font trop peur.
>
> Simplement, elle avait choisi d'ignorer l'évidence » [*HFC* : 309].

Si sa rencontre avec Stephen a débuté de la même façon qu'elle s'est poursuivie, tranquillement comme une forme de compagnonnage, celle avec son amant correspond aux trois phases[191] de la « scène de première vue », telles que Jean Rousset les a établies dans *Leurs yeux se rencontrèrent*. L'illumination amoureuse surprend en effet la figure féminine : « l'échange des regards, en une formule invariable, déclenche un processus que nous savons irréversible, la révélation est dite *définitive* [192]».

Le point de vue omniscient annonce le bouleversement que va connaître Rosélie, après que Stephen l'a présentée à Ariel, avec une tonalité ironique annonciatrice de la catastrophe à venir : « Le coup de foudre semble appartenir aux accessoires usés du mélodrame […] Pourtant, ce

[191] Rousset Jean, *leurs yeux se rencontrèrent, la scène de première vue dans le roman, op.cit.,* p.71-77 : la fascination (degré élevé de l'étonnement), la commotion (toutes les manifestations physiologiques de l'effet) et la mutation (ouverture, élan, départ vers l'avenir) sont les trois phases successives qui constituent « la scène de première vue », ici, toutes les trois réunies.
[192] *Ibidem, op.cit.,* p.70.

soir-là, Rosélie découvrit sa vitalité et son pouvoir » [*HFC* : 194] L'échange de sourires et la poignée de mains se substituent à la description de la « scène de première vue », qui est néanmoins induite par le long portrait, très détaillé de la beauté exceptionnelle du métis, qui s'achève sur son regard et l'irrépressible attraction de l'héroïne : « Ah ! les yeux, ces fenêtres de l'âme, lumineux, largement ouverts, quelque peu mourants. Au bout de quelques instants, Ariel et Rosélie éprouvèrent le besoin de s'éloigner » [*HFC* : 195]. La connivence intellectuelle et picturale, qui unit immédiatement les amants, pousse la jeune femme à se comporter de façon inhabituelle. Elle n'écoute plus les recommandations de Stephen et se met à enseigner, à la demande de son amant. À la *fascination* et à la *commotion* provoquées par la rencontre d'Ariel a donc succédé la *mutation*[193], Rosélie étant toute entière absorbée par la découverte de cette passion charnelle. Son achèvement d'autant plus douloureux qu'il est brutal, est ironiquement mis en scène. La narration oppose en effet la suspension d'un temps heureux à la violence et à la rapidité de la découverte du véritable visage de l'amant, en les énonçant successivement : « Cela dura-t-il un mois, six mois, un an ? Le temps s'était perdu. Un matin – ce souvenir jamais ramené à la lumière de la conscience lancinait encore – ce coupable bonheur avait pris fin. Brutalement […] La stupéfiante nouvelle courait sur toutes les lèvres : Ariel avait été arrêté » [*HFC* : 202].

Rosélie se sent alors humiliée de s'être entichée d'un truand, et ne se pardonne pas d'avoir blessé « le meilleur des hommes, le plus parfait des compagnons » [*HFC* : 203]. Cette passion dévorante participe bien à la progression interne du récit, selon les règles émises par Jean Rousset, dans la mesure où la culpabilité nouvelle de l'héroïne va accroître son sentiment d'infériorité à l'égard de Stephen, et la rendre encore un peu plus dépendante et soumise aux directives de son compagnon.

***Sur l'autre rive* d'Henri Lopes**

À l'image d'Estelle, qui est séduite par le charisme de William, Madeleine succombe également à l'autorité naturelle de Yinka. L'attirance entre les deux protagonistes, avant tout intellectuelle, va cependant s'effectuer progressivement. Madeleine étant l'interprète du président de la délégation nigériane Chief Yinka Olayodé, celui-ci lui pose régulièrement des questions sur le Congo qu'il découvre, pour étaler son propre savoir ou jauger la jeune femme. Déjà impressionnée par son élégance vestimentaire, Madeleine se laisse subjuguer par les connaissances et les qualités viriles de mesure et d'autorité que le nigérian ne se prive pas

[193] C'est nous qui soulignons.

d'exposer : « Il me défiait du regard […] coupa court à la palabre et, d'un ton chevaleresque […] – C'est simple. Une question de maîtrise de soi et de patience, me dit-il à voix basse » [*SAR* : 99]. Sensible au corps athlétique, la voix et à l'odeur de l'homme pour lequel elle travaille, Madeleine succombe finalement à Chief, mais lorsque celui-ci lui indique clairement ce qu'elle représente pour lui, elle avoue avoir ignoré la véritable signification du mot qu'il lui attribue : « Yinka m'a dit que j'étais sa *romance*. J'ai compris le mot anglais dans son contexte, sans en connaître la traduction littérale » [*SAR* : 182]. Lors de leurs retrouvailles, quelques mois plus tard, son amant exulte de la savoir de nouveau à sa disposition : « Son cri de victoire sonna spontanément comme celui d'un enfant qui vient de marquer un but […] La première semaine je vivais en recluse » [*SAR* : 196]. Après leur séparation, leurs relations épistolaires adultérines s'espacent jusqu'à disparaître totalement. Huit ans plus tard, de retour à Lagos, elle le recontacte. Chief la laisse languir une semaine au bout de laquelle il réapparaît brièvement, avant de rejoindre sa femme à un dîner avec des amis. Madeleine comprend enfin sa méprise et le sens véritable du terme romance : « roman du fantasme, qui met en scène la résolution imaginaire, hautement improbable, de situations extrêmes [194]».

Aussi la scène de reconnaissance, antérieure au récit de la rencontre, ne réunit-elle pas deux individus qui seraient prédestinés, comme elle serait sujette à l'exposer « Se reconnaître sans se connaître […] le premier regard comme symptôme d'une connaissance antérieure [195]». Elle met au contraire en scène deux êtres séparés qui ont déjà consommé ce qu'ils avaient à vivre, lorsque Yinka et Madeleine se recroisent fortuitement lors d'une soirée. Cette inversion formelle souligne encore davantage la douleur de l'héroïne, qui présentent deux des symptômes de la « scène de première vue » : la *fascination* et la *commotion*. La jeune femme est en effet sidérée et bouleversée de revoir son ancien amour :

> « Une voix basse […]. Il a dû lire le trouble sur mon visage. Pétrifiée, j'étais incapable de faire un geste, d'ouvrir la bouche et ma tentative de sourire a dû ressembler à une grimace […]. Il me fixa dans les yeux. J'avais immédiatement reconnu Yinka. Calme et lent, il me présenta son épouse » [*SAR* : 88].

Les scènes de rencontre du corpus présentent donc des rituels de séduction s'achevant inexorablement par des rapports de domination et une hiérarchisation des rôles sexués qui mènent systématiquement à l'infériorisation des femmes. Si les hommes semblent faire l'effort

[194] Heinich Nathalie, *États de femme, L'identité féminine dans la fiction occidentale*, *op.cit.*, p.188.
[195] Rousset Jean, *leurs yeux se rencontrèrent, la scène de première vue dans le roman*, *op.cit.*, p.91-92.

d'offrir un pseudo-égalitarisme dans le couple au début de la relation (en écoutant, ou se montrant ouvert à la communication avec leur partenaire) cette attitude est de courte durée. Une fois certains d'avoir acquis une supériorité sur la femme convoitée, leur comportement évolue.

Par ailleurs, ces scènes de rencontre mettent en évidence la compétition masculine qui existe également au sujet de l'apparence physique. Si Yinka est toujours habillé de neuf et se démarque immédiatement par son élégance vestimentaire, William ne peut s'empêcher de se comparer aux anciens compagnons de son épouse, qui présentent selon lui, tous les attributs d'une virilité accomplie grâce à leur corps d'athlète et à leur pratique sportive. Cependant, cette rivalité n'a pas la même fonction que celle des femmes entre elles : si ces dernières ont pour objectif d'être finalement distinguées puis choisies par un homme, ce dernier souhaite en revanche écraser la concurrence, pour asseoir sa supériorité sur ses semblables en se surpassant « [c]ar vaincre l'adversaire, c'est d'abord se vaincre soi-même [196]». Pour être enfin élue par l'homme, la société inculque très tôt aux petites filles qu'il est nécessaire de travailler son apparence, même si l'on est jolie, la beauté étant une donnée brute qu'il est nécessaire de transformer, pour l'améliorer. Dans le monde occidental et en particulier depuis l'explosion de la pornographie, « on apprend aux fillettes à être jolies sans être aguicheuses, séduisantes mais non séductrices, désirables mais non désirantes, féminines mais non femelles, en un mot, belles mais pas putes [197]».

[196]Gazalé Olivia, *Le mythe de la virilité, Un piège pour les deux sexes, op.cit.*, p.287.
[197] Huston Nancy, *Reflets dans un œil d'homme, op.cit.,* p.41.

4. Le corps des femmes : entre perception et injonctions sociétales

C'est à l'adolescence que la jeune fille fait l'expérience du dédoublement, dans son miroir.

> « Souvent, à partir de là, la fille entretiendra avec son miroir un rapport angoissant, pour ne pas dire névrotique. Non contente de voir à quoi elle ressemble, elle *critiquera* son apparence, car ce n'est plus à travers ses propres yeux qu'elle la voit mais à travers les yeux intériorisés de l'autre, de beaucoup d'autres [198]».

La narratrice de *Je ne suis pas un homme qui pleure* fait cette expérience *self-conscious*[199], de cet autre en soi qui juge et jauge le soi, à partir de la réflexion anodine d'un garçon, alors qu'elle est âgée de seize ans. Son camarade attribue un 17,5/20 à sa meilleure amie, mais refuse de la noter car elle est différente, c'est « une fille cool. Combien de fois ai-je tourné ce vilain mot-là dans ma bouche ? » [*JPHP* : 183]. Elle comprend néanmoins parfaitement bien que cette mention l'exclue du monde féminin : « Dans chaque existence de femme, il y a un avant et un après le dédoublement. Avant, on ne savait pas. On était spontanées. On coïncidait bêtement (à la manière des bêtes) avec son corps. On courait, riait, sautait […] Dorénavant, on se regarde courir, rire, sauter…[200] ». À partir de cet instant, la narratrice prend conscience de son apparence et change radicalement : « Je n'ai plus jamais été cool après cela. J'ai cessé d'avoir des poils sous le bras, j'ai porté une frange, j'ai fait ma chochotte, j'ai cessé de rire pour rire. Je suis devenue une fille » [*JPHP* : 184]. L'héroïne découvre donc la routine et les habitudes qu'elle va désormais devoir adopter avant de sortir et de se présenter aux autres. Elle perçoit également l'écart qui s'inscrit entre son corps réel, sa façon d'exister jusqu'alors, et le corps idéal qu'elle doit façonner pour ressembler à celui que la société et le regard des autres lui tendent. Elle doit donc apprendre à paraître devant les autres. Pour cela, il lui est nécessaire de maîtriser l'art du maquillage afin de s'embellir et de camoufler ses imperfections, s'inventer autre : « [e]n anglais, *to make up* ce n'est pas seulement se maquiller, c'est aussi inventer, imaginer [201]».

Dans *Son nom d'avant*, Britt vérifie ainsi systématiquement son apparence avant de sortir, se sentant obligée d'être impeccable pour honorer l'image de la famille Casella[202]. Si elle

---

[198] *Ibidem*, p.40.
[199] *Ibidem*, p.41.
[200] *Ibidem*, p.40.
[201] *Ibidem*, p.46.
[202] Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, *op.cit.*, p.136-137 : le sociologue remarque que « [p]réposées à la gestion du capital symbolique des familles », les femmes doivent souvent en assurer « les activités de présentation et de représentation […] socialement inclinées à se traiter elles-mêmes comme des objets esthétiques […] elles ont

l'estime nécessaire car mécontente du visage que lui reflète le miroir, elle retouche son maquillage et sa coiffure : « Elle se contemple dans la glace et entreprend de se recoiffer et de refaire son maquillage avec les éléments qu'elle sort d'une pochette prise au passage sur la commode » [*SNA* : 40].

De même, la narratrice de *Je ne suis pas un homme qui pleure* interroge l'image que lui renvoie son miroir, privée du regard qui lui donnait l'impression d'exister, en accomplissant sa « fonction de réassurance [203]». Son compagnon l'ayant quittée quelques années après ses quarante ans, elle doute de son pouvoir de séduction :

> « Je ressemblais à si peu lorsque je me suis réveillée et, dans le miroir, je me suis demandé " suis-je regardable ? " Il faut me faire une raison : l'âge monte. Je ne suis plus toute jeune. J'appartiens désormais à l'espèce des mûres intelligentes, celles qu'on invite à prendre un thé au Lutétia, qu'on s'étonne de voir encore mentir, trembler de peur devant un inconnu, chercher l'adresse d'une discothèque un vendredi nuit » [*JPHP* : 10].

Les personnages féminins du corpus ont entre vingt-six ans (pour Thérèse dans *Thérèse en mille morceaux*) et soixante-douze ans (pour Louise Serin dans *Anticorps*), l'âge moyen situant la plupart d'entre elles autour de quarante ans. Le reflet qu'elles perçoivent dans le miroir les amène donc à s'interroger sur les transformations que le temps a imposées à leur corps. Il induit également un questionnement sur leur appréhension de la vieillesse, et les nouveaux interdits que la société leur dicte en raison de leur âge.

4.1. Le corps des femmes : âgisme et injonctions au jeunisme

Comme la narratrice de *Je ne suis pas un homme qui pleure*, dont le corps n'a pas véritablement changé : « Malgré les années, je n'avais pas trop épaissi. Taille encore fine, fesses fermes, seins qui se tiennent » [*JPHP* : 39-40], Rosélie constate qu'elle a, étonnamment, conservé sa peau de

---

tout naturellement en charge, dans la division du travail domestique, tout ce qui ressortit à l'esthétique et, plus largement, à la gestion de l'image publique et des apparences sociales des membres de l'unité domestique». Britt refuse de le faire, à plus grande échelle, au sein de l'entreprise de son époux. Il lui demande en effet d'en gérer la dimension artistique en s'occupant du projet photographique de Samek, ce qu'elle décline car elle récuse l'idée d'être comparée à d'autres épouses dont son mari vante les mérites : « et Gulnick après, ou plutôt sa femme, il me l'a dit, il était complètement incapable, lui, il aurait pris n'importe quoi et c'est sa femme qui a tranché […] c'est elle qui a eu l'idée de contacter Samek, et elle l'a revu parce que ça l'intéressait, elle, elle a du flair d'ailleurs, et de l'expérience, elle se passionne pour toutes ces choses-là, elle quand tu l'entends en parler, elle t'ouvre les yeux, elle sait… » [*SNA* : 142].

[203] *Ibidem*, p.97.

sapotille, en dépit des ravages que le temps a causé sur son visage : « Seule la peau détonnait. Aussi soyeuse qu'au temps d'enfance » [*HFC* : 13]. Son manque de considération pour son apparence est souligné par le mauvais état des « trois miroirs ovales, opaques, brouillés par endroits de taches vertes » [*HFC* : 12] dans lequel elle s'observe. Très attentive aux physiques des autres dont son œil de peintre se délecte, l'héroïne avoue ne pas se retrouver dans l'espèce féminine : « [e]lle hésitait à se reconnaître dans ces êtres fantasques, aux désirs inexplicables et incontrôlés, prêts à dépenser des fortunes en maquillage Fashion Fair, lingerie fine, parfumerie » [*HFC* : 244]. Si son aspect extérieur ne la préoccupe pas outre-mesure, le regard que son prétendant inespéré porte sur elle, après le décès de Stephen, la fait néanmoins douter de son potentiel de séduction, et réactive les réflexes d'identité de genre qu'elle avait oubliés :

> « tandis qu'il l'examinait d'un air critique, elle fut consciente de l'image qu'elle offrait : un pantalon de velours à côtes tout bosselé, un chandail troué aux coudes, pas de maquillage, et se gourmanda. Quel homme dans son bon sens pouvait s'intéresser à elle ? » [*HFC* : 121].

Par opposition à Rosélie, Elvire déplore, quant à elle, le passage du temps sur son visage, encore accentué par l'annonce de l'accident de sa fille, dans *Pièce rapportée*. Lucide, face au miroir, elle sait que désormais qu'aucun artifice ne sera en mesure de camoufler son âge :

> « Son âge est là. Elle le voit. Sait que ce n'est pas l'éclairage désavantageux […] qui modifie si visiblement ses traits […] aucune crème ni masque ne pourront lui rendre son visage du matin, comme si vers une heure la moto lui avait craché les gaz de son pot d'échappement en pleine figure, Frédéric fignolant après leur fixation au chalumeau… Incrusté dans les ridules et les rides, les cernes, le cou, les mains, toute sa peau recouverte de ce film légèrement poisseux, les yeux…Quarante-sept ans. L'accident … » [*PR* : 31].

Louise Serin, héroïne d'*Anticorps*, se surprend également à mépriser tardivement un corps qu'elle s'est toujours évertuée à laisser libre de toutes formes de contraintes, par conviction personnelle. Ancienne chef de rubrique d'une revue féministe elle a refusé d'obéir aux injonctions des magazines de mode, pour appliquer concrètement les idées qu'elle prônait dans son journal. Mais une remarque de sa belle-sœur perfidement placée, au sujet de ses kilos superflus, l'amène à comprendre que ses prises de position n'étaient en réalité qu'une autre des formes empruntées par les diktats sociaux :

> « Toute ma vie j'ai fait semblant d'être émancipée, une femme *Barbara Gould,* capable de piloter un avion, poser du parquet flottant, avoir plusieurs orgasmes, écrire des livres sur Victor Hugo et sur la mécanique quantique. Toute une vie à m'inventer des couilles, prouver qu'on peut tout faire, qu'importent l'âge et le sexe […]. Déterminée, du moins en théorie, à changer le monde, j'ignorais alors que j'étais un pion dans la matrice » [*A* : 31].

Prenant conscience d'avoir finalement été flouée, bien qu'elle ait refusé de se soumettre à la « mascarade féminine [204] » à laquelle certaines femmes s'astreignent pour se protéger d'éventuelles remarques ou autres comportements masculins déplacés, Louise est décontenancée.

Alors qu'elle pensait avoir réussi une carrière équivalente à celle des hommes, en revendiquant un corps naturel sans artifices, elle se sent rattrapée et humiliée par sa condition féminine : « Progresser, s'émanciper, puis, un beau jour, avoir l'étrange sensation de perdre pied, de ne plus être dans le coup, de ne plus rien comprendre. Devoir admettre, alors, qu'on s'est trompé de lutte, que le pire reste à venir, en soi » [*A* : 47]. Elle regrette de ne pas avoir pris soin d'elle, en s'étant opposée aux « parades d'identification et aux parades de genre [205]» et constate, une fois la vieillesse installée, que cette façon de vivre l'a piégée. Déçue par ses rêves féministes égalitaristes et en dépit des efforts qu'elle a fournis toute sa vie pour les réaliser, elle reste en définitive une femme « comme une autre, condamnée au vieillissement, à plus d'emmerdes, à moins d'amour. Sous ma robe dont les rayures se dressent comme des barreaux, je sens pointer mes poignées de haine » [*A* : 31].

Gilles Lipovetsy remarquait, il y a déjà vingt-cinq ans dans son essai *La troisième femme,* que deux normes dominaient la mode féminine : le culte de la minceur et le jeunisme. Aussi, dans l'imaginaire collectif, la célébration d'un corps ferme et tonique, nécessitant une pratique sportive et une surveillance nutritionnelle actives, relèverait-il d'un caractère dynamique et déterminé ; tandis que les marques de relâchement et de mollesse perceptibles à travers la

---

[204] Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin, op.cit.,* p.247 : la philosophe constate, à la suite de la psychanalyste Joan Riviere, que certaines femmes ont recours à une stratégie de séduction qu'elle nomme « mascarade féminine », pour évoluer dans le monde masculin sans en subir les foudres. Elles revêtent ainsi le masque de la féminité qui, en les maintenant comme objets du désir de l'homme, les préserve d'une quelconque rivalité avec eux. Cette « mascarade féminine » fonctionne donc comme « condition de possibilité d'une posture active et d'un engagement dans le monde ».

[205] *Ibidem,* p.301 : « Le sexe des individus dépend de *parades d'identification* (signaux relatifs aux codes socialement requis de la masculinité ou de la féminité : mettre une jupe, avoir les ongles vernis, porter un sac à main) et de *parades de genre* (activités ritualisées renvoyant aux comportements socialement définis comme masculins ou féminins : fumer le cigare, parler fort, se bagarrer en public) ».

graisse ou le surpoids, seraient associés à un manque de volonté et une personnalité faible. Louise pâtit donc de ce double diktat, et de l'image qu'elle présente aux autres, qui sous-tend les préjugés cités : elle est âgée et grosse, donc faible et velléitaire.

Antithèse de son « amie » Laurence à laquelle elle ne cesse de se comparer, en premier lieu physiquement, Louise fulmine de ne pas lui ressembler. Elle jalouse le corps svelte que sa comparse exhibe fièrement devant elle, toujours désirable car transformé par la chirurgie esthétique, les régimes et les séjours en thalassothérapie. Prenant la narratrice à témoin, Laurence se félicite de ses efforts assidus pour modeler son apparence : « et voilà le travail ! se réjouit-elle en rentrant le ventre. Tu ne trouves pas que j'ai perdu *? Et parce qu'à notre âge, maigrir ne se dit plus*. En tous les cas, je ne sais pas pour toi, mais moi, je me sens en pleine forme. Un ange passe » [*A* : 61].

Décidée à se ressaisir, et à « souffrir pour être belle » comme le stipule l'expression populaire, Louise cède aux recommandations des magazines et à la pression sociétale. Elle recourt, à son tour, aux artifices cosmétiques perçus aujourd'hui « comme l'accomplissement légitime de la beauté : non plus une pratique blâmable mais une obligation pour toute femme désireuse de garder son mari ; non plus une marque de mauvais goût mais un impératif de civilité [206]». Elle se rend alors pour la première fois de sa vie chez le coiffeur, mais en sort déçue, résolument convaincue d'avoir perdu son temps et son argent : « Alors ? Alors rien. Je n'ai pas changé […]. Donc ? Donc c'est une question de temps. Dès demain, je serai différente. La greffe va prendre. Je vais être belle puisque j'ai souffert » [*A* : 44]. Son mari ne remarquant pas son changement capillaire, elle achève, de rage, de se couper les cheveux elle-même, se délestant d'un des seuls caractères physiques qui lui valait des compliments.

De même, elle s'

> « applique autant que faire ce peut à ressembler à une femme […]. Maintenus dans un décolleté mille fois vu, mais de bon goût, mes seins prennent de la hauteur. Une étole devrait suffire à en camoufler la lourdeur. Cette jupe mollet n'est pas si vilaine, pas bleue, mais efficace, taillée pour trahir l'architecture des corps, leur redonner de la verdeur quand il ne leur en reste plus. Des talons pour finir, et me voilà en place » [*A* : 25-26].

[206] Lipovetsky Gilles, *La troisième femme*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, 2006 [1997], p.194.

Sa tenue vestimentaire, longuement réfléchie, reflète son manque d'intérêt pour l'apparat, mais indique également son désir de cacher ses imperfections et de se « faire femme ». En cela, le choix des vêtements, très présent dans la littérature féminine[207], est souvent « la marque d'un problème identitaire, où se jouent la place et la définition de soi [208]».

Dans un autre registre, la narratrice d'*Impossible de grandir* avoue choisir très soigneusement sa toilette pour sortir, en raison de son statut de célibataire. Salie ne veut en effet pas être blâmée en portant une tenue trop provocante par les femmes, mais souhaite tout de même se sentir féminine. Elle doit donc composer avec ses deux paramètres pour trouver l'habillement idéal :

> « Il était plus que temps de penser à la toilette du soir. Je comparais plusieurs tenues, en essayai quelques-unes, puis procédai par élimination. Ce pantalon ? Un peu trop moulant. […] Cette jupe ? Jolie mais un peu trop coquine. […] Allez, une autre petite robe, noire celle-là, pas trop près du corps, avec un beau décolleté, car je ne voulais rien renier de ma féminité ; mais un décolleté assez raisonnable pour ne pas être aguicheuse. Quand on est célibataire, invitée au milieu de bonnes dames dûment accompagnées, il faut prendre quelques précautions. Je ne voudrais pas avoir la bouche rouge sans avoir bouffer des tomates » [*IG* : 365].

L'intérêt que Louise porte nouvellement à son corps révèle un mal-être plus général. Elle prend physiquement conscience des limites de sa corporéité, relativement tardivement, puisqu'elle est déjà ménopausée depuis longtemps. Or, toute femme fait l'expérience de cette limite imposée par la ménopause qui

> « signale la perte irrémédiable de la désirabilité ou de sa possibilité. L'obsession féminine des traces laissées par l'âge sur le visage […] n'est pas simple angoisse narcissique de la disparition de la belle image de soi, elle est aussi le signe d'une sensibilité particulière au déroulement inexorable d'une existence placée sous le signe de la privation et de la décrépitude. Le soin que prennent les femmes de leur apparence renvoie […] [à] une dimension proprement existentielle : être un sujet de sexe féminin, c'est ne pas pouvoir se penser autrement que comme un sujet incarné fini [209]».

---

[207] Heinich Nathalie, *États de femme, L'identité féminine dans la fiction occidentale*, *op.cit.*, p. 164.
[208] *Ibidem*, p.164.
[209] Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin*, *op.cit.*, p.383-384.

Elle se trouve donc face à un dilemme qui souligne son ambivalence féminine : elle a toujours refusé de travailler une apparence qui la réduirait au statut d'objet érotique soumis au désir masculin, mais déplore qu'on ne la regarde plus. En tant que féministe, elle a toujours souhaité être appréciée pour ses qualités morales et ses compétences intellectuelles, et non être jugée sur des propriétés extérieures comme l'apparence physique, la naissance... Pourtant, elle se met à haïr son époux de l'aimer pour les raisons évoquées, et de ne pas l'avoir incitée à prendre soin d'elle :

> « Vêtue sans recherche ni élégance particulière, je pensais être au-dessus du lot, inattaquable, en somme, puisque je ne recourais pas aux armes traditionnelles des femmes. Et sans doute Jacques fut-il complice qui, prétendant n'être pas sensible à la beauté, ne m'obligea pas à *tenir le rang*. Tolérant (mais jusqu'à quel point ?), il laissa faire la nature faire sans rien toucher à ce corps qui, à mon insu, mais sous mes yeux, se déformait. Qu'est-il donc arrivé, Jacques, pour […] qu'en mauvais mari que tu es, tu la laisses vivre, cette femme laide et vieille qui s'était mise à pousser en moi ? Ne l'aimais-tu, alors, plus assez pour la remettre sur le droit chemin, lui faire admettre cette si tragique évidence qu'une femme, c'est fait pour faire beau et plaire aux hommes ? » [*A* : 99].

Elle fait donc l'expérience du « "complexe de la femme déchet" (*bag-lady complex*) », soit ce désespoir qui submerge celle que l'avancée en âge prive de l'assurance de sa désirabilité sexuelle mais aussi sociale […] désinvestie comme sujet de désir, elle tomberait au rang de déchet[210]».

Louise, obsédée par sa « peau de vieille » [*A* : 33] « éprouve quelque chose de l'ordre de la fragilisation, du vacillement et, finalement, de la dépersonnalisation : elle ne se reconnaît plus [211]». Lorsqu'elle s'examine, l'état de son corps ne correspond plus à l'image subjective qu'elle a d'elle-même, elle vit donc intimement la disjonction entre image corporelle de soi et image de soi subjective. Aussi désire-t-elle attirer le regard des hommes pour se rassurer et se sentir encore exister dans l'œil masculin, mais ne se sent plus désirable : « Qui d'autre que mon mari se risquerait à goûter ce sexe de mère plein de fois grand-mère ? Ce bout de terre molle, moite, incertaine, où rien de plus beau, jamais, ne repousserait ? » [*A* : 46-47].

[210] *Ibidem*, p.377.
[211] *Ibidem*, p.377.

Cette dissociation intérieure lui paraît d'autant plus injuste qu'elle n'est pas éprouvée de la même façon par les hommes. Lorsqu'elle rencontre fortuitement un ancien collègue de Jacques auquel elle confie sa séparation d'avec son mari, ce dernier lui conseille de se réconcilier avec son époux parce qu'après une séparation « les hommes retombent toujours sur leurs pattes. Pour une femme, ce n'est pas pareil, cela va moins de soi. Et de répéter *pour une femme,* comme si le fait d'en être une était une maladie » [*A* : 141].

L'existence des hommes n'étant pas rythmée par aucun changement de nature, ils « peuvent nourrir l'illusion de leur permanence, voire de leur éternité, par-delà même les signes qui leur rappellent qu'ils ont un corps, et même un corps vieillissant [212]».

De plus, la société a tendance à valoriser l'homme vieillissant, en se concentrant sur la sagesse qu'il aurait acquise grâce à la maturité, ce qu'elle ne veut pas voir chez une femme. Il n'est jamais disqualifié sur le plan amoureux et sexuel, comme se l'entend d'abord dire Louise par Pierre Maslowski, parce ce qu'il n'a pas de corps, « [p]as d'âge, pas de corpulence[213]» selon Virginie Despentes. Si la société ne tolère pas le flétrissement féminin, peut-être est-ce parce que les femmes sont associées, depuis l'Antiquité, à la matière et à la décrépitude ; tandis que les hommes s'incarnant dans l'immuabilité de l'esprit, sont autorisés à vieillir. Cette complaisance arbitraire de la société à l'égard du corps déchu des hommes souligne une nouvelle fois le rapport de domination que le masculin exerce sur le féminin[214]. Fort de cette idée, Jacques, qui vit avec Laurence après la disparition de Louise, justifie sa liaison en ces termes : « Les hommes de son âge ont besoin de servir. Leur désir dure plus longtemps » [*A* : 166]. Son argumentation n'est cependant pas valide, dans la mesure où sa nouvelle compagne a le même âge que son épouse, ce que cette dernière lui reproche étonnamment. Elle aurait en effet préféré, s'accordant avec l'opinion commune qu'elle a toujours combattue, qu'il s'acoquine avec une jeune femme : « Qu'il ait la décence de faire le sexe avec une jeune ! Laurence ! Même papa mort n'y toucherait pas » [*A* : 166].

En outre, la complexité de Louise et les nombreux paradoxes qui la tourmentent se révèlent dans son insatisfaction. Aux yeux de chacun, avant sa fugue, elle a réussi sa vie : elle a appartenu à l'élite française engagée, en tant que journaliste et activiste, elle a eu trois enfants

---

[212] *Ibidem*, p.384.

[213] Despentes Virginie, *King-Kong théorie, op.cit.,* p.137.

[214] Gazalé Olivia, *Le mythe de la virilité, Un piège pour les deux sexes, op.cit.,* p.70 : la philosophe se réfère à Aristote pour expliquer la hiérarchisation sociale qui prône la supériorité masculine. Elle est justifiée par une *hiérarchie naturelle* des fluides lors de la grossesse, énoncée par le philosophe grec : « la femme n'apporte que la *matière*, indéterminée et dénuée d'esprit. Tant que cette matière n'est pas domptée et régulée par le *pneuma* masculin, elle prolifère de façon anarchique ».

avec l'époux auquel elle est toujours mariée, est entourée d'amis…aimée et choyée, elle n'a donc a priori aucune raison d'être malheureuse.

Seulement, la perte de sa jeunesse lui donne l'impression d'être devenue invisible : « Mes larmes coulent […]. Je songe à *avant*, lorsque j'étais jeune et que les hommes pouvaient tout me pardonner » [*A* : 29]. Elle se sait désormais exclue socialement du monde des femmes désirantes, puisque son âge est associé « à la fin du désir légitime [215]». En constatant dans le miroir l'écart qui existe entre son corps réel et le souvenir de celui qui n'est plus, elle n'est désormais plus en mesure de se regarder avec bienveillance, puisque ce qu'elle perçoit n'est pas uniquement « le constat purement esthétique d'une dégradation de l'image reflétée ; c'est autre chose, quelque chose qui a à voir avec l'identité comme conscience de son moi [216]».

Sa détestation d'elle-même la pousse alors à rejeter toutes les personnes qui partagent son quotidien, à commencer par son époux. Bien qu'elle ait besoin de se sentir regardée et aimée, ce que son mari lui apporte, elle le repousse violemment, car le considérant comme acquis :

> « Jacques restera toujours Jacques, comme Paris, comme l'amour. […] Ce n'est pas de la constance, c'est autre chose : une disposition particulière à se contenter de ce qui est, à ne rien imaginer d'autre que cette femme-là […]. Je haïssais mon mari au point de le saigner. Mais il me manque la colère. Un léger tremblement traverse son corps tout entier, qui force ma bienveillance […]. Il y a ce corps à mettre au lit jusqu'à ce qu'il prenne somme. Qu'à présent, hors de danger, il fasse nuit, cet homme qui jusqu'au bout restera mon mari » [*A* : 27-28].

Au sentiment de dépersonnalisation, s'ajoute celui de l'invisibilisation dont Louise fait l'expérience :

> « Toujours ce corps qui m'incommode, me maintient, quoi que je fasse hors d'état de participer. Repliée sur moi-même, seule pièce facile d'accès, je deviens sauvage et plus méchante encore. Définitivement, je hais la ville, ses places et ses boulevards peuplés de gens qui me regardent comme si je n'existais pas, déjà plus » [*A* : 67].

Le constat de son invisibilité dans l'espace social s'accroît d'autant plus, après sa fuite de l'hôpital. Atteinte d'un cancer de l'utérus, elle ne tient pas réellement compte de cette nouvelle

[215] Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin*, *op.cit.*, p.382.
[216] *Ibidem*, p.379.

dans un premier temps, considérant que ses problèmes relèvent de la vieillesse et non de la maladie. Lasse de se prêter au jeu de la comédie sociale, elle refuse ensuite de se faire opérer, jugeant le sursis octroyé par une hystérectomie inutile, puis fugue pendant une sortie autorisée. Mais, contrairement à ce qu'elle avait espéré, sa disparition demeure inaperçue, ses proches s'étant définitivement détournée d'elle en raison de sa méchanceté :

> « En m'évadant de l'hôpital, j'avais eu la faiblesse de croire que […] relayé par la presse, sublimé, mon drame leur péterait à la gueule […] "L'ancienne militante et chef de rubrique du magazine *Premier Sexe* n'a toujours pas été retrouvée" .Voilà ce qu'on disait de moi […] Mais les jours s'étaient écoulés et je n'avais eu droit qu'à quelques lignes dans un journal de quartier, un entrefilet sans photo où il n'avait été question que de mon âge. N'était-ce pas là mon seul signe particulier ? » [*A* : 116].

En dépit des combats féministes et militants qu'elle a menés toute sa vie pour faire progresser l'émancipation de ses comparses, Louise constate avec amertume que ses engagements étaient vains. Son angoisse existentielle face à la mort et à la solitude, son expérience de la dépersonnalisation et de son invisibilisation sociale, la mènent alors à prôner des valeurs et à adopter des comportements qu'elle a toujours réprouvés. En ce sens, cette figure féminine met bien en exergue le dilemme intérieur auquel de nombreuses femmes sont confrontées. Cédant à la pression sociale, elles intériorisent de fait des injonctions paradoxales qui les contraignent à des conduites à la limite de la schizophrénie. Se dédoublant sans cesse, passant de sujet à objet et d'objet à sujet, elles expérimentent le *double bind* qui les plongent

> « dans des interrogations sans fin. Le vrai moi […] est-ce la femelle atavique en moi qui souhaite séduire, être désirée et aimée par les hommes…et le faux, la bonne élève bonne citoyenne bonne travailleuse que je fais semblant d'être pour donner le change ? Ou au contraire, le vrai moi est-ce la bonne élève bonne citoyenne bonne travailleuse, et le faux, l'apparent, cette surface plus ou moins trompeuse que je donne à voir au monde ? *Où est le vrai et où est le faux ? Suis-je mon corps, ou mon esprit ?* [217]».

[217] Huston Nancy, *Reflets dans un œil d'homme, op.cit.,* p.157.

Incarnation fictive de l'expérience féminine, les personnages romanesques du corpus exposent donc au lecteur la difficulté d'être soi et de s'assumer comme tel, lorsqu'on est une femme. Sujettes à l'hétéronomie car se percevant en premier lieu à travers le regard des autres, les figures féminines sont souvent tenaillées par l'image qu'elle renvoie et la façon dont elles doivent se présenter. La contemplation de leur reflet dans le miroir, en se regardant comme un autre les regarderait, constitue alors un passage obligé qui les amènent à s'interroger sur elles-mêmes : « miroir, miroir, dis-moi qui est la plus belle, eh bien ce n'est pas moi, ce ne peut pas être moi, je le sais parce qu'on me parle toujours d'une autre lorsqu'on me parle [218]». Face à la glace, le personnage féminin fait une nouvelle fois l'expérience du dédoublement, et donne à voir le rapport ambivalent qu'il entretient avec son corps, ne sachant s'il correspond *réellement* à l'image qui lui est donnée de lui-même.

Pour faire ressentir physiquement, au lecteur, la complexité de la situation des héroïnes face à leur image et à l'apparence qu'elles présentent aux autres, la narration les prive de prosopographies détaillées, ce qui fait obstacle à toute forme de représentation précise. Certaines d'entre elles étant, de plus, dotées d'une identité mouvante dans le cas de Madeleine Atipo, le lecteur peine à imaginer ces femmes dont il ne connaît que des caractéristiques générales, puisque le « nom est, avec le visage, porteur d'identité, au sens où il permet l'identification d'un être [219]». Incapable de visualiser mentalement très nettement ces figures, dont il n'envisage finalement que des silhouettes, les stratégies auctoriales lui font éprouver intimement le paradoxe auquel ces femmes sont confrontées quotidiennement : comment être véritablement soi quand on est, sans cesse, soumises à des injonctions sociales contradictoires ? Comment le lecteur peut-il s'imaginer des personnages dont il ne connait que très vaguement les contours, alors que la narration évoque continûment le rapport qu'ils entretiennent avec une corporéité uniquement énoncée d'une façon confuse ?

Comme tout individu, les personnages féminins sont en premier lieu façonnés dès leur plus jeune âge par l'intériorisation de « *schèmes d'action*, des *manières de faire*, de penser, de sentir et de dire adaptées […] à des contextes sociaux spécifiques […] en entrant peu à peu dans des relations d'interdépendance avec d'autres acteurs [220]» définis par la famille. Ce patrimoine culturel nécessite cependant que les parents soient en mesure de le transmettre correctement, pour que l'enfant soit ensuite disposé à utiliser convenablement ce qu'il a incorporé. Si cette

[218] Arcan Nelly, *Putain, op.cit.*, p.24-25.
[219] Heinich Nathalie, *États de femme, L'identité féminine dans la fiction occidentale, op.cit.*, p.152.
[220] Lahire Bernard, *L'homme pluriel, Les ressorts de l'action, op.cit.*, p. 306.

passation est déficiente, l'enfant l'incorpore comme telle et son processus de construction identitaire s'en voit perturbé, comme c'est le cas de Thérèse Décatrel, soumise à la tyrannie maternelle, ou de Rosélie, marquée par l'infidélité paternelle. Ayant intériorisé, enfants, la division sexuée des rôles intra-familiaux et les *parades d'identification et de genre*[221] qui les transformeront en « femme », les figures féminines sont disposées à perpétuer la hiérarchisation sexuée qui les prédestine à être infériorisées, dans leur vie future. S'offrant à la pulsion scopique des hommes dont le regard les rassure, elles prennent le risque de susciter un désir qu'elles ne pourront par la suite pas maîtriser, s'extirpant difficilement de certaines situations, comme Britt en fait l'amère expérience à plusieurs reprises.

Néanmoins, puisque « la culture incorporée ne se "transvase " pas mais s'approprie et se transforme[222] », il est légitime de penser que l'enfant, puis l'adulte qu'il sera devenu, sera en capacité de prendre ses distances avec ce que son éducation lui a appris. Aussi, puisque ni notre apparence ni « notre statut familial ne dit […] forcément grand-chose de notre identité profonde [223]», les individus féminins du corpus sont-ils appelés à se réinventer au cours de leur existence. Las de subir passivement un mode de vie imposé par leurs statuts familiaux ou subordonné à des attentes sociétales paradoxales, les personnages féminins reprennent en main le cours de leur destin, à la faveur d'un événement parfois anodin qui va bouleverser une routine dont ils ne se satisfaisaient plus. Comme l'indiquait Simone de Beauvoir glosant Merleau-Ponty, « l'homme n'est pas une espèce naturelle : c'est une idée historique. La femme n'est pas une réalité figée, mais un devenir [224]». La figure féminine est donc en mesure d'envisager *les possibilités* qui s'offrent à elle, et d'emprunter une autre voie que celle que la société lui avait tracée. Pour cela, la prise de conscience du personnage est appréhendée selon le double prisme de l'aliénation et de la libération de son corps. Soumis dans un premier temps aux attentes et aux regards pressants de son entourage, l'héroïne modèle son corps et l'image qu'elle en propose, dans le but de satisfaire ou de s'opposer à ce que l'on exige d'elle. Cependant, elle décide de réagir et de s'émanciper de toutes les contraintes qui lui ont été imposées quand, face à une situation donnée, elle fait l'expérience de la dépersonnalisation qui met doute son identité profonde. Dans une perspective phénoménologique, la narration

[221] Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin, op.cit.*, p.301.
[222] *Ibidem*, p.305.
[223] Chollet Mona, *Sorcières, La puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones, 2018, p.125.

[224] Beauvoir de Simone, *Le deuxième sexe I, Les faits et les mythes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, 2002 [1949], p.73.

s'attache alors « à réfléchir le corps des femmes tel qu'il est *vécu*, tant sur le plan subjectif de l'être-au-monde sexué que sur le plan collectif des normes sexistes et des structures d'oppression [225]». C'est, par conséquent, entre ces deux versants de la condition féminine contemporaine, que les héroïnes du corpus doivent apprendre à se réinventer.

[225] Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin*, *op.cit.*, p.20.

II. Être à soi : vers la reconquête de son identité

1. Définir l'identité

Préoccupation constante des héroïnes romanesques, la question identitaire est au cœur de la crise existentielle qu'elles traversent. S'interrogeant sur la nature d'une identité qui a évolué à travers le temps, les figures féminines sondent plus spécifiquement sa permanence, questionnant de fait la correspondance qui existe entre ce qu'elles sont intimement et ce qu'elles donnent à voir. La mise en exergue de cette relation passe en premier lieu, selon Paul Ricoeur, par l'identité narrative[226] que le théoricien conçoit comme le récit de l'histoire et des évènements de la vie de l'individu. Il s'agit alors pour ce dernier d'organiser son identité personnelle en articulant « l'identité-idem » ou « mêmeté » incarnée par ce qui permet de l'identifier dans le temps (son patronyme, ses traits physiques) et « l'identité-ipse » ou « ipséité » qui désigne la fidélité à soi-même en dépit des changements qui adviennent au cours de l'existence (changement d'état civil en cas de mariage, modifications de l'apparence dues à l'âge…). La mise en récit de soi permet ainsi d'unifier et d'apporter une cohérence à « un ensemble toujours ouvert de récits, véridiques ou fictifs, singuliers ou culturels, élaborés par le sujet lui-même ou par les autres à propos de lui [227]».

Selon le sociologue Jean-Claude Kaufmann, la notion d'identité est, en outre, un « processus marqué historiquement, et intrinsèquement lié à la modernité. […] La montée des identités provient […] de la déstructuration des communautés [traditionnelles], provoquée par l'individualisation de la société [228]». L'individu, en tant qu'être social, s'inscrit donc dans une histoire et un environnement particuliers, et s'apparente à « un fragment de son époque, quotidiennement fabriqué par le contexte auquel il participe, y compris dans ses plis les plus personnels, y compris de l'intérieur [229]». Il est alors à la jonction de deux processus qu'il

[226] Ricoeur Paul, *Soi-même comme un autre, op.cit.* p.170.
[227] Troubé Sarah, « L'identité narrative », in *L'identité, Dictionnaire encyclopédique*, Jean Gayon, V.Courtier, A.Nicoglou, G.Pontarotti, F.Villa, J.Weitzman (dir.), Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, 2020 [2012], p.423.

[228] Kaufmann Jean-Claude, *L'invention de soi, Une théorie de l'identité*, *op.cit.*, p. 17.
[229] *Ibidem*, p.49.

articule et actualise constamment, pour parvenir à se définir et à s'affirmer en tant que sujet libre et autonome :

> « D'une part, un stock de mémoire sociale, à l'architecture spécifique individuellement incorporée, extraordinairement mouvant et contradictoire. D'autre part, un système de fermeture subjective, conférant le sens tout en créant l'illusion d'une totalité évidente [230]».

Les figures féminines s'inscrivent dans cette perspective, puisqu'elles sont perpétuellement soumises au *double bind* et au regard des autres, en particulier celui des hommes. Un grand nombre de personnages du corpus, telles Louise Serin, Britt Casella ou encore Elvire Bohlander doivent en effet composer avec l'image que le corps social leur renvoie d'elles-mêmes, tout en essayant de préserver leur intimité profonde. Le « miroir de soi [231]», que leur réfléchit la société, les pousse sans cesse à faire des choix en développant des stratégies identitaires capables de répondre positivement aux injonctions sociétales qui leur sont faites. Dans la mesure où l'« image de soi est la matière première de la construction identitaire [232]» les héroïnes s'évertuent à faire correspondre, dans la première partie de leur existence, ce qu'elles pensent être et ce que l'on attend d'elles, par le biais de leur apparence et de leur statut social, alliance souvent difficile à accomplir et à maintenir.

Envisagée dans une perspective phénoménologique, *l'expérience du féminin*, telle qu'elle est présentée par les figures féminines du corpus, s'accorde aux quatre dimensions phénoménales développées par Nathalie Depraz que cite Camille Froidevaux-Metterie dans *La révolution du féminin* : l'espace, le temps, l'image et la socialité [233]. Considérer *le corps vécu* des personnages romanesques féminins « en tant que corps physique agissant et éprouvant au sein d'un contexte donné [234]», autrement dit comme une *situation*, c'est en comprendre « les

---

[230] Kaufmann Jean-Claude, *L'invention de soi, Une théorie de l'identité*, *op.cit.*, p.55.
[231] *Ibidem*, p.68 : le sociologue se réfère à la notion développée par Charles Colley dans *Human Nature and Social Order*, New-York, Charles Scribner's Sons, 1902, soulignant « l'importance pour l'individu de son image réfléchie par le social ».
[232] *Ibidem*, p.69.
[233] Depraz Nathalie, *Comprendre la phénoménologie. Une pratique concrète*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 2012, p.155 in Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin*, *op.cit.*, p.348 : « Incarnée et située, notre expérience de sujet est d'abord spatiale : elle s'inscrit dans des lieux concrets, c'est-à-dire dans un contexte géographique et un environnement matériel donnés. Elle est ensuite temporelle, vécue au présent, mais toujours rapportée au passé qui la nourrit, et orientée vers un futur qui la porte. Elle est aussi visible pour autrui, image projetée dans le monde tout autant que reflétée dans le miroir. Elle est enfin sociale, inséparable de notre relation aux autres, irréductiblement intersubjective ».
[234] Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin*, *op.cit.*, p.348.

dimensions concrète *et* singulière [235]», et en saisir dans un même mouvement la subjectivité individuelle et le conditionnement socioculturel[236].

Le positionnement des héroïnes dans le champ social[237], généralement conditionné par les schèmes qu'elles ont incorporés durant l'enfance, résulte de la trajectoire sociale de leur histoire à laquelle s'ajoute la pression sociétale qui s'exerce sur elles. Dès leur plus jeune âge, elles sont en effet incitées à se conformer aux rôles qui leur sont prescrits, fonctions qu'elles doivent conjuguer à une subjectivité qu'elles tentent de définir indépendamment des devoirs qui leur incombent. Par conséquent, le cheminement identitaire des héroïnes est, dans un premier temps, naturellement orienté vers le mariage et la maternité, statut idéal que la société leur fait miroiter, mais qui ne les convainc pas nécessairement.

[235] *Ibidem*, p.348.
[236] *Ibidem*, p.348.
[237] Qui renvoie à l'image et à la socialité envisagées par Nathalie Depraz.

2. Espaces hostiles : la vie à deux et la maternité

2.1. La vie à deux : mariage ou concubinage

Au même titre que l'Église qui a longtemps tissé et organisé le lien social, le mariage – ou toute forme d'alliance entre deux groupes sociaux – était au fondement des civilisations. Toutefois, le lien de parenté scellé par l'union des deux individus primait et transcendait l'intimité conjugale, les époux ne vivant pas nécessairement ensemble. La modernité et l'autonomisation des individus ont cependant bouleversé ce fonctionnement en introduisant « une communication intersubjective toujours plus intime entre les partenaires [238] » qui conduit, aujourd'hui de plus en plus fréquemment, à des ruptures de ces contrats d'alliance. Les multiples formes d'existence qui s'offrent aux individus contemporains, comme le mariage d'inclination, la possibilité de rester célibataire ou de vivre en concubinage, ont dès lors profondément modifié les relations entre hommes et femmes. Ces derniers aspirent désormais à ne vivre que des relations authentiques et satisfaisantes, l'éventualité de la rupture demeurant pour eux un moyen d'échapper à une union décevante. Aussi l'institution du mariage s'est-elle progressivement désacralisée et modifiée, en s'adaptant à l'évolution de l'articulation amour-mariage qui a engendré un déplacement de la sphère publique vers la sphère privée. Le mariage, conçu comme l'alliance de deux groupes sociaux, a lentement glissé vers le mariage d'inclination, puis s'est essentiellement centré sur le couple d'amour, celui-ci étant devenu la référence ultime.

Au regard de ces mutations et des injonctions sociales toujours pressantes qui incitent tout un chacun à s'auto-définir, Jean-Claude Kaufmann interroge la capacité de l'individu à s'épanouir au sein de sa vie conjugale : « comment devenir le plus authentiquement soi tout en vivant à deux, le plus intensément à deux ? [239]» Cette difficulté, mise en exergue par le sociologue, puise son origine dans les différents modèles proposés par les séries, le cinéma et la publicité, qui succèdent aux archétypes véhiculés par les contes de fées et la littérature.

---

[238] Kaufmann Jean-Claude, *La femme seule et le Prince charmant, Enquête sur la vie en solo*, Paris, Pocket, 2001 [1999], p.16 : le sociologue se réfère à un constat établi par Niklas Luhmann in Luhmann Niklas, *Amour comme passion. De la codification de l'intimité*, Paris, Aubier, 1990.

[239] *Ibidem.*, p.69.

Dès son plus âge, la jeune femme confrontée à l'omniprésence des figures idéalisées du Prince rassurant et protecteur est prédisposée à en chercher l'équivalent dans la vie réelle[240]. Issue d'une lente construction historique et sociale, la figure du Prince contemporain possède de multiples facettes car il doit correspondre à son époque et s'adapter aux caractéristiques des cycles de vie de la femme. Jean-Claude Kaufmann constate ainsi qu'il est très changeant, dans la mesure où il doit combler les attentes de chacune, la jeune fille ne désirant pas le même type d'homme que la femme divorcée ou âgée. De plus,

> « [p]our une même personne et dans une même journée, il peut passer du vrai Prince inaccessible aux princes ordinaires du quotidien. Il varie également beaucoup entre désir d'arrachement vers un ailleurs et besoin de réconfort immédiat. Celui qui prend dans ses bras et rassure n'est peut-être pas un vrai Prince mais on fait comme si [241]».

La particularité qui le distingue néanmoins de façon permanente des autres hommes est sa disposition à arracher la femme à son quotidien morose en l'entraînant « vers un ailleurs inconnu et merveilleux […], la rupture avec le Soi ancien [242]». La femme attend alors de son Prince qu'il reconfigure avec elle, par le biais de l'impulsion conférée par l'élan amoureux, une autre façon d'exister.

2.1.1. La formation du couple

A l'image de la multiplicité des visages qu'offre le Prince, il existe autant de manières de se rencontrer et de former un couple que d'histoires d'amour. Toutefois, l'imaginaire amoureux étant intrinsèquement lié à des modèles culturels progressivement assimilés par la société et les individus, certaines structures issues de la littérature courtoise et de la littérature féminine alimentent toujours la conscience collective. Ainsi, l'idée de prédestination céleste qui apparaîtrait sous la forme d'une reconnaissance instantanée de l'élu, perdure aux côtés d'une conception plus rationnelle et raisonnée de l'amour conjugal, fondé idéalement sur la tendresse et l'apport d'un statut social stable. Si aucun des personnages féminins du corpus

[240] Il est important de noter les changements actuels réalisés par la littérature enfantine, les dessins animés et les séries destinés aux plus petits pour proposer une alternative aux modèles traditionnels du Prince et de la Princesse, qui étaient jusqu'à présent majoritairement articulés autour du beau Prince volant au secours de la jolie Princesse en détresse.
[241] *Ibidem*, p.91.
[242] *Ibidem*, p.90.

n'est véritablement emporté par la passion amoureuse (à l'exception de Rosélie lorsqu'elle rencontre Ariel, dans *Histoire de la femme cannibale*), Estelle se sent en revanche irrépressiblement attirée par son voisin de table, lors du dîner qui devait la mettre en relation avec un autre homme : « elle venait de découvrir à sa droite un inconnu qui avait d'emblée capté son attention » [*CP* : 13]. La conversation et l'intimité s'installant naturellement entre eux, elle en vient rapidement à souhaiter poursuivre la soirée : « Elle le voulait, dès ce soir. Il semblait la désirait, lui aussi, mais elle ne se fiait plus à ce genre d'intuition » [*CP* : 13-14]. Présentée et se concevant comme une femme autonome et indépendante, l'héroïne semble donc décider en toute conscience de ses choix amoureux et de la tournure qu'elle entend donner aux évènements. Elle séduit en effet ce nouveau compagnon par son audace, décrite longuement et de façon méthodique à la suite de la question inaugurale « - Je peux vous déshabiller ? » [*CP* : 15]. La détermination initiale d'Estelle à maîtriser sa liaison laisse cependant rapidement place à une forme de passivité, qui induit qu'elle ne satisfasse pas entièrement ses désirs (par peur d'effrayer son partenaire ?) : « Estelle n'osa pas lui demander […]. Pas plus n'osa-t-elle évoquer […]. Elle ne se sentait plus le courage de le troubler dans sa rassurante routine » [*CP* : 17]. Les rôles traditionnellement attribués à chaque sexe sont alors rétablis, le comportement dominateur de l'héroïne s'effaçant au profit de celui de son amant : « Elle laissa la main à William que l'entrée en matière avait, de façon évidente, désarçonné » [*CP* : 17]. Cette scène inaugurale pose déjà les jalons d'une union qui, si elle semblait au départ reposer sur une forme d'égalité entre les deux membres du couple, sera en réalité rapidement articulée autour des désirs et de l'autoritarisme de William.

L'examen minutieux du début de la relation des Willermin est intéressante en ce qu'elle révèle implicitement les prémisses du revers que va connaître Estelle. A l'image de cette dernière, les autres héroïnes du corpus ont également préféré privilégier l'image protectrice et réconfortante que leur compagnon semblait en mesure de leur offrir, plutôt que de s'attarder sur les signes avant-coureurs de leurs échecs à venir. Mémoria, Madeleine, Thérèse et Estelle se sont ainsi conformées au désir de leurs familles de les voir mariées, tandis que Britt, et Elvire se sont focalisées sur le patronyme et le statut social que leur conféreraient leurs maris respectifs. Le choix de leur partenaire repose alors sur ce que François de Singly appelle un « échange équilibré [243]», chacun des deux membres devant contribuer à l'entente du couple selon « deux normes implicites : l'équivalence sociale *et* la complémentarité sexuelle [244]», les

[243] Singly de François, *Sociologie de la famille contemporaine, op.cit.*, p.40.
[244] *Ibidem*, p.40.

femmes attendant généralement de leur compagnon un capital professionnel ou économique certain, quand ces derniers se montrent plus sensibles au capital esthétique et à la beauté de leurs épouses.

Jean-Claude Kaufmann remarque, par ailleurs, que les femmes ne se mettent pas nécessairement en couple par amour, mais peuvent y être poussées pour combler un manque de confiance en soi.

> « Notre société de compétition et d'évaluation systématique produit un déficit structurel d'estime de soi qui tend à devenir la maladie de notre époque. D'où l'immense besoin de reconnaissance qui monte de toute part pour restaurer la confiance personnelle […]. Renforcer la confiance en soi grâce au regard de confiance du conjoint est devenu ce qui est peut-être la fonction […] fondatrice du couple contemporain[245] ».

Cette configuration fondée sur un déséquilibre initial s'achève souvent par une séparation, si la confiance mutuelle est altérée, ou lorsque la figure féminine a suffisamment gagné en autonomie pour quitter une situation conjugale qui ne la satisfait plus. Elle concerne un grand nombre d'héroïnes du corpus, comme le reconnaissent les personnages d'Hélène Lenoir et Rosélie qui avouent s'être alliées à un homme capable de leur donner une visibilité et un statut social prestigieux. Elvire avoue ainsi que Frédéric l'a avant tout attirée pour « ses mérites et sa position d'avocat, de fils aîné, comme première référence familiale sûre » [*PR* : 16].

La narratrice *Je ne suis pas un homme qui pleure* relaie, quant à elle, les propos sur les hommes que sa mère lui a tenus toute son enfance, dès le début du récit : « " Le pain et l'épaule", elle rabâche, depuis que ça saigne entre mes cuisses. Le pain, parce que la santé. L'épaule, parce qu'il faut toujours un bâton, un homme solide et stable pour s'en tirer » [*JPHP* : 8]. Cette métonymie de l'épaule symbolise selon Jean-Claude Kaufmann « la présence de soutien, qui calme et rassure […] la présence tout court, indicible sel de la vie à deux, tapi dans les petits riens du quotidien [246]». Rosélie convoque également cette idée, cependant formulée et orientée plus prosaïquement vers le confort matériel : « Coup fumant, n'est-ce pas ! En plus de l'amour, elle s'assurait le toit et le couvert » [*HFC* : 36]. Plus que la fonction de réassurance dispensée par le regard de l'homme, la formation du couple a donc pour fonction première de

[245] Kaufmann Jean-Claude, *Piégée dans son couple, Quand le couple conduit à l'enfermement*, Paris, Le Livre de Poche, 2017 [2016], p.119.

[246] Kaufmann Jean-Claude, *La femme seule et le Prince charmant, Enquête sur la vie en solo, op.cit.,* p.144.

s'assurer une aisance financière assortie d'une place dans le champ social, pour se sentir exister[247].

2.1.2. Positionnement et répartition des rôles au sein du couple

Peu d'héroïnes du corpus sont autonomes financièrement, ce qui accroit encore davantage leur dépendance à l'égard de leur compagnon. Le lecteur comprend ainsi à demi-mot que Thérèse ne travaille pas, et qu'Elvire et Britt sont affectées aux tâches domestiques auxquelles leur rôles d'épouse et de mère de famille bourgeoise les assignent. Mémoria, quant à elle, rencontre toutes les peines du monde à trouver un emploi qui lui convienne lorsqu'elle se sépare de Makhou dont elle décline l'aide financière, par fierté. Elle refuse ainsi de s'occuper d'enfants, de faire des ménages et de travailler « chez McDoigts-gras » [*K* : 210], car : « elle ne voulait pas faire n'importe quoi, on la comprend, la pauvre […] Notre Mémoria n'avait pas assez faim pour renoncer à ses caprices d'enfant gâtée » [*K* : 210]. Mais étonnamment, elle accepte de se produire dans une boîte de nuit quelques temps, puis finit par se prostituer, légitimant son nouveau métier par les revenus conséquents qu'il lui procure.

Par ailleurs, les héroïnes, qui appartiennent toutes à la classe moyenne ou à la bourgeoisie de province, évoluent professionnellement, en occupant des métiers considérés comme marginaux ou peu productifs par leur entourage. Les jugeant dérisoires et inutiles, leurs conjoints sont alors souvent enclins à leur demander de les abandonner, pour s'occuper de leur progéniture lorsqu'elles sont devenues mères. Le père de la narratrice de *Je ne suis pas un homme qui pleure* s'inquiète ainsi de la situation précaire de sa fille et aimerait la voir entrer dans la gendarmerie, plutôt qu'elle ne continue à demeurer une écrivaine méconnue. Celle-ci culpabilise de ne pas être à la hauteur des modestes attentes paternelles, et compare son travail peu ordinaire à celui, harassant de maçon, qu'exerçait son père : « Il s'était débrouillé pour avoir un métier quand moi, moi je n'étais bonne qu'à écrire des salades » [*JPHP* : 165]. Madeleine et Rosélie sont, quant à elles, toutes deux artistes-peintres, bien que la première soit également professeur d'anglais et interprète : « J'enseignais l'anglais et j'avais effectué un séjour d'un an aux États-Unis […] on m'avait précisé que je devrais servir

[247] Chollet Mona, *Réinventer l'amour : Comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles*, Paris, Éditions La Découverte, coll. Zones, 2021, p.64 : Dans son récent essai, la journaliste constate que bien souvent le couple est envisagé comme une relation hiérarchique, fondée sur l'infériorisation des femmes : « L'infériorité féminine ne doit pas être seulement physique, mais aussi professionnelle et économique ».

de guide et d'accompagnatrice au président de la délégation nigériane » [*SAR* : 95-96]. L'autonomie financière de Madeleine et sa polyvalence professionnelle lui permettront, par la suite, de pouvoir disparaître et de recommencer une nouvelle vie, loin de son mari. Estelle exerce un métier similaire à celui de la Congolaise lorsqu'elle rencontre William, puisqu'elle « terminait la traduction d'une série de nouvelles qu'elle avait décidé de remettre à l'éditeur avant la fin de la semaine » [*CP* : 20]. Son nouvel époux lui impose néanmoins relativement rapidement, après l'annonce de sa grossesse inopinée, de cesser son travail. L'héroïne comprend, au détour d'une conversation, qu'il ne souhaite d'ailleurs pas qu'elle le reprenne après la naissance de leur fille, sous prétexte qu'il est en mesure de pourvoir seul aux besoins de leur famille :

> « " Si tu es fatiguée, tu n'as qu'à arrêter de bosser, je ne comprends vraiment pas pourquoi tu t'escrimes à faire des traductions, je gagne largement assez, tu as déjà beaucoup à faire avec Wanda". Et c'était reparti mais, cette fois-là, je me suis laissée bercer par ma lassitude » [*CP* : 83].

À l'image de Madeleine et d'Estelle, Louise Serin s'épanouit dans une brillante carrière journalistique, puisqu'elle occupe le poste de chef de rubrique d'un magazine féministe élitiste. Elle est la seule figure féminine du corpus à avoir exercé un métier considéré socialement comme étant supérieur à celui de son mari. Pourtant, bien que sa vie soit aux yeux des autres une réussite, elle ne s'en satisfait plus, lorsqu'elle fait le bilan de son existence. Si la majorité des personnages féminins n'est pas, ou peu, soutenue professionnellement par leurs compagnons, Rosélie fait figure d'exception. Alors que son « goût de peindre […] était une fantaisie incompréhensible » [*HFC* : 45] qui excédait son ancien compagnon, musicien de son état, Stephen l'incite en revanche à s'y consacrer entièrement : « Elle souffrait de son manque de formation technique ? […] il la fit admettre à l'École nationale d'arts plastiques » [*HFC* : 46]. Il l'encourage sans l'influencer, et l'aide à exposer dans les pays successifs dans lesquels ils habiteront, au gré des mutations de l'universitaire. Cependant, après la mort de ce dernier et estimant qu'elle n'a jamais eu de réel talent, « [p]ersonne ne pouvait lui assurer qu'elle n'était pas seulement une vulgaire bonne élève » [*HFC* : 47], l'artiste s'interroge sur les véritables motivations de son compagnon : « Pourquoi avait-elle toujours l'impression qu'il se comportait comme un papa poule ? Vous savez, ces parents qui considèrent comme chefs-d'œuvre les croûtes de leurs chers petits […] ? » [*HFC* : 45].

2.1.3. Couples mixtes et racisme

Au cours de l'enquête personnelle qu'elle mène parallèlement à celle de l'inspecteur Lewis Sithole, pour découvrir qui aurait pu en vouloir à Stephen et le tuer, Rosélie se remémore un grand nombre de situations qui l'avait autrefois mise mal à l'aise, sans qu'elle ait pu en comprendre la cause. C'est en se confrontant à ses souvenirs, que la médium réalise que la plupart de ces moments désagréables étaient liés au regard que son entourage (proche ou lointain) posait sur le couple qu'elle formait avec Stephen. En tant que couple mixte, tous deux suscitaient le plus souvent des réactions relativement indiscrètes, quand elles n'étaient pas franchement hostiles, pour le plus grand plaisir de l'universitaire que ces situations amusaient[248]. Pour mieux énoncer une réalité invisibilisée, faute de vouloir reconnaître les préjugés racistes qui la sous-tendent, Maryse Condé qui y fut personnellement confrontée avec son mari Richard, étudie dans sa fiction les différentes réactions que provoquent les couples mixtes au prisme de trois pays reliés par l'espace transatlantique : les États-Unis, la France et l'Afrique du Sud. Lors de l'un de ses entretiens avec Françoise Pfaff, elle évoque sans détour la pluralité des formes de racisme qu'elle a elle-même rencontrée au cours de ses voyages, et certains des aspects qu'elle a retenus et introduits dans *Histoire de la femme cannibale* :

---

[248] Dans son étude *Sociologie de la mixité, De la mixité amoureuse aux mixités sociales et culturelles,* Paris, Éditions Belin, 2003, p.64 : Gabrielle Varro dénonce tant l'hypocrisie de la société française qui évite la prise en compte des couples mixtes dans ses statistiques pour ne pas nommer une réalité qui s'est banalisée et qu'elle refuse de considérer, que les difficultés qu'elle a rencontrées pour mener à bien ce projet qu'elle souhaitait exclusivement fondé sur des faits objectifs. Néanmoins, la sociologue constate, au même titre que Léonora Miano dans *Habiter la frontière*, que la République française annihile volontairement les différences culturelles entre les individus, au nom de ses principes républicains et laïcs, par crainte de tomber dans le culturalisme. Promouvant un modèle universaliste et assimilationniste, la République française s'oppose notamment à toute mention de l'origine raciale, ethnique et à l'orientation sexuelle dans ses statistiques de Recensement de la Population, contribuant de fait à rendre tabou la réalité du racisme et de l'homophobie. En postulant l'égalité totale entre tous les citoyens et en ne nommant pas certaines réalités sociales, Gabrielle Varro souligne, dans une réflexion mesurée et soucieuse de toujours prendre en compte des points de vue antagoniques, que la négation de l'existence de différences entre les individus invisibilise les problèmes qui lui sont liés : « Rappeler l'hétérogénéité que l'on cherche à réduire et mettre à la lumière du jour les désaccords ou les contradictions qu'on aimerait mieux gommer derrière l'unité citoyenne, c'est, paradoxalement, menacer le postulat axiomatique du brassage des populations, que pourtant la mixité implique ». C'est précisément contre cette forme de non-dit, cette absence de désignation des couples mixtes, que s'élève Maryse Condé en s'évertuant à les décrire, sous une multitude de formes, dans ses œuvres de fiction.

> « Lors de nos sorties, nous étions souvent quatre : un vice-consul de France, Richard, la femme noire de ce vice-consul et moi. On choquait, on étonnait, les gens nous regardaient avec horreur mais tout le monde a toujours été extrêmement poli avec nous. Après, je me suis demandé si je n'avais pas un peu rêvé et grossi les faits dont je parle dans *Histoire de la femme cannibale*. En Afrique du Sud, ce n'était pas un racisme d'ignorance, c'était un racisme de stupeur et d'agressivité [249]».

Par le biais de l'anamnèse de Rosélie, l'autrice convoque une multiplicité de situations qu'elle projette dans différents pays en tenant compte de leur histoire, de la culture et des préjugés qui en ont découlé, pour répondre à son souci constant d'éviter toute forme de généralisation. Situant le parcours de son personnage féminin à partir de l'histoire transatlantique qui redouble celle de la traite négrière, l'écrivaine explique ainsi la différence dans l'expression du racisme aux États-Unis et en France, en s'attachant aux disparités qui émanent de leur passé respectif, en rapport avec l'esclavage et la colonisation : « Deux sociétés formées différemment réagissent différemment [250]».

Dans son étude en grande partie fondée sur la sociologie du langage, *Sociologie de la mixité, De la mixité amoureuse aux mixités sociales et culturelles,* Gabrielle Varro constate que le terme de « mixité » pose problème en ce qu'il renvoie à une réalité historique qui a évolué au cours du temps[251]. L'étude diachronique des différentes définitions que le *Petit Robert* et le *Littré* ont attribué aux couples « mixtes » révèle ainsi la difficulté que les lexicologues ont rencontré pour en établir un sens précis. Si l'étymologie de l'adjectif « mixte » provient du participe passé adjectivé de *miscere* « *mixtus* » qui signifie « mêler, mélanger », l'expression « mariage mixte » qui n'apparaît qu'à l'article MARIAGE du *Littré* en 1959, connote ensuite exclusivement une dimension religieuse, en 1968. L'expression « mariage mixte » relevait alors de la langue savante, puisque les auteurs du dictionnaire estimaient qu'il renvoyait à une réalité sociale encore peu répandue :

> « **Mixte** [mikst], adj. – XIVe, rare av.XVIIIe ; lat. *mixtus*, p.p. de *miscere* « mélanger » **1°** *Didact.* Qui est formé de plusieurs, de deux éléments de nature différente. **V. combiné, composé, mélangé** […] - *Relig. Mariages mixtes*, entre

[249] Pfaff Françoise, *Nouveaux entretiens avec Maryse Condé, écrivain et témoin de son temps, op.cit.,* p.85.
[250] *Ibidem*, p.84.
[251] *Ibidem* : Cette partie de l'étude s'intéresse essentiellement à la mixité amoureuse et au couple, sans développer les mixités sociale, familiale et éducative abordées par Gabrielle Varro dans son ouvrage.

> catholiques et chrétiens d'une autre Église. **2°** *Cour*. Qui comprend des personnes de deux sexes. *École, cours, classe mixte* [252] ».

En 1994, la définition est modifiée. La dimension religieuse disparaît au profit de la mention du critère racial qui soulignerait, selon Gabrielle Varro, la « vision d'une société en cours d'une racialisation ou ethnicisation, souterraine, mais de plus en plus avouée et suffisamment fréquente pour figurer dans un dictionnaire usuel [253]» :

> « **Mixte** [mikst], adj. – XIVe, rare av.XVIIIe ; lat. *mixtus*, p.p. de *miscere* « mélanger » **1°** Qui est formé de plusieurs, de deux éléments de nature différente. **V. combiné, composé, mélangé** […] *Mariage mixte*, entre deux personnes de religion, de race (**interracial**) ou de nationalités différentes. – *Couple mixte*, formé de deux personnes de races différentes. **2° Cour**. Qui comprend des personnes des deux sexes. *École mixte* [254] ».

En se référant à la race, cette seconde définition rappelle l'histoire esclavagiste française et l'article 5 du Code Noir de 1725 qui interdisait les mariages entre maîtres et esclaves : « Défendons à nos sujets blancs de l'un ou l'autre sexe de contracter mariage avec les noirs à peine de punition et d'amende arbitraire [255]», disposition prohibitive qui fut étendue à l'ensemble des français en 1778.

Aujourd'hui, la mention de la race a disparu de la définition, au profit des différences existant entre les membres des couples mixtes, prenant ainsi en compte et reconnaissant une situation sociale qui s'est banalisée :

> « **Mixte** [mikst], **adj**.et **n.m**. – XIVe, rare av.XVIIIe ; lat. *mixtus*, p.p. de *miscere* « mélanger » **I adj**. **1** Qui est formé de plusieurs, de deux éléments de nature différente. **V. combiné, composé, mélangé** […] *Mariage mixte*, entre deux personnes de religion, de culture, d'origine, de nationalités différentes. « *En deux générations, les immigrations produisent des mariages mixtes* » **E.Morin** – *Couple mixte*. Composé de personnes d'origines (culturelle, sociale,

[252] *Le Petit Robert, (Le Nouveau), Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, 1968.
[253] Gabrielle Varro, *Sociologie de la mixité, De la mixité amoureuse aux mixités sociales et culturelles, op.cit.*, p. 37.
[254] *Ibidem*, p.30.
[255] *Codes noirs de l'esclavage aux abolitions*, Paris, Éditions Dalloz, 2006, p.60.

> ethnique…) différentes. *Quartier mixte*. **2° Cour**. Qui comprend des personnes des deux sexes. *École mixte*[256] ».

Cependant, Gabrielle Varro déplore la frilosité de l'administration française à nommer une réalité sociale manifeste, et établit deux façons de problématiser la question des couples mixtes dans la société française à partir de la définition, relativement restrictive[257], que lui a donné l'INSEE en 1997 : « Couple mixte : couple constitué d'un conjoint immigré et d'un conjoint né en France [258]». La seconde signification qu'elle propose est davantage tournée vers celle attribuée par l'opinion commune : « L'acception étroite est celle du juriste et des statistiques officielles. L'acception large est celle qui circule dans l'espace social, une affaire de représentations [259] ». La sociologue insiste bien sur le fait que cette extension de la définition, fondée sur une expérience subjective qui se prête aux interprétations, s'oppose à toute donnée objective. Cette acception s'appuie donc principalement sur la perception que les individus ont du couple mixte qui « implique toujours un *non-nous*, c'est-à-dire, soit littéralement, soit symboliquement, un "étranger" du point de vue d'une société (et d'un conjoint) "majoritaire" [260] ». Ainsi, en cas de mariage et de naturalisation du conjoint « étranger », « sur le plan social, la référence à un *non-nous* peut subsister. Cela peut être le cas, d'ailleurs, même s'il n'a jamais été étranger au sens juridique du terme, mais seulement identifié comme "un autre différent" par l'énonciateur [261] ». Ce second sens, davantage véhiculé par le langage commun, introduit les notions de norme et de rapport de domination qui existent, encore de nos jours, entre anciens colons et anciens colonisés :

> « le conjoint originaire du pays d'accueil occupe la place du majoritaire dominant, et le conjoint étranger ou immigré ou colonisé la place du minoritaire dominé et ce, quel que soit le statut du pays du conjoint venu d'ailleurs, diversement apprécié par l'environnement. Dans l'usage qui en est fait, "mixité"

---

[256] *Le Petit Robert de la langue française, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, Nouvelle édition millésime 2020.

[257] et moquée par Stephen qui dénonce son hypocrisie (par souci d'objectivité ?), puisqu'elle n'est généralement pas attribuée, dans la sphère publique, aux couples composés de deux personnes de même couleur : « N'est-ce pas un mariage mixte que celui d'un Espagnol et d'une Belge ? D'un Allemand et d'une Italienne ? D'un Tchèque et d'une Roumaine ? D'un Américain et d'une Française ? Et puis, tous les couples ne sont-ils pas mixtes ? » [*HFC* : 77].

[258] INSEE, *Les immigrés en France*, Paris, coll. Contours et caractères, 1997, p.44.

[259] Gabrielle Varro, *Sociologie de la mixité, De la mixité amoureuse aux mixités sociales et culturelles, op.cit.*, p.77.

[260] *Ibidem*, p.78.

[261] *Ibidem*, p.78.

> est le terme subjectif qui désigne la manière de vivre ou de percevoir l'*hétérogamie*, c'est-à-dire le choix d'un conjoint inattendu [262]».

La distinction opérée entre les conjoints par les observateurs du couple mixte présuppose souvent une différence de pigmentation de l'épiderme, qui n'est jamais clairement énoncée par Gabrielle Varro dans son étude, mais que Maryse Condé n'hésite pas à dénoncer. Dans son roman *Histoire de la femme cannibale*, son héroïne française d'origine guadeloupéenne est en effet régulièrement victime des préjugés de certains collègues de son compagnon anglais, lors de soirées que ce dernier organise : « Depuis qu'un Australien, spécialiste de Keats, l'avait confondue avec la servante, Rosélie n'y assistait plus » [*HFC* : 42]. Elle pâtit, en ce sens, du fait que Stephen et elle « sont *perçus comme déviants* par rapport à la règle générale, voire comme ayant trahi leurs "communautés" [263]», puisque le professeur a déduit de la couleur de sa peau qu'elle ne pouvait être qu'une domestique[264], et non la compagne de son collègue blanc. Pourtant, si sa relation avec ce dernier avait été plus personnelle, il n'en aurait pas été surpris : « Insensible, Stephen ? Provocateur, oui. Il adorait être inconvenant » [*HFC* : 212], son caractère le poussant volontiers à s'ériger contre toute forme de normes, « lui qui n'aimait rien tant que semer la contradiction » [*HFC* : 210].

L'ambiguïté de ce personnage peut amener le lecteur à épouser les interrogations de Rosélie, après la mort de son compagnon. Il devient en effet légitime de se demander si cette union mixte n'avait pas pour vocation (en plus de protéger son homosexualité) de satisfaire les aspects rebelles et narcissiques de la personnalité du professeur. À cela s'ajoute l'attrait de Stephen pour la culture et la mixité sociale qui l'enjoint à vivre successivement dans des pays post-ségrégationnistes :

> « Après sept ans à New-York, connaître l'Afrique du Sud post-apartheid, argumentait-il, serait remonter en arrière […]. Ils seraient aux premières loges pour observer comment des communautés autrefois ennemies apprenaient à

[262] *Ibidem*, p.91.
[263] *Ibidem*, p.90.
[264] Le stéréotype de la femme noire nécessairement cantonnée à un travail domestique en raison du passé colonial des Etats-Unis (ou ici, de l'Afrique du Sud) est très bien analysé et expliqué par Fanny Monbeig dans le chapitre *Le travail domestique comme assignation de race et de genre* dans son article : Monbeig Fanny, « Migrations des identités féminines chez Alice Walker, Maryse Condé et Marie Ndiaye », in Chaudet Chloé, Cubeddu-Proux Stefania, Moura Jean-Marc (dir.), *L'Atlantique littéraire au féminin. Approches comparatistes (XX-XXIe Siècles)*, Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. "Littératures", 2020, p.140-144.

> s'entendre. Il paraît qu'en Afrique du Sud l'expérience était particulièrement spectaculaire. Pas la plus petite goutte de sang versé » [*HFC* : 49].

Comme l'observe Jacques Commaille dans *Liberté, Égalité, Mixité…conjugales. Une sociologie du « couple mixte »*, la mixité de son couple permettrait à Stephen, selon les valeurs et les idéaux auxquels il aspire, de se concevoir comme un modèle pour les autres, tout en assouvissant son besoin de provocation. Son alliance avec Rosélie pourrait être

> « une des expressions de la liberté revendiquée par les individus, dans la constitution de leur couple et l'organisation de leur sphère privée. Afficher la différence deviendrait alors une façon de témoigner de cette liberté, gagnée jusqu'à influer sur les modèles dominants du "bon" couple et de la "bonne" famille. Une telle vision de l'univers privé consacrerait en même temps une vision d'un univers politique, imprégné de l'idée d'universalisation, c'est-à-dire d'une mondialisation des flux humains et de l'économie des affinités, versant positif de cette mondialisation de l'économie tout court, où la tendance est plutôt à souligner les effets négatifs[265] ».

Si le caractère expansif de Stephen le prédispose à exhiber son couple, Rosélie vit difficilement cette exposition, gêne systématiquement minimisée par son compagnon « - Tu ne sais pas t'amuser, se plaignit-il à nouveau. S'amuser ? C'était cela s'amuser ? Non ! Ils ne partageaient pas le même sens de l'humour » [*HFC* : 137] ; « Stephen lui donnait tort : – Que de bruit pour rien ! » [*HFC* : 60] ; « Version Stephen : – Tout n'est pas racisme ! Beaucoup de choses tiennent à ton attitude individuelle » [*HFC* : 81].

La quinquagénaire, moins volubile et plus concernée par la discrimination raciale que son conjoint, se remémore alors la multitude de couples, mixtes ou non, rencontrés lors de son existence. La richesse de ces fréquentations lui offre la possibilité d'analyser les différentes formes de racisme auquel ils ont tous, à des niveaux variables, été confrontés, comme les convives d'un dîner en Afrique du Sud le constatent : « La vie en couple mixte. Ce fut une foire, un brouhaha, chacun y allant de don histoire d'intolérance, de rejet, d'exclusion dont le cœur ne savait s'il devait rire, pleurer ou les deux à la fois » [*HFC* : 75]. Soucieuse de ne

---

[265] Commaille Jacques, « Conclusion générale. Le "couple mixte" ou la tentative de construction d'une qualification sociale en objet exemplaire de recherche », in Philippe Claudine, Varro Gabrielle et Neyrand Gérard (dir.), *Liberté, Égalité, Mixité…conjugales. Une sociologie du "couple mixte"*, Paris, Anthropos, coll. Exploration interculturelle et science sociale, 1998, p.280.

jamais généraliser une attitude à partir d'un cas particulier, elle n'hésite pas à croiser les points de vue, au prisme des différences que les situations américaine, africaine et antillaise lui ont fait découvrir.

Pour cela, Rosélie utilise « l'espace transatlantique comme chronotope diasporique de la modernité [266]» afin de se livrer à une véritable analyse sociologique et intersectionnelle des couples qu'elle rencontre, s'attardant principalement sur les figures féminines dont elle est le plus proche. En situant systématiquement leur parcours personnel au sein de l'histoire du pays dans lequel elle se trouve, elle explique leurs attitudes à son encontre, et les réactions que ces unions peuvent susciter dans leur entourage. Aussi, ses observations new-yorkaises prennent-elles souvent en compte l'origine ethnique et religieuse qu'elle place sur le même plan, ainsi que le quartier dans lequel ses amis résident.

Les Cohen, juifs new-yorkais rencontrés en vacances à Long Island, vivent à Crown Heights dans une commune que l'héroïne affectionne particulièrement pour son multiculturalisme, souligné par la longue accumulation de nationalités qui s'y côtoient :

> « En réalité, Brooklyn est une autre terre, un continent en réduction […]. On y trouve des Latino-Américains, des Caribéens-Américains, des Coréens-Américains, des Japonais-Américains, des Philippins-Américains. Peu d'Américains sans trait d'union. Les Haïtiens et les Juifs hassidim y sont rois » [*HFC* : 213].

Rosélie se sent immédiatement attirée par Amy qu'elle définit avant tout par sa religion et par l'exil que son peuple a connu à la suite de la Seconde Guerre Mondiale, déracinement qu'elle compare à celui de la traite négrière. Son ascendance de victime la conforte dans l'idée que les répercussions de leurs histoires passées, sur leur vie quotidienne, sont similaires :

> « Elle n'avait qu'une certitude, ils portaient, comme elle, l'étoile jaune de la singularité et de l'exclusion […] chassée de pays d'Europe centrale en pays d'Europe centrale, sa famille […] avait recommencé à fuir. Cette fois, pour plus de sûreté, elle avait enjambé l'océan et s'était réfugiée en Amérique. Là pourtant

[266] Harder Marie-Pierre, « "I was a slave girl". Le passage transatlantique comme pont poéthique intersectionnel et transmémoriel de l'esclavage à la Shoah », in Chaudet Chloé, Cubeddu-Proux Stefania, Moura Jean-Michel (dir.), *L'Atlantique littéraire au féminin. Approches comparatistes (XX-XXIe Siècles)*, Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. "Littératures", 2020, p.173.

> s'arrêtait toute ressemblance avec les migrants nus, familiers à Rosélie [267]» [*HFC* : 209].

Rassurée par la convivialité et la simplicité de cette femme au foyer, qui lui donne l'impression d'exister : « [e]lle n'était plus *invisible woman* » [*HFC* : 215] en partageant une position sociale inférieure à celle de leurs conjoints respectifs, la peintre se sent en revanche mise en danger par le couple d'Africains-Américains que forment Andy et Alice. Leurs brillantes carrières, (l'homme est obstétricien dans le même hôpital que Caleb Cohen, tandis qu'« Alice [est] professeur de droit dans une prestigieuse université blanche » [*HFC* : 216]) couplées à leur condescendance, exacerbent de nouveau le sentiment d'inutilité de Rosélie. Non contents de l'humilier régulièrement en dénigrant ses œuvres, en corrigeant certaines de ses expressions, ou en se trompant sciemment dans l'usage de son prénom, ils réprouvent son union avec Stephen, qu'ils exècrent. Ils justifient le choix de l'héroïne par son besoin d'évoluer aux côtés d'un compagnon blanc pour exister :

> « Il fallait plaindre une sœur qui restait avec ce Caucasien de l'espèce la plus dangereuse. Masochisme ? Non ! Elle était l'illustration du complexe de lactification à la Mayotte Capécia, si magnifiquement dénoncé par Fanon, encore lui ! " Elle ne réclame rien, n'exige rien sinon un peu de blancheur dans sa vie" » [*HFC* : 221].

Rejetant de fait la mixité de leur alliance, le couple dénonce ce désir de blanchir la race qu'ils attribuent fallacieusement à Rosélie (qui ne veut pas d'enfant et a rencontré Stephen par hasard)[268]. Gabrielle Varro explique cette attitude par l'histoire plantocratique et esclavagiste américaine qui a participé à l'élaboration d'une conscience raciale en divisant la population par groupes raciaux : les « Free White Males », les « Free White Females », les « Slaves » et « All Others Persons » dès le premier recensement, en 1790. Elle remarque ainsi que la

---

[267] De même que dans *Histoire de la femme cannibale,* l'espace transatlantique est également envisagé par Marie-Pierre Harder comme le lieu propice au tissage des liens intersectionnels et transculturels d'œuvres qui relatent les exils des diasporas juives et africaines dans son article : Harder Marie-Pierre, « "I was a slave girl". Le passage transatlantique comme pont poéthique intersectionnel et transmémoriel de l'esclavage à la Shoah », *op.cit.,* p169-182.

[268] Par opposition à Rosélie, la narratrice de *Je ne suis pas un homme qui pleure,* est conditionnée par sa mère à ne surtout pas vivre avec un homme plus foncé qu'elle. Elle offre ainsi le versant dénoncé par le couple Africain-Américain du complexe de lactification, promu dès son plus jeune âge par une mère guadeloupéenne dont elle cherche la bénédiction. Puisqu'elle y a fortement été incitée toute son enfance, elle choisit volontairement de trouver un conjoint Blanc, pour satisfaire les désirs maternels et obtenir un minimum de visibilité dans le champ social : « *Les hommes et les femmes, c'est pas pareil. Les Blancs et les Noirs, c'est pas pareil*. Elle et moi, c'est différent puisque si elle avait été moi, elle se serait conformée à la logique sécuritaire et l'aurait embastillé, ce Blanc à situation. Ce n'était pas que de l'amour, Dave » [*JPHP* : 10].

« distinction par couleur est devenue un élément fondamental de l'identité de la population[269] », puisque ces catégories, si elles se sont transformées au fil du temps, ont perduré insidieusement et maintenu une hiérarchisation sociale implicite formée par cette ligne de couleur, après la fin officielle de la ségrégation raciale en 1964.

À partir de son expérience auprès des Cohen et de ce couple Africain-Américain essentiellement désignés par leur race et leur réussite professionnelle, Rosélie souligne donc que la pigmentation de la peau ne rapproche pas nécessairement les êtres, même dans une société articulée autour de cette ligne de couleur. Elle met alors en évidence la proximité de classe qui la rapproche, elle, l'artiste marginale, d'Amy, femme au foyer blanche également méprisée par les collègues de son époux. Bien qu'elle se soit heurtée au racisme de toutes sortes d'individus, la peintre conserve toutefois une image positive et émerveillée de ses années new-yorkaises et de

> « sa bigarrure. Aucune peau n'y avait la même couleur. Aucune voix le même accent. Lequel était le New-Yorkais ? L'Africain ? […] Tous nageaient avec la même aisance dans l'aquarium de la ville. La langue anglaise n'était pas reine. L'espagnol heurtait le yiddish, le serbe, l'urdu, et toutes ces Babel composaient une indéchiffrable cacophonie » [*HFC* : 94].

Par ailleurs, au cours de son enquête sur le meurtre de Stephen dans les différents quartiers du Cap, l'héroïne retrouve en la Jamaïcaine Cheryl Ogundipe une autre des formes d'oppression qu'elle a connues aux Antilles, et qui concerne des personnes dont la couleur blanche les fait en premier lieu passer pour des individus appartenant à la classe dominante. Selon Flavia Bujor dans son article « Fictions de passing transatlantiques : quelles lignes de couleur et de genre ? » :

> « Le *passing* désigne une réalité historique liée à la ségrégation aux États-Unis entre 1876 et 1964 ; les lois Jim Crow décrètent noire toute personne qui a une goutte de sang noir (*One-drop-rule*). Ces lois sont transgressées par le phénomène qui consiste, pour une personne considérée légalement comme noire, à passer socialement pour blanche, grâce à son apparence [270]».

[269] Gabrielle Varro, *Sociologie de la mixité, De la mixité amoureuse aux mixités sociales et culturelles, op.cit.*, p.223.

[270] Bujor Flavia, « Fictions de passing transatlantiques : quelles lignes de couleur et de genre ? », in Chaudet Chloé, Cubeddu-Proux Stefania, Moura Jean-Michel (dir.), *L'Atlantique littéraire au féminin. Approches*

Rosélie s'amuse de constater que face à la physionomie de Cheryl Ogundipe, fille d'un planteur Blanc jamaïcain et d'une Irlandaise, « l'œil perspicace d'un Antillais, habile à démêler les gradations de couleur des plus subtiles, aurait hésité. On aurait pu la confondre avec une Nordique, vu sa torsade de cheveux fauves, ses yeux d'eau marine et son nez digne de Cléopâtre » [*HFC* : 272].

Elle est, de plus, étonnée du choix de conjointe, a priori contradictoire, d'Olu Ogundipe. Le Nigérian revendique en effet suivre « la voie du militantisme nègre » [*HFC* : 272] et se permet à ce titre de lui donner des leçons sur la blancheur de Stephen[271], mais a succombé aux charmes caucasiens de son épouse jamaïcaine, qui a elle-même résisté au complexe de lactification. Cette dernière confie à son interlocutrice, en raison de leurs origines caribéennes communes, les motifs qui expliquent son refus de retourner dans son île :

> « Quand j'étais petite, j'y ai souffert le martyre. A cause de notre couleur, mes frères, mes sœurs et moi, les "blan gouyav" comme on les appelle chez vous, nous étions des exclus. Au pays des Nèg Mawon, pas de place pour nous. Vingt ans plus tard, j'y reviens avec un mari nègre. On le trouve trop noir. On se moque de son accent. Les gens le surnomment "Alien" » [*HFC* : 273].

Quoi qu'il fasse, le couple se trouve donc toujours confronté à l'hostilité de certains individus, puisque « la mixité est dans l'œil de celui qui la contemple, et, par extension, ses conséquences – heureuses ou fâcheuses – relèvent de croyances individuelles et collectives [272]».

En outre, à l'occasion de l'une de ses premières soirées au Cap, Rosélie s'étonne que le dîner soit exclusivement composé de couples mixtes : « hommes blancs, femmes noires, comme s'ils constituaient une humanité singulière qu'il ne fallait sous aucun prétexte confondre avec l'autre » [*HFC* : 73]. Elle détaille ensuite soigneusement les participants, en débutant la quasi-totalité de ses descriptions par l'usage du superlatif « le plus + adjectif + était » qui introduit en premier lieu l'homme du tandem : « Le plus sûr de lui était Antoine […] Le plus beau était

---

comparatistes (XX-XXIe Siècles), Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. "Littératures", 2020, p.155.

[271] Comme Rosélie, victime des préjugés de ses cousins indépendantistes guadeloupéens, puis des autochtones de Saint-Bart : « Qu'avait-elle de spéciale celle-là, pour s'être dégotté un Blanc et se vautrer à ses côtés dans l'opulence » ? [*HFC* : 191], Salie, la narratrice d'*Impossible de grandir* subit le racisme de sa famille sénégalaise lorsqu'elle épouse son compagnon : « le tyran lui avait fermement déconseillé d'accepter ce mariage avec le Toubab […] Tonton tyran me jeta à la rue, parce que j'avais eu l'effronterie de […] me fiancer avec un Français, malgré son interdiction » [*IG* : 283-285] ; avant de pâtir ensuite de celui de sa belle-mère alsacienne qui : « s'avéra une si moche mère, une si raciste mère » [*IG* : 290].

[272] Gabrielle Varro, *Sociologie de la mixité, De la mixité amoureuse aux mixités sociales et culturelles, op.cit.,* p.105.

sans contredit Piotr […] Le plus romantique était Peter […] Le plus séduisant était Stephen » [*HFC* : 73]. Ces désignations sont suivies de leurs nationalités ou/et de leurs caractéristiques les plus notables (souvent liées à leur profession respective ou à une singularité qui les rendent captivants aux yeux des autres convives) ainsi que du nom de leurs compagnes, quant à elles, peu évoquées. Leur élection par leur conjoint semblant justifier, à elle seule, leur présence au dîner. Les invités s'extasient ainsi sur l'incroyable histoire de Latifah et Peter qui l'a enlevée à son père, le sultan Rachid al-Hassan, au péril de sa vie…la narratrice s'interroge néanmoins sur leur relation, puisqu'aucun des deux ne s'exprime dans la langue de l'autre ni n'en partage une commune, en dépit de leurs trois enfants. Chaque homme est ensuite distingué par ses qualités remarquables qui contribuent à animer un repas dont l'acmé survient après le récit de Stephen sur l'institutionnalisation des couples mixtes en Afrique. Son enthousiasme s'oppose à la constatation moins optimiste que sa compagne dresse au sujet du racisme dont ils sont victimes, peu de temps auparavant : « Non, en vérité, aucune société n'est prête à accepter la liberté de l'amour » [*HFC* : 75]. Mais emporté par sa logorrhée, il revendique sa fierté de contribuer à la mixité sociale en ouvrant la voie au reste de l'humanité. Il clôt ainsi son discours sur un hymne au mélange des peuples : « en faisant miroiter à l'horizon le jour où l'univers entier suivrait leur exemple. Oui, le couple mixte vaincrait ! Les esprits les plus éclairés le clament, le monde est en voie de métissage » [*HFC* : 77]. Pourtant, si l'emphase de l'universitaire plaît à son auditoire lettré et cultivé, elle ne suffit pas à lui faire oublier sa fâcheuse manie au cabotinage.

Comme dans tous les pays qu'elle a découverts auparavant, Rosélie est réceptive aux nuances pigmentaires et aux physionomies des individus qu'elle rencontre au Cap. L'apartheid, qui y a sévi jusqu'en 1991 dont les stigmates transparaissent encore aujourd'hui, a profondément innervé la société sud-africaine, dont les habitants ont intériorisé les catégories de domination. La *color bar*, ligne de couleur juridique qui a longtemps séparé la population en quatre groupes (Blancs, Métis, Indiens, Noirs) reposait sur le concept de blanchité[273] et avait pour

[273] Le concept américain de *whiteness* renvoie à l'hégémonie sociale, culturelle et politique blanche qui s'est imposée par le biais de la colonisation. Selon Ndiaye Pap, *La condition noire, Essai sur une minorité française*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio actuel, 2019 [2008], p.89, la blanchité relève d'une construction historique de stéréotypes raciaux qu'il est nécessaire de démanteler : « La noirceur a fait l'objet de constructions religieuses, philosophiques, médicales, environnementales, artistiques destinées à en démontrer le caractère inférieur, néfaste, dangereux ou repoussant. Dans le cadre de leur expansion coloniale, les Européens ont inventé ce qu'être noir signifiait aux époques moderne et contemporaine. Par contraste, la blancheur représentait un indice de normalité et d'universalité. Elle a servi de critère de civilisation ».

fonction de garantir la « pureté de l'aristocratie pigmentée [274]». « La conséquence en a été une hiérarchie raciale qui s'est maintenue dans les esprits, même après l'abolition des lois qui la confortaient (1993), l'ensemble blanc dominant l'ensemble noir, avec, officiellement, l'impossibilité de traverser la ligne de démarcation entre les deux ("Color Bar") [275]».

Rosélie se heurte fortement à cette conscience raciale, toujours très prégnante, alors qu'elle accompagne l'inspecteur Lewis qui souhaite l'interroger, dans un café. En chemin, ils croisent deux clochards que sa vue et celle de l'asiatique indisposent :

> « Au coin de la rue, deux Blancs, deux SDF, leur peau rose noircie par la crasse, étaient vautrés sur un lit de papier d'emballage. Ils fixèrent Lewis et Rosélie d'un air menaçant comme s'ils les tenaient pour personnellement responsables de leur dégringolade du haut en bas de l'échelle sociale. C'était cela, Le Cap ! Cette hostilité des Blancs empoisonnait l'air comme un miasme. Cette impression d'un danger qui fondrait on ne sait d'où » [*HFC* : 99].

Perçue par les siens comme une traitresse au « giron de la Race, la sacro-sainte » [*HFC* : 222] et comme une anomalie exotique du point de vue des Blancs, Rosélie est donc critiquée de toutes parts[276] :

> « Jour après jour, sous tous les cieux, toutes les latitudes, que d'incompréhension ! Que d'insultes ! Que d'avanies ! Elle comparait sa vie à une de ces couvertures qu'elle avait achetées aux Amish, lors d'une visite en Pennsylvanie : mosaïque de tissus de textures différentes, toujours de coloration peu lumineuse. Coton brun, les années à N'Dossou ; laine grise, les jours à New-York ; feutrine violette, l'existence au Cap ; velours noir depuis la mort de Stephen » [*HFC* : 94].

Bien qu'amoureuse et très admirative de son compagnon qui lui a toujours donné l'impression de la soutenir, tant professionnellement qu'humainement lorsqu'ils étaient tous deux confrontés aux regards désapprobateurs portés sur leur couple mixte, Rosélie comprend, au cours de son enquête sur la mort de Stephen, qu'elle a néanmoins vécu vingt années dans le mensonge.

---

[274] *Ibidem*, p.224.
[275] *Ibidem*, p.224.
[276] Au même titre que les narratrices de *Je ne suis pas un homme qui pleure* de Fabienne Kanor et *Impossible de grandir* de Fatou Diome dont la position auprès de leur conjoint caucasien est décriée, quoiqu'elles fassent.

2.1.4. Vie maritale et prison psychique

***Histoire de la femme cannibale* de Maryse Condé**

Il apparaît en effet que l'universitaire, qui menait une double vie pour cacher son homosexualité à sa compagne, l'a manipulée tout au long de leur existence commune. Rosélie concède finalement y avoir inconsciemment participé, en refusant d'admettre une vérité qu'elle devinait : « - Au fond de moi-même, je savais. Depuis le début. Accepter ? Je ne sais pas si j'acceptais. Je niais la vérité pour n'avoir pas à décider » [*HFC* : 311]. Ce n'est qu'après s'être remémoré et avoir rassemblé quelques mises en garde de ses différentes connaissances, qu'elle comprend son déni :

> « – Stephen, c'est de la *mierda* ! avait hurlé Fina.
>
> – Tu te sacrifies pour rien, avait renchéri Dido.
>
> Qui devait-elle pleurer ? En vérité, est-ce qu'elle devait pleurer ? » [*HFC* : 310].

Toujours étonnée que son conjoint l'ait élue au détriment d'une autre, en raison de son peu d'estime d'elle-même, « elle se demandait par quel miracle elle trouvait grâce à ses yeux » [*HFC* : 89], son amour ne vise pas seulement « une reconnaissance et une valorisation d'elle-même en tant que personne individuelle, inéchangeable [277]». Son affection et sa loyauté envers Stephen s'expliquent davantage par sa gratitude envers lui. Elle n'oublie, en effet, pas qu'il l'a sauvée de la prostitution, lui a pardonné son infidélité, puis a supporté l'année de dépression qui s'en est suivie.

Néanmoins, les révélations de la double vie de son compagnon l'amènent à s'interroger sur la sincérité de leurs liens et à questionner leur relation : « De qui parlons-nous ? De l'homme avec qui j'ai vécu vingt ans, que j'ai cru mon sauveur, que j'ai toujours admiré et respecté ? De l'homme en qui j'avais toute confiance ? » [*HFC* : 318].

Ses souvenirs lui révèlent, au fil de leur apparition, que les phrases assassines de son concubin ont renforcé sa propension à douter d'elle-même, en la mettant systématiquement en cause :

> « – Ils sentent qu'ils ne t'intéressent pas. Pis, ils sentent que tu les méprises [...] Tu t'en défends, mais tu es arrogante. Moi ? Arrogante alors qu'en dedans je crève de trouille ! J'ai peur des autres êtres humains, du monde, de la vie, de la mort. De tout, quoi ! » [*HFC* : 118].

[277] Lipovetsky Gilles, *La troisième femme, op.cit.*, p.54.

Elle comprend en outre, que son rôle de faire-valoir de femme noire aux côtés de son conjoint blanc a participé à générer son sentiment d'imposture. La remarque de Gilles Lipovestsky au sujet de l'hégémonie des canons esthétiques blancs occidentaux véhiculés par les médias, la littérature, le cinéma et les magazines féminins concerne Rosélie, en ce qu'elle accentue les « sentiments de doute, d'infériorité, de haine de soi dans les groupes minoritaires [278]» auxquels elle appartient. « En instituant une beauté dominante et une beauté dominée, en imposant un modèle ethnocentrique de la beauté, les journaux féminins [et autres médias] fonctionneraient comme des machines de pouvoir raciste et totalitaire [279]» qui stigmatiseraient les physiques qui ne répondraient pas à leurs critères. L'héroïne se souvient ainsi péniblement de sa rencontre avec Lisa et Richard, aux États-Unis :

> « Qu'est-ce qui prenait à cette femme noire de marcher vers eux ? – Ma femme, Rosélie. Chaque fois, c'était la même chose ! Elle l'accusait de jouer au prestidigitateur tirant de son chapeau un objet funeste et surprenant […] Contrainte et forcée, elle marmonnait un salut […] Produits de siècles de racisme et d'exclusion du Noir, Lisa et Richard étaient incapables de regarder Rosélie dans les yeux, de se comporter avec elle, comme avec un autre être humain » [*HFC* : 135-137].

De plus, là-bas comme ailleurs, son isolement est également social : « Rosélie avait non sans mal fini par apprendre l'anglais. Mais, n'ayant pas d'emploi au-dehors, elle ne connaissait d'Américains que les collègues de Stephen » [*HFC* : 136]. Ne se sentant jamais à sa place, il lui arrive, de ce fait et pour essayer d'exister indépendamment de son conjoint, de concourir à sa propre infériorisation, comme lorsqu'elle est invitée par les Africains-Américains Andy et Alice, qu'elle vénère. Leur incitation à participer à un festival d'art l'étonne autant qu'elle la ravit : « Ce qui la surprit bien davantage, c'est que l'invitation l'enchanta. Comme une paria soudain invitée à la table des maîtres[280]. Une condamnée à mort soudain graciée » [*HFC* : 222-223]. Mais cette sollicitude subite se révèle être une nouvelle façon de l'humilier, ainsi que son compagnon avait tenté de le lui faire comprendre. Aussi, ne sachant quelle attitude

[278] *Ibidem,* p.206.
[279] *Ibidem,* p.206.
[280] Le jeu de l'autrice sur le terme « maître » vise à souligner, une fois encore, qu'au sein de ce que certains considéreraient comme une même communauté, rassemblée autour de la pigmentation des protagonistes, il n'existe cependant aucune accointance particulière. Andy et Alice méprisent Rosélie pour son manque de culture, son absence de militantisme et le fait qu'elle vive avec un Blanc.

adopter pour trouver sa propre place, seule, elle continue de s'en remettre à la protection de Stephen, qui avait toujours tout géré pour elle : « Elle ne partageait pas sa vie depuis trois mois qu'il commença à prendre des décisions dans ce domaine comme dans tous les autres » [*HFC* : 46].

Les réflexions exaspérées de son amie Dido résonnant avec toutes celles qui les ont précédées, et auxquelles Rosélie n'a jamais voulu prêter attention, lui ouvrent enfin les yeux sur la véritable personnalité de Stephen :

> « – Non, je ne l'aimais pas. C'était un égoïste, un despote. Il t'empêchait d'être toi-même » [*HFC* : 176] ; « Dominique la première. Puis Fina. Ariel. Simone et son mari. Amy et Caleb. Alice et Andy. Olu Ogundipe. Mme Hillster. Rosélie battait le rappel de tous ceux qui avaient critiqué Stephen comme pour les convoquer au tribunal. Que lui reprochaient-ils ? De cacher quelque chose, d'être un despote, un manipulateur insensible, autoritaire, raciste même » » [*HFC* : 250-251].

Cette nouvelle facette de son Pygmalion émerge lentement de sa conscience, alors que lui-même ne s'en était jamais caché. La mettant sur un piédestal, pour mieux se l'attacher, se chargeant de tout à sa place, il l'avait littéralement étouffée puis dévorée, au même titre que toutes les personnes qu'il avait rencontrées. Mais la narratrice, se pensant elle-même cannibale en raison de son sentiment d'infériorité, avait inversé les rôles et n'avait pas su entendre l'aveu de son compagnon :

> « mon existence redeviendra ce qu'elle était avant toi : une désolation. Je n'avais rien à moi. Je vivais au travers d'autres hommes. Comme un Indien Tupinamba, je dévorais leur foie, leur rate, leur cœur. Mais ces âcres festins me laissaient moroses encore. Repu, je réalisais mon indignité. Tu m'as tout donné » [*HFC* : 178].

À la mort de Stephen, on lui fait de nouveau violemment ressentir son illégitimité à se trouver à la place qu'elle occupe, en raison de sa couleur : « A cause d'elle, tout le quartier avait souffert la disgrâce. Imaginez une négresse à demeure rue Faure ! […] De mémoire d'homme, apartheid comme nouveau régime, les seuls Noirs qu'on n'ait jamais signalés de ce côté de la Table étaient des domestiques » [*HFC* : 19-20]. Le traitement que le service hospitalier lui réserve lorsqu'elle se rend à la morgue, ainsi que les préparatifs de l'enterrement que des collègues et des proches de Stephen prennent en charge, sans son accord, l'éloignent encore

davantage de lui. Ces attentions ne la soulagent pas, mais nient au contraire ses vingt années de présence aux côtés de l'universitaire, en les renvoyant chacun à leurs communautés respectives. Ces agissements annihilent donc ce que leur couple a tenté de dépasser toute leur existence commune, réduisant leurs efforts à néant : « C'était comme si Stephen était repossédé par ce monde dont il s'était toujours dissocié. Comme s'il devenait ce qu'il n'avait jamais été ni pour elle ni pour elle-même : un Blanc » [*HFC* : 103].

Cependant, la maison étant à leurs deux noms grâce à la prévoyance du défunt, elle est en droit d'y demeurer. Se sentant dépossédée du peu qui lui appartenait, elle songe à fuir le Cap, mais son dénuement financier l'empêche de réaliser son projet : « Stephen disparu, elle n'était plus rien » [*HFC* : 139]. Au terme de son enquête et de ses découvertes sur la mort de son compagnon, elle comprend ses erreurs, et parvient à regarder leur relation avec lucidité : « En fin de compte, Stephen avait-il été son bienfaiteur ? Partager ses jours, vivre dans son ombrage lui avait peut-être causé un dommage considérable, lui interdisant de devenir adulte » [*HFC* : 149].

Elle réalise, en définitive, que leur couple était fondé, dès le départ, sur un déséquilibre qui ne ferait qu'alimenter son isolement et sa dépendance à l'égard de son conjoint :

> « Stephen et elle ne se disputaient jamais. Elle le laissait tout décider, tout ordonner, tout résoudre. À son avis, il faisait pour le mieux. Dès la rencontre au Saigon, les rôles avaient été distribués et n'avaient plus varié. Il était le Maître nageur. Elle était la Naufragée. Il était le Chirurgien. Elle était l'Opérée du cœur. Un lien de Reconnaissance doublait celui de l'Amour » [*HFC* : 308-309].

Alors qu'elle ne l'attendait pas et qu'il a fait irruption dans sa vie sous la figure du Prince rassurant et protecteur, Stephen a, en réalité, contribué à conforter le complexe d'infériorité de Rosélie. En la réduisant au statut de compagne, et en régentant son existence, il a favorisé son isolement social. De plus, en provoquant régulièrement la stupeur de ceux auxquels il la présentait, dans les sociétés post-ségrégationnistes dans lesquelles ils évoluaient, il n'a cessé de la renvoyer à la couleur de sa peau, et de ce fait, l'a empêchée de trouver sa place et d'assumer ce qu'elle était : « Moi, je vis en parasite. Je ne possède ni carrière. Ni fortune. Ni biens matériels. Ni biens spirituels. Ni présent. Ni avenir » [*HFC* : 68].

***Kétala* de Fatou Diome**

À l'image de Rosélie, Mémoria sert d'alibi à l'homosexualité de son mari. La famille de ce dernier n'a, d'ailleurs, organisé leur union que dans le but de protéger leur réputation. Aussi,

ce mariage de raison devient-il pour la jeune fille « un long, voire infini travail d'acceptation de la contrainte, de compromis avec le réel, de résignation à la perte des illusions qui entretenaient l'espérance de l'avenir [281] », puisqu'elle ne comprend tout d'abord pas le comportement de son époux qui ne l'honore pas. Pourtant, si leurs situations présentent des similitudes, le rapport de Rosélie et Mémoria à leurs conjoints respectifs est très différent, en raison de la personnalité de ces derniers. Makhou ne possède en effet aucun trait de caractère commun à ceux de Stephen et pousse sincèrement sa femme à devenir indépendante en vivant ses propres aventures, après qu'il lui ait révélé son orientation sexuelle. Cependant, l'orgueil et les idéaux de la jeune mariée l'en empêchent. Pétrie de l'éducation qu'elle a reçue, et convaincue de la nécessité de se conformer à son rôle d'épouse auquel elle s'est entièrement dévouée, la jeune femme refuse de renoncer, à sa place légitime :

> « Si le travail de cohérence de soi qui fonde le processus identitaire est l'objet d'une construction, de compromis, d'efforts d'ajustement au réel, par contre l'occupation de la place définie par rapport à autrui ne supporte de mise en question que conflictuelle, et violente : une place ne se partage pas. Elle ne peut que se conquérir, et se garder – ou se laisser. Occupant la première place du simple fait qu'elle y fut la première, celle-ci ne peut qu'être la seule vraie, l'unique, la légitime épouse : car si son corps – physique – a disparu dans la mort, sa place – symbolique – demeure [282]».

Elle rejette donc l'idée de laisser son époux dans les bras d'un autre, et met tout en œuvre pour conserver sa « place de première [283]» en tentant de le séduire. Pour cela, elle inverse le mode de communication traditionnellement attribué aux deux genres, puisqu'elle lutte activement pour sauver son couple en investissant « la dimension sexuée incarnée par les hommes, en particulier le père [284]», et en se distanciant de « l'effort des filles pour ignorer, éliminer ou renverser cette dimension en un rapport désexué, purement affectif [285]», comportement adopté par Makhou. Son caractère volontaire et son positionnement actif la distinguent donc de la passivité de Rosélie qui se laisse porter, dès le début de sa relation, par les choix de son compagnon. Mémoria surinvestit ensuite sa féminité pour

[281] Heinich Nathalie, *États de femme, L'identité féminine dans la fiction occidentale*, *op.cit*., p.61.
[282] *Ibidem*, p.157-158.
[283] *Ibidem*, p.87.
[284] *Ibidem*, p.67.
[285] *Ibidem*, p.67.

> « être *totalement* femme, pour se reconnaître et être reconnue comme telle […] s'approprier les qualités qui vont de pair avec les représentations de la féminité : des plus personnelles, inscrites dans le souvenir de personnes réelles, aux plus collectives, véhiculées par les images – tableaux, photos, films, récits – en lesquelles se construit la "femme-femme" de l'éternel féminin que fixent les clichés [286]».

Cependant, son combat naturellement biaisé et ses efforts se soldent par une succession d'échecs : « "Ma geôlière est belle et gentille, mais une prison reste une prison" dit Makhou en la chatouillant » [*K* : 193]. La rupture devient alors inévitable, la jeune femme ne supportant plus d'être repoussée, et refusant toute forme de compromis. Puisque l'amour représentait pour Mémoria, comme pour toute jeune fille avant son mariage (jusqu'à une époque récente), « la rencontre avec soi-même, l'accomplissement identitaire au moins autant que la rencontre avec l'autre [287]», l'impossibilité de sa réalisation et de conserver sa place de première légitime, amène l'héroïne à s'auto-détruire. Ayant échoué à séduire l'unique homme de sa vie, elle choisit de vendre indifféremment son corps à tous les autres, puisque l'indifférence de son époux l'amène à se penser sans intérêt.

La vie maritale et le sentiment d'illégitimité de Rosélie et de Mémoria les poussent donc insidieusement à s'enfermer dans une forme de prison psychique. Si l'artiste, étouffée par la personnalité dévorante de son compagnon ne parvient pas à s'affirmer, la jeune mariée s'enferre quant à elle toute seule dans une situation inextricable. Son orgueil et son incapacité à renoncer son rôle d'épouse la poussent vers la prostitution, puisqu'elle refuse catégoriquement l'aide de Makhou. En outre, l'enfermement symbolique des deux figures féminines est souligné par leurs déplacements permanents qui n'atténuent aucunement leurs difficultés, mais les y renvoient systématiquement. Où qu'elles aillent, Rosélie se heurte sans cesse au racisme et à la curiosité des individus qu'elle croise dans les différents pays du globe où elle a vécu, tandis que Mémoria charrie sa peine sur tous les trottoirs européens qu'elle arpente.

---

[286] *Ibidem*, p.159.
[287] *Ibidem*, p.59-60.

2.1.5. Place légitime et assignation des fonctions de chacun

Accaparées par le rôle que leur confère leur statut de femme mariée, les autres figures féminines du corpus s'activent à s'y conformer, en renonçant à une partie d'elles-mêmes, paradoxe « d'un univers fondé sur l'idéal d'égalité et de liberté des personnes [288]».

En ce sens, elles reproduisent le modèle fondé, à partir de l'époque moderne, sur l'idéologie amoureuse que les sociétés contemporaines tendent aux femmes. Ou plutôt, tentent-elles de crédibiliser l'image du couple parfait qu'on leur enjoint de donner, puisque les unions formées par Mémoria, Madeleine et Thérèse ne sont pas fondées sur l'amour, mais ont été imposées par leurs familles respectives ; tandis que celles de Britt et Elvire ont été motivées par un désir de reconnaissance social et affectif. Comme le remarque Gilles Lipovetsky en s'inspirant de l'*Émile* de Rousseau,

> « la division sexuelle des rôles affectifs s'enracine dans une représentation de la féminité dont l'essence est de se donner, d'exister pour l'autre, de dédier sa vie au bonheur de l'homme. En célébrant le pouvoir du sentiment sur la femme, les modernes ont légitimé son cantonnement dans la sphère privée [et ont] contribué à reproduire la représentation sociale de la femme naturellement dépendante de l'homme, incapable d'accéder à la pleine souveraineté de soi [289]».

Par ailleurs, Jean-Claude Kaufmann indique dans *La femme seule et le Prince charmant* que la formation d'une entité conjugale entraîne souvent un double bouleversement identitaire :

> « Le couple ne peut se former que par la fusion d'une fraction des identités individuelles des conjoints : en devenant nous il n'est possible de rester soi que sous contrôle et dans certaines limites. Ensuite, l'intégration familiale entraîne la trajectoire vers un autre cours [...] l'imprévisible torrent de la vie devient un fleuve tranquille [290]».

De cette manière, Elvire, héroïne de *Pièce rapportée* d'Hélène Lenoir, a sacrifié sa relation singulière avec son cousin Claas pour protéger son couple des tensions qu'elle générait, et subi les critiques de sa belle-famille pendant vingt-cinq ans. Britt s'est soumise aux règles imposées par l'organisation du clan Casella, dans *Son nom d'avant*, et Estelle, dans *Comme*

---

[288] Lipovetsky Gilles, *La troisième femme, op.cit.,* p.33.
[289] *Ibidem.,* p.25.
[290] Kaufmann Jean-Claude, *La femme seule et le Prince charmant, Enquête sur la vie en solo, op.cit.,* p.166.

personne, a abandonné son appartement du Faubourg Saint-Antoine et son métier de traductrice pour satisfaire aux exigences de son époux.

En se mariant, Britt et Elvire acceptent donc de se soumettre aux valeurs et aux codes de leur belle-famille, en pensant tirer profit de cette nouvelle situation. Jean-Claude Kaufmann explique ainsi à partir des travaux de Sheldon Stryker sur les « identités de rôles [291]» dans *L'invention de soi, Une théorie de l'identité* que les individus choisissent une identité (une image de soi à exposer) en fonction des situations dans lesquelles ils se trouvent : « l'évaluation prospective des retombées émotionnelles est capitale dans l'élaboration des choix identitaires avant l'action : l'ego favorise une identité de rôle dont il pense qu'elle lui apportera satisfaction [292]», à savoir la reconnaissance sociale pour Britt et Elvire, la félicité conjugale pour Estelle.

Le changement d'état des héroïnes se traduit d'abord socialement et légalement par leur changement de nom, puisqu'elles abandonnent leur nom de jeune fille pour celui de leur époux et de la famille qu'elles intègrent. Dans le cas des figures lenoiriennes, leur fonction première est très clairement énoncée, puisqu'en plus d'entretenir les valeurs et la réputation de la parentèle, il s'agit pour elles de transmettre et de maintenir le nom du lignage et donnant naissance à des garçons. Cette tâche effraie d'autant plus Elvire qu'elle en est informée, avant même son mariage :

> « Frédéric veut évidemment des fils puisqu'il est l'unique héritier du nom pour le moment. [...] Tu vois un peu quelle responsabilité pour moi, ma future belle-mère m'en a déjà touché un mot d'ailleurs en m'éclairant sur ma grave mission ! Si le nom s'éteint…Est-ce que tu crois que j'arriverai, moi, à donner vie à une lignée de petits Bohlander libres, intelligents, beaux… ? » [*PR* : 58].

Bien que très réticente au projet de Frédéric, elle négocie ensuite, comme elle le peut, son départ pour la province, afin de favoriser la carrière et les désirs de son époux :

> « Elvire n'y avait consenti qu'à la condition que ce soit une vraie ville avec une gare et des trains directs pour Paris et dès lors chacun s'était attelé à son ouvrage : pour lui son cabinet et sa carrière, pour elle leur maison et leurs enfants, les filles, à seize mois d'intervalle, puis deux fausses-couches, la seconde très éprouvante, et, malgré les

[291] Kaufmann Jean-Claude, *L'invention de soi, Une théorie de l'identité, op.cit.,* p.74.
[292] *Ibidem.*, p.74.

diverses pressions de plus en plus insupportables, elle avait dit : c'est terminé, et s'y était tenue » [*PR* : 58-59].

Britt connaît également très précisément les obligations qui lui incombent, comme elle les expose (cyniquement) à Johann Samek, lors de leurs retrouvailles inopinées :

> « j'ai le grand bonheur d'être entrée par mon mariage dans l'une de ces superbes demeures où on respecte la tradition à la lettre, ce qui commence par les soins intensifs à donner à l'ancêtre qui se porte comme un charme […] une tradition disais-je, qui veut aussi que nous cultivions cet art très parlant du cake trempé dans la tasse de thé, un petit cercle de femmes très bien, de même condition, qui se réunit régulièrement chez l'une ou chez l'autre » [*SNA* : 161-162].

Contrairement à Elvire, la charge de Britt n'est pas seulement domestique, mais également sociale puisqu'elle doit asseoir la réputation de l'entreprise et celle de son mari, dans la bonne société. Selon Pierre Bourdieu, elle contribue ainsi à

> « maintenir la solidarité et l'intégration de la famille en entretenant les relations de parenté et tout le capital social par l'organisation de toute une série d'activités sociales – ordinaires, comme les repas où toute la famille se retrouve, ou extraordinaires, comme les cérémonies[293] […] destinées à célébrer rituellement les liens de parenté et à assurer l'entretien des relations sociales et du rayonnement de la famille[294] ».

Cependant, cette appartenance à la famille, légalisée par l'acte de mariage, amène progressivement les époux à oublier qu'elles sont des sujets, et à considérer leurs femmes comme l'une de leurs nombreuses possessions, ainsi que le constate Simone de Beauvoir :

> « économiquement et socialement subordonnée à son mari, la "bonne épouse" est pour l'homme le plus précieux des trésors. Elle lui appartient si profondément qu'elle participe à la même essence que lui […] elle a son nom, ses dieux, il est responsable d'elle : il l'appelle sa moitié. Il s'enorgueillit de sa femme comme de sa maison, ses terres, ses troupeaux ; ses richesses, et parfois même

[293] La communion de Junior, « petite fête de famille, en petit cercle pour une fois, quatorze personnes seulement » [*SNA* : 48] qui occupe la partie centrale du récit, relève à ce titre de la charge de Britt : « agitée, soucieuse, craignant d'avoir oublié quelque chose ou de ne pas arriver à créer l'ambiance harmonieuse sans laquelle une fête n'en est pas une et dont elle est évidemment la seule responsable » [*SNA* : 49].
[294] Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, *op.cit.*, p.134.

> davantage ; c'est à travers elle qu'il manifeste aux yeux du monde sa puissance [295]».

Certains des personnages masculins du corpus se sentent alors en droit d'humilier et de violenter leurs épouses à leur guise. Claas, témoin du comportement insultant et dominateur de Maître Bohlander, tente ainsi de faire comprendre l'anormalité de la situation à sa cousine Elvire, sans succès :

> « Souvent la violence des insultes de Frédéric faisait surgir l'image de ses poings frappant Claas en plein visage. Elle, saisie, horrifiée […]. Une fois, il lui avait dit : Ce n'est pas moi qu'il cogne, c'est toi. Bien sûr, mais ça ne l'aidait pas, ne lui servait à rien de le savoir […]. Quitte-le !...» [*PR* : 38-39].

Les rapports de domination s'installent alors dans le couple, perpétuant parfois « l'ancien régime des gestes [296]» d'un modèle parental ancestral, qui fige le sens de l'existence. Justus, aîné de la fratrie Casella, se targue d'imposer à sa femme les rites de ses aïeux, comme sa propre mère les a subis avant elle, ainsi que le déplore son frère Bob :

> « Henriette après […] elle ne percevait plus que les désirs, les ordres qu'elle exécutait mécaniquement sans jamais se plaindre, avec cet éternel sourire fade, servile, idiot, elle avait soigné son beau-père et tenu la maison, consciencieuse et soumise…Et Britt, ce sera ça, Britt aussi, elle y pense certainement, ça lui fait peur et en même temps ça doit la rassurer de savoir exactement ce qui l'attend, d'autant que maman ne souffrait pas, elle n'a jamais crié, elle, jamais… » [*SNA* : 66].

Inscrite au sein de la longue lignée des belles-filles Casella, Britt ne supporte plus le statut qui leur est imposé : « comment ils la traitent, quelle vie indigne ils lui font mener, la bonne, elle est leur bonne, toutes les saletés, et ça, là, cette revue qui traîne sur l'accoudoir du canapé, ce mégot dans le cendrier, alors qu'elle n'arrête pas depuis ce matin d'aller et venir » [*SNA* : 54]. Les fonctions qui leur sont attribuées, invisibles, concourent à les minoriser et à les maintenir sous le joug de leurs maris, à chaque nouvelle génération, comme le signale Pierre Bourdieu :

> « [c]e travail domestique reste pour l'essentiel inaperçu, ou mal vu […] Le fait qu'[il] n'a pas d'équivalent en argent contribue en effet à le dévaluer, à ses yeux

[295] Beauvoir de Simone, *Le deuxième sexe I, Les faits et les mythes, op.cit.,* p.288.
[296] Kaufmann Jean-Claude, *L'invention de soi, Une théorie de l'identité, op.cit.,* p.62.

> mêmes, comme si ce temps sans valeur marchande était sans importance et pouvait être donné sans contrepartie, et sans limites, d'abord aux membres de la famille, et surtout aux enfants [297]».

Britt songe alors aux automatismes qui les ont toutes transformées en poupée, uniquement mues par le désir des hommes de la famille, ainsi que le déplore Nelly Arcan, à son propre sujet : « Et ce n'est pas ma vie qui m'anime, c'est celle des autres, toujours, chaque fois que mon corps se met en mouvement, un autre l'a ordonné [298]». Elle s'imagine que son mari préférerait certainement qu'elle leur ressemble, inventant les discours qu'il lui prêterait. La longue accumulation de paroles, attribuées à cette épouse idéale, traduit ainsi ironiquement les attentes de Justus auxquelles Britt refuse désormais d'accéder :

> « ce serait plus facile après tout s'il avait à ses côtés comme son père à l'époque une poupée articulée, un automate à l'éternel sourire peint sous ses yeux vides, je n'ai besoin de rien, tout me va, je veux bien, je suis d'accord, ne me demandez pas ce que j'aime, ce que je désire, ce que je pense, j'aime tout ce que vous aimez, je suis de votre avis, rien ne me gêne, tout m'est agréable venant de vous, mes chers enfants, mon cher et tendre époux, mon pauvre beau-père, c'est un tel bonheur pour moi d'être parmi vous, ne bougez pas, j'y vais, je monte, je cours chercher ce qui vous manque, mais attendez-moi, j'ai si peur dehors, gardez-moi, je n'ai que vous, je mourrais loin de vous, privée de vous » [*SNA* : 82].

Le caractère interchangeable des belles-filles Casella et la folie qui guette les femmes de la famille, sont donc provoqués par le comportement des hommes et l'oppression qu'ils leur font subir, puisqu'ils ne les conçoivent autrement que comme des

> « *objets* accueillants, attrayants, disponibles. On attend d'elles qu'elles soient "féminines" c'est-à-dire souriantes, sympathiques, attentionnées, soumises, discrètes, retenues, effacées. Et la prétendue "féminité" n'est souvent pas autre chose qu'une forme de complaisance à l'égard des attentes masculines, réelles ou supposées, notamment en matière d'agrandissement de l'ego [299]».

[297] Bourdieu Pierre, *La domination masculine, op.cit.,* p.134-135.
[298] Arcan Nelly, *Putain, op.cit.,* p.20.
[299] Bourdieu Pierre, *La domination masculine, op.cit.,* p.94.

Cette dépersonnalisation, volontairement suscitée par les hommes Casella, est perçue fugitivement par Justus, à la suite d'une dispute avec Britt. Il lui semble en effet voir sa mère dans la posture de son épouse, ce qui le trouble momentanément :

> « Et tandis qu'il la regarde traverser le salon, un peu voûtée [...] avec ce sourire doux des saintes ou des madones, il pense soudain à sa mère et, trop perturbé par cette association pour lui souhaiter une bonne nuit comme elle vient de le faire avec une voix, une voix…une voix de vieille dame gentille, une voix…il garde le silence » [*SNA* : 177-178].

A la merci des hommes de la famille, les femmes Casella subissent donc toutes une forme de dépersonnalisation, engendrée par la disparition de leur singularité au profit du bien-être du clan puisque : « l'individu se vit moins comme une entité autonome qu'une fraction de l'ensemble familial. Il n'y est pas simplement subordonné ; il s'y est dissout. L'identification collective prime sur l'identification personnelle [300]».

Cette dépossession d'elle-même est également vécue par Estelle, dans *Comme personne*. Cependant, à la différence de Britt et Elvire, elle ne s'inscrit dans aucune lignée familiale et a volontairement choisi de se marier, par amour pour son compagnon. Ainsi qu'elle le relate dans la seconde partie du roman, elle ne comprend que trop tardivement son erreur : « La femme qu'il regardait avec amour était une autre, il voyait en moi cette femme qui préexistait à mon arrivée dans sa vie. Je suis devenue sa chose en devenant son épouse » [*CP* : 59].

Amoureuse dans un premier temps, elle a librement consenti à s'inventer une nouvelle identité pour s'adapter à l'entité conjugale qu'elle était en train de créer avec son compagnon. Jean-Claude Kaufmann estime que ce comportement est nécessité par la formation du nouveau couple :

> « C'est ce qui explique que l'identité personnelle soit toujours différente dans un nouveau couple : parce que tout nouveau partenaire incite à réactiver de façon sélective certaines potentialités qui sont en soi, renvoyant les autres dans une mémoire dormante. Il y a donc bien une mutation identitaire, mort du vieux soi lors de l'entrée en couple [...] pour compliquer encore l'exercice, le partenaire n'a pas un système de valeurs et des attentes stabilisées ; il est autant contradictoire que vous-mêmes, attentifs à vos prises de position pour savoir dans quel sens va

[300] Kaufmann Jean-Claude, *L'invention de soi, Une théorie de l'identité, op.cit.,* p.148.

basculer sa propre vie. Les contradictions de l'un s'entrecroisent aux contradictions de l'autre, pour tenter de définir, dans un même mouvement, deux nouvelles identités individuelles et une identité conjugale. Pour définir aussi dans quelle mesure ces identités personnelles seront subordonnées à l'identité conjugale [301]».

Les concepts essentialistes de « féminité/ virilité » contribuant à l'intériorisation de leur propre infériorisation, les figures féminines du corpus se perçoivent souvent, dans leurs relations amoureuses, comme « [des] être[s] inessentiel[s][302]» qui acceptent « de s'unir, de se confondre avec le sujet souverain […] qu'on lui désigne comme l'absolu, comme essentiel [303]». Elles sont, par conséquent, nécessairement plus enclines que leurs partenaires à faire des choix qui leur sont préjudiciables, au profit du bon fonctionnement de leur couple.

En dépit de sa forte personnalité, Estelle accède ainsi aux caprices de William qui lui impose ses propres volontés dès leur voyage de noces, pour qu'il la laisse tranquille : « J'avais obtempéré, embarrassée de le trouver ridicule, et j'étais sagement restée près de lui à siroter des punchs les pieds dans l'eau » [*CP* : 61]. Après l'avoir quitté, elle constate avec colère s'être insidieusement laissée réifier, sans y avoir pris garde, comme le soulignent les formes anaphoriques passives qui amorcent une succession de paragraphes :

> « Il m'a transformée en objet quand il m'a fait une incroyable scène au restaurant […]. Il m'a transformée en s'autorisant à juger mon passé […]. J'étais donc à nouveau une petite chose stupide, coupable […]. Il m'a étouffée en faisant le vide autour de nous […]. Il m'a achetée […]. Il m'a roulée dans la farine […]. Il m'a manipulée […] il m'a renvoyée au rang d'animal domestique, auquel son panier suffit, posé dans le coin qui dérange le moins » [*CP* : 61-62-64-65- 68].

Orgueil de son mari[304], ce dernier se montre très rapidement jaloux et possessif, l'empêchant de sortir avec ses amis. Il lui impose ensuite d'emménager chez lui, ce qui la prive de son ancien lieu de vie, ainsi que de ses affaires personnelles demeurées dans un hangar, faute de place. Elle laisse en ce sens volontairement son « propre monde […] s'effondrer dans la contingence : c'est dans son univers à lui qu'elle vit [305]», et ne peut que se désoler de constater, comme Rosélie à la mort de Stephen, que plus rien ne lui appartient : « Tout ressemblait à

[301] *Ibidem.*, p.95.
[302] Beauvoir de Simone, *Le deuxième sexe II, L'expérience vécue*, *op.cit.*, p.547.
[303] *Ibidem.*, p.547.
[304] Au même titre que Britt pour Justus, et Rosélie pour Stephen.
[305] Beauvoir de Simone, *Le deuxième sexe II, L'expérience vécue*, *op.cit.*, p.560.

mon mari, sentait mon mari, était mon mari, je ne pouvais investir le moindre coin » [*CP* : 70]. De guerre lasse, elle abandonne également son métier, jugeant la situation financière de William suffisante pour s'octroyer une pause professionnelle : « Quand il m'a poussée à arrêter de travailler, j'aurais dû au moins entendre retentir la sonnette d'alarme. J'ai fait la sourde, pour ne pas dire la gourde, trop soulagée d'interrompre une course que je n'ai jamais trouvée confortable » [*CP* : 63], ce qui l'enchaîne définitivement à son bourreau. S'ensuivent ensuite le chantage quotidien pour asseoir sa vision du monde, William considérant que « la vie de couple est un combat. Il y a celui qui gagne et celui qui perd » [*CP* : 72], et les humiliations qui fragilisent définitivement Estelle : « J'ai perdu confiance en moi. J'ai perdu confiance en l'autre » [*CP* : 87].

Par ses choix et ses perpétuels compromis, Estelle a donc abandonné progressivement tout ce qui constituait sa véritable personnalité, et contribué à se laisser chosifier, participant de fait à son propre anéantissement. Elle le comprend alors qu'elle est enceinte, mais accepte une nouvelle fois de se conformer aux prérogatives de son époux, par lassitude : « Une fois de plus, je n'avais plus qu'à dire amen. Amen. J'aurais dû partir. Une fois que j'avais acquis cette certitude, inutile d'espérer le changer, j'aurais dû » [*CP* : 76]. À l'image de Britt, Elvire, Thérèse, Mémoria ou encore Rosélie, ses mauvaises décisions ont peu à peu emprisonné Estelle, sans qu'elle ne s'en rende compte : « Je dépendais de lui pour tout. J'étais, si je puis dire, sentimentalement, économiquement et physiquement piégée » [*CP* : 76].

La domination masculine exercée sur les femmes dans la sphère privée s'expose donc à travers les rapports de pouvoir qui s'installent, souvent après leur mariage, entre les deux partenaires des différents couples du corpus. Si elle a toujours existé, la société capitaliste contemporaine a favorisé le déplacement de

> « la domination sociale, hier inscrite dans des collectifs institutionnalisés [vers son redoublement, à l'intérieur du couple,] d'une domination interindividuelle […] Le semblable, le proche, et même l'ami, [l'épouse] devient, par comparaison avec soi, l'instrument idéal d'une auto-évaluation favorable. Mais il faut pour cela trouver les arguments permettant […] de le diminuer, voire de le dénigrer [306]».

Cette oppression, qui s'installe insidieusement à travers les gestes du quotidien et s'inscrit physiquement dans le corps des héroïnes, est saisie au prisme de leurs pensées intérieures. Dans l'espace romanesque, la dépersonnalisation progressive des figures féminines

[306] Kaufmann Jean-Claude, *L'invention de soi, Une théorie de l'identité, op.cit.,* p.190.

s'accompagne, de plus, d'un enfermement physique que traduisent les lieux dans lesquels les protagonistes se trouvent confinées, consciemment ou non.

2.1.6. Sphère domestique et enfermement spatial

Par opposition aux claustrations mentales de Rosélie et de Mémoria, celles des autres personnages du corpus se doublent d'une limitation géographique. Ainsi, leur enfermement n'est pas seulement psychique, mais concrétisé par la restriction de leur liberté de mouvements. Britt et Thérèse sont ainsi circonscrites à un périmètre relativement réduit autour des demeures familiales en rapport avec leurs occupations respectives, Elvire est assignée aux différents espaces où se trouvent les membres de sa famille (en l'occurrence sa fille convalescente), et Estelle partage son temps entre les appartements parisiens qu'elle va successivement occuper avec son mari.

L'expérience féminine de l'espace « [se comprenant] comme une expérience du confinement [...] l'articulation des espaces domestique et public [structurant] de façon immémoriale la place des femmes dans le monde [307]», l'espace privé romanesque devient alors la métaphore de l'enfermement domestique que subissent les femmes, une fois mariées.

En comparant son mariage à une guerre : « Après quelques mois de mariage, la vie de couple devenait clairement une guerre des tranchées » [*CP* : 65], Estelle reconnaît l'existence d'une démarcation spatiale très nette, à l'intérieur même de l'appartement qu'ils partagent, entre les lieux occupés par William et les siens (qui sont pourtant très réduits et qu'elle tente de s'approprier). Elle estime alors nécessaire de protéger cet espace, dans lequel son conjoint la contraint progressivement, pour pouvoir continuer à supporter la vie conjugale : « si seulement je pouvais [...] au moins marquer clairement mon territoire et signifier l'interdiction absolue d'y pénétrer, plutôt que d'attendre l'étouffement général, Verdun à chaque fois… » [*CP* : 65]. Se retirant peu à peu du champ social pour se concentrer sur leur sphère privée, à la demande de son mari, elle n'est donc même pas en mesure d'évoluer sereinement dans les endroits qui lui sont concédés.

[307] Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin, op.cit.,* p.351.

Si Britt et Elvire ont été, un temps, séduites et attirées par la magnificence des demeures bourgeoises que l'appartenance à leurs belles-familles leur permettait d'acquérir ou d'investir, elles ne s'en sont pas moins également retrouvées piégées en y habitant.

De cette façon, Britt ne supporte plus de vivre dans la maison des Casella qu'elle a toujours détestée. Les menus réaménagements apportés par Justus lorsqu'il s'est emparé du lieu, trois auparavant, n'ont chassé ni le passé familial ni les morts qui semblent toujours hanter les lieux. Quand Bob, cadet des Casella y revient pour la communion de son neveu, tout lui semble être demeuré intact, la plupart des pièces ayant conservé les mêmes fonctions :

> « il a, chaque fois qu'il y entre, la bizarre impression d'être chez lui, et en même temps non. Les sols lui parlent, les glaces, les poignées des fenêtres ou des portes, l'escalier, les placards de la lingerie, et certaines odeurs, même si tout a été repeint, ça suinte dessous, rance » [*SNA* : 59].

Britt partage d'autant plus les impressions de son beau-frère qu'elle n'a jamais pu s'approprier la bâtisse, en la décorant à son goût. Elle ne se sent pas chez elle mais accompagnées par les mortes qui l'ont précédée, Justus ayant voulu conserver les souvenirs de son enfance intacts :

> « j'ai tout fait pour les oublier parce que arracher un rosier ordinaire […] d'autant qu'elle disait "mon" Abraham Darby, si j'avais osé au début quand j'ai cru que cette maison, dans ce jardin, j'ai tout laissé, je n'ai touché à rien, ça ferait de la peine à papa, disait Justus, il faut attendre un peu » [*SNA* : 130].

Obligée de supporter l'autel mortuaire familial, érigé sur la cheminée du salon et placé devant le miroir face auquel elle s'apprête quotidiennement, l'unique souhait que lui a concédé son époux est de pouvoir disposer de sa propre chambre :

> « ma seule condition en somme, une chambre, j'avais tellement peur, une chambre pour moi, ce trac quand je lui ai dit, mais il n'a même pas discuté, comme s'il l'avait prévu […] soupes[é] ce qu'il y avait sur l'autre plateau de la balance […] accordé, parfait, tu prendras celle de Sabine puisqu'elle est contigüe à la mienne […] mais après il a dit notre chambre et notre lit, quand il parle aux enfants il dit ça "Notre lit", alors que je n'y ai jamais dormi » [*SNA* : 130-131].

Si Britt avait refusé d'habiter la maison familiale, c'est avec raison, en sachant que chacune des pièces lui rappellerait à tout moment les drames et la lignée de belles-filles à laquelle elle refusait d'appartenir, mais que Justus l'a néanmoins contrainte à intégrer : « je voulais être

chez moi, je ne voulais pas finir mes jours comme garde-malade, bonne à tout faire, au service d'un vieillard tyrannique, sentimental et malpropre » [*SNA* : 96]. « Pièce rapportée » éternellement étrangère dans sa propre maison, elle semble donc vouée à subir la malédiction provoquée par les premiers-nés masculins qui s'abat sur les femmes Casella, à l'instar d'Elvire Bohlander, également victime des agissements destructeurs de sa belle-famille : « Combien de morts ? » [*PR* : 75].

Les trajets de cette dernière, également limités, s'articulent principalement autour de sa fonction première : la maternité. Si le lecteur apprend qu'elle s'octroie chaque année, depuis trois ans, une semaine au ski avec ses amies de tennis, elle n'en est pas moins tenue de s'occuper de sa fille aînée de vingt-quatre ans, dont la fragilité psychologique et le manque d'ambition désespèrent son père. Ses allées et venues se partagent donc entre sa demeure provinciale, ses visites à Paris pour prendre soin de sa mère placée en maison de retraite, ou visiter sa fille dans l'appartement rue Bayen qu'elle lui a acheté grâce à l'héritage maternel dont elle disposait. Après l'accident de Claire, elle est naturellement chargée d'accompagner sa rééducation qui l'épuise, mais que sa belle-famille assimile à des vacances, comme elle l'explique à la psychologue du Centre :

> « je sais que ça fait quinze : six à Beaujon, deux dans l'Essonne et sept ici dont trois à temps plein, pour moi. Moi, depuis le 9 août, perpétuellement à sa botte [...] pendant que mon mari et tous les Bohlander s'imaginent que je profite du bon air de la mer et que je me la coule douce, bronzage, farniente, aux frais du maître, hôtel de luxe, pension complète, mon mari me rappelle à chaque fois le tarif par personne et par jour, multiplié par tant » [*PR* :101-102].

Frédéric estime d'ailleurs que le caprice de ce Centre de soins à la mer a suffisamment duré, et qu'il est temps qu'elle s'occupe de nouveau de lui : « Ma place est à la maison, Claire, ça suffit, comme si j'étais une machine qu'on se refile de l'un à l'autre en s'inscrivant sur une liste d'attente » [*PR* : 102]. Dominateur et irascible depuis la naissance de ses filles qu'Elvire a vainement tenté de protéger de sa méchanceté : « [l'] ère des gueulantes avait commencé à ce moment-là » [*PR* : 60], son comportement s'inscrit dans la continuité de l' « instauration du culte du père et de la sacro-sainte harmonie familiale, dont Gisèle était la grande prêtresse et Frédéric le premier officiant » [*PR* : 74], à la suite du décès du patriarche Bohlander. À l'instar de Britt Casella, on demande à Elvire de se soumettre et de tout accepter, « au nom de l'exemplarité familiale » [*SNA* : 199], mais comme sa consœur fictive, elle finit par se rebeller

et fuir ces lieux qui l'oppressent : « je dégage uniquement parce que l'air de cette maison est pour moi irrespirable » [*PR* : 146].

À l'image de Britt Casella, Thèrèse s'inscrit également dans une lignée de femmes, maternelle cette fois, dont elle constitue la seconde génération avec sa sœur Élise. Par opposition aux autres figures féminines du corpus, l'héroïne de *Thérèse en mille morceaux* n'est pas opprimée par son mari qui l'indiffère : « Notre amour, si un terme aussi vague convient à ce qui nous unit, ne fut jamais fondé sur une œuvre de chair […]. Nous ne couchons plus ensemble dans le grand lit, le premier qui rentre s'installe dans le grand fauteuil du salon et laisse la chambre disponible pour l'autre » [*TMM* : 17- 83]. Elle reste, en revanche, sous l'emprise maternelle, par-delà la mort de cette dernière, puisque son souvenir semble faire corps avec la maison qu'elle lui a léguée. La voisine qui a toujours détesté les bourgeois, et en particulier Madame Décatrel, souhaite acheter la demeure, uniquement par esprit de revanche : « Elle ne désire pas habiter cette maison, juste la posséder. Cette maison qui était tout pour Mère, était Mère, la posséder équivaudrait à s'installer dans le corps même de son ennemi, à envahir l'espace physique qui a fait sa fierté, son pouvoir » [*TMM* : 76]. Métaphore du corps maternel et de l'enfermement qu'elle a subi toute son existence, la maison incarne toujours pour Thérèse, le temps sclérosé d'une bourgeoisie qui refuse d'évoluer, sentiment également partagé par Britt :

> « Tant qu'il y aura de vieilles maisons comme la nôtre, tant que je pourrai fermer la porte d'entrée, tant qu'Élise pourra s'installer à l'étage de la pharmacie sans bouger d'un quantième des préceptes de Mère, nous vivrons dans ce temps dit figé qui nous protège des dehors de cette bonne ville du Cap dévastée par la pauvreté » [*TMM* : 16-17].

Recluse toute son existence derrière la lourde porte en chêne de la propriété, que sa mère prenait soin de refermer chaque soir pour les protéger d'un dehors menaçant, ses « contacts avec l'extérieur se limitent à la pharmacie » [*TMM* : 17] et à l'église paroissiale. Pourtant, Thérèse, attirée par l'inconnu et ce qu'on lui a toujours interdit, se promet qu'un

> « jour, non, une nuit [elle ouvrira] grandes les portes. La porte principale par où est sortie Mère, pour une dernière fois, sans tenir dans sa main la clé d'un royaume, une dernière fois, sans faire le geste de s'assurer que tout était en ordre, nous cédant le pouvoir à Élise et à moi » [*TMM* : 19-20].

C'est ce temps uniforme et distendu subi par la femme mariée que ne supporte plus Estelle, cette « expérience temporelle, vécue au présent, mais toujours rapportée au passé qui la

nourrit [308]» et qui l'empêche, ici, de se projeter vers le futur. Associée au sentiment de réclusion qui accompagne ses déménagements successifs du Faubourg Saint-Antoine aux deux appartements du quartier du Père Lachaise dans lesquels elle demeure une étrangère, la découverte de sa grossesse impromptue accroit encore davantage son assujettissement à son mari.

Les espaces dans lesquels sont circonscrites Britt, Elvire et Thérèse sont autant de lieux communs associés à une bourgeoisie, soucieuse de préserver ses relations endogames en cultivant « l'entre-soi ». Les déplacements des figures féminines, limités de leur demeure à l'entreprise familiale, l'église, ou des centres de santé, semblent donc préétablis par leur milieu social et les fonctions que leur rôle d'épouse leur assigne. Cependant, si les endroits dans lesquels elles évoluent sont révélateurs de leur classe sociale et des codes qui les régissent, Estelle semble, dans un premier temps, un peu moins concernée par cette restriction géographique et sociale, puisqu'elle évolue librement. Pourtant, l'omniprésence de son mari et les contraintes de plus en plus nombreuses qu'il lui impose, s'accompagnent progressivement d'une réduction de sa liberté de mouvements. De plus, celle-ci se double rapidement, comme pour les autres figures féminines, d'un nouveau prétexte à leur assujettissement : celui de la maternité.

2.1.7. La maternité : une autre forme d'asservissement

Au nom de leur nouveau statut conjugal, certains personnages féminins du corpus abandonnent volontairement leurs aspirations personnelles et leur autonomie, au profit de ce qu'ils croient être le plus indiqué pour le bon fonctionnement de leur couple. Leurs époux, qui pensent s'approprier légalement leurs corps et leurs ventres, les transforment alors par le mariage

> « en maillon indispensable d'une communauté familiale mais remplaçable en ses fonctions, n'ayant de nom que celui de l'époux, d'intérêts que ceux de la lignée, d'existence que par la place qui [leur] est attribuée dans une configuration qui les précède et qui [leur] survivra – celle, temporelle, d'une généalogie et celle, spatiale, d'une maisonnée [309]».

[308] Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin, op.cit.*, p.348.
[309] Heinich Nathalie, *États de femme, L'identité féminine dans la fiction occidentale*, *op.cit*., p.112.

Entièrement dévouées à leurs familles respectives pétries de valeurs chrétiennes, Britt Casella et Elvire Bohlander connaissaient très clairement les conditions auxquelles elles se soumettaient, en se mariant. En ce sens, elles se conforment de leur plein gré aux préceptes que l'Église véhicule à travers la bourgeoisie en exprimant et en servant

> « une civilisation patriarcale où il convient que la femme demeure annexée à l'homme. C'est en se faisant sa servante docile qu'elle sera une sainte bénie. […] Le visage de la Mère du Christ s'entoure de gloire […]. C'est comme Mère que la femme était redoutable ; c'est dans la maternité qu'il faut la transfigurer et l'asservir [310]».

Pour autant, si elles avaient conscience de devoir perpétuer la lignée en donnant naissance à des héritiers, comme leurs destins physiologiques les y prédisposent, rien ne leur indiquait qu'elles abandonneraient volontairement un(e) de leurs enfants à leurs belles-familles.

Ainsi Britt savait, en épousant Justus, que sa fonction première consisterait à enfanter au moins un garçon, dont elle serait dépossédée par la famille Casella, à la naissance. Dès la maternité, le chagrin et l'attitude de sa belle-famille la détournent instantanément de son enfant :

> « cette fatigue, ce dégoût déjà, maintenant qu'elle avait accompli sa tâche et donné ce fils à Justus, disaient-ils sans savoir, alors que c'était ça, c'était bien ça : elle le lui donnait, qu'il fasse de lui ce que bon lui semblait, un Casella, un Justus Casella Junior. Elle voulait bien puisqu'elle s'y était engagée » [*SNA* : 134].

Elle entrevoit alors la longue liste d'obligations maternelles qu'elle va devoir effectuer, une fois « les « portes du foyer […] refermées sur elle : ce sera là toute sa part sur cette terre. Elle sait exactement quelles tâches lui sont réservées : celles mêmes qu'accomplissait sa [belle-mère]. Jour après jour, les mêmes rites se répéteront [311]», en tant qu'épouse et parfaite femme d'intérieur, pour transmettre l'éducation et les valeurs bourgeoises aux petits Casella :

> « ce temps, tous les jours, tous les jours…elle voulait bien s'occuper de la maison, de nourrir, d'habiller, de baigner ses enfants, de regarder leurs dents, leurs ongles, leurs devoirs, les heures du coucher, du lever, l'ordre de leurs

[310] Beauvoir de Simone, *Le deuxième sexe I, Les faits et les mythes, op.cit.*, p.282.
[311] Beauvoir de Simone, *Le deuxième sexe II, L'expérience vécue, op.cit.*, p.282.

> chambres, leur langage ou leur tenue à table…Debout, devant la fenêtre à la maternité, elle avait vu nettement son avenir » [*SNA* : 134].

Cependant, si le don de son premier enfant relevait d'un accord tacite qu'elle avait accepté, elle ne s'attendait pas à ce que la famille lui vole impunément son troisième enfant. Britt considère en effet qu'il lui appartient, puisqu'il est le second garçon dans la hiérarchie familiale et élevé, comme son oncle avant lui, dans l'ombre de son aîné : « Bon pour la réserve, comme Max ; le second élevé dans l'ombre de Justus pour le cas où…qui sait ? » [*SA* : 63]. Elle est donc décidée à soustraire Tim à l'emprise du clan Casella, mais se trompe grossièrement car l'enfant est déjà rangé : « du côté du plus fort, à huit ans, on sait ça, on le sent, et bien avant si ça se trouve, dès cinq ans, dès… » [*SA* : 187]. Alors qu'elle l'avait emmené dans sa fuite, espérant le sauver avec elle, Britt comprend son erreur, face à l'hostilité et l'ingratitude de son fils : « Quelque chose s'est brisé, elle le sent, par sa faute » [*SA* : 191]. Désarçonnée par la peine de Tim qui ne songe qu'à son aïeul Adalbert, elle se résout à le déposer à l'hôpital auprès de son grand-père, qui l'a odieusement manipulé, comme tous les autres, avant lui :

> « Elle voudrait lui dire que son grand-père, si seulement il savait comment Adalbert Casella est en train de le pourrir, de l'asservir pour qu'il ne puisse jamais porter ombrage à Junior, selon une très ancienne stratégie qu'on retrouve à chaque génération Bob, regarde Bob, et toi maintenant, ça crève les yeux, tout le monde le sait, le voit, assiste à ça » [*SA* : 189-190].

Sur le point de l'abandonner, elle respecte néanmoins jusqu'au bout le rôle qu'on lui a prescrit et qu'elle a accepté de tenir, à l'instar de toutes les autres figures féminines du corpus. Comme le remarque Nathalie Heinich dans *États de femme* :

> « Être aux prises avec une situation, c'est devoir faire avec les contraintes et les possibilités du réel. Jouer un rôle, c'est exploiter les ressources d'un capital imaginaire de comportements possibles, souhaitables, acceptables. Tenir une place, c'est savoir évoluer dans un ordre symbolique de contraintes à la fois puissantes et faiblement argumentées, très investies et peu explicitées, structurantes et plus ou moins acquises ; c'est s'orienter dans des schémas relationnels qui ne s'apprennent que par l'expérience et qui, s'ils ne sont pas transmis, demeurent non seulement inassimilables mais inenvisageables, inaccessibles au sujet. La maîtrise des places intervient très tôt, dès l'expérience

> de la configuration familiale, qui en est le socle et la principale référence. Aussi cette question est-elle au cœur de l'expérience féminine [312]».

« Désemparée, mais encore consciente de sa responsabilité, de son devoir vis-à-vis de son enfant aux yeux duquel elle joue déjà, tandis qu'il compose le numéro qu'elle lui dicte, ce rôle qu'elle a si bien tenu auprès des deux autres… » [*SNA* : 190-191], Britt assume néanmoins ses obligations d'épouse et de mère. Lorsque l'enfant lui lâche la main pour courir rejoindre son grand-père, sans un regard et sans un mot pour elle, elle constate, effondrée, que Tim Casella, « son enfant volé désormais, englué dans les miasmes, les plaintes, les angoisses du vieillard » [*SNA* : 63] s'inscrit dans la lignée des hommes tyranniques et arrogants de la famille. Elle a donc échoué à accomplir la tâche qu'elle s'était donnée, en l'éduquant de façon à le soustraire à un destin préétabli.

De la même façon, Elvire, autre héroïne lenoirienne, partage cette douloureuse expérience de se voir ravir un enfant. La famille Bohlander profite en effet des séquelles, laissées par l'accident, de Claire pour la manipuler et se l'approprier. Alors qu'elle s'est escrimée toute sa vie à protéger cette aînée, « la plus fragile » [*PR* : 17], de la violence et des remarques acerbes de son mari, Elvire avoue à la psychologue du Centre de rééducation ne pas la connaître : « Je ne sais rien. Je ne sais pas qui est ma fille. Depuis longtemps. Ça fait plus de trois ans qu'elle a quitté la maison. Sa vie, comment voulez-vous ?... » [*PR* : 90]. Pourtant, aux cours de leurs entretiens, elle déplore que la nouvelle personnalité de Claire, qu'elle supporte chaque jour très difficilement, ne corresponde plus à celle qu'elle était avant l'accident : « une jeune femme de vingt-quatre ans, jolie, intelligente et adorable qui, sans prévenir, devient tout d'un coup une gamine agressive, mal élevée, odieuse, méconnaissable » [*PR* : 94]. Inquiète de ce changement qui la fait à présent ressembler aux Bohlander dont le goût pour la grossièreté l'incommodait auparavant,

> « ils ont l'esprit mal tourné, elle était très mal à l'aise, comme moi d'ailleurs, moi les grosses blagues, les calembours salaces […] elle en a souffert même si elle rigolait avec eux pour sauver la face, je savais, moi, elle me le disait quelquefois… Et que ce soit elle maintenant qui s'y mette avec une grossièreté, une indécence » [*PR* : 92].

[312] *Ibidem*, p.340.

Elle regarde, impuissante, sa fille lui échapper peu à peu et s'interroge. Elle culpabilise en effet de ne pas être une « bonne mère », victime des préjugés sociaux qui enjoignent les mères à comprendre et aimer leurs enfants de façon inconditionnelle :

> « La maternité est devenue l'aspect le plus glorifié de la condition féminine. C'est aussi, en Occident, le domaine dans lequel le pouvoir de la femme s'est le plus accru […] La maman sait ce qui est bon pour son enfant, on nous le répète sur tous les tons, elle porterait intrinsèquement en elle ce pouvoir stupéfiant [313]».

Or Elvire reconnaît son incapacité à comprendre et aider sa fille, et être totalement dépassée par la situation :

> « ce plongeon dans une maternité absolument glaciale, mon bébé de vingt-quatre ans, cette monstruosité, de me demander à moi qui ne la connais même pas […] est-ce que quelqu'un se rend compte de ça ? … de ce que c'est d'être sa mère, comme on croit qu'une mère devrait, doit, sous prétexte que… » [*PR* : 102-103].

Désemparée, elle demande alors de l'aide à l'équipe soignante, bien qu'elle ait honte de son épuisement maternel :

> « Je me perds…Je…je suis trop seule avec tout ça et tellement tendue…Voilà ce que je voulais dire : c'est d'être en permanence sur le qui-vive qui m'épuise […]. J'ai tellement honte et en même temps, ça me semble être un signe, une preuve, la preuve que je … […]. Depuis qu'on me répète que sans moi, il n'y a que moi…et ne croyez pas que je démissionne, non, non » [*PR* : 103].

Après une chute dans les escaliers qui engendre une immobilisation de quelques semaines, Elvire tente de retrouver sa fille, récupérée et manipulée par les Bohlander, lors d'un déjeuner. Mais ceux-ci ont anticipé son retour et l'ont déjà remplacée par une bonne samaritaine rencontrée à la paroisse, qu'ils estiment suffisamment qualifiée pour s'occuper de Claire : « Sibylle a touché à beaucoup de choses dans le social, le paramédical, le scolaire, c'est incroyable l'expérience qu'elle a acquise à juste trente-cinq ans ! Elle sait tout faire […]. Et en plus, elle peint » [*PR* : 130]. Pas dupe, et au fait des codes bourgeois, Madame Bohlander se moque de la dame de compagnie qui a pris sa place à table et l'ascendant sur sa fille : « Je sais. C'est la raison pour laquelle, je ne peux presque plus l'avoir au téléphone. Sibylle prescrit, Sibylle ordonne, Sibylle est naturellement la seule à savoir ce qui est bon ou mauvais

[313] Despentes Virginie, *King-Kong théorie, op.cit.*, p.26.

pour Claire désormais…Est-ce qu'elle me reconnaîtra ? » [*PR* : 142]. Elle s'amuse, en outre, de l'hypocrisie de sa belle-famille qu'elle est venue choquer :

> « Plus on rit. C'est si vrai ! Mais Sibylle compensera très bien mon absence…parce que je suppose que…non ? Excuse-moi Violaine, si j'ai pris les devants. Ça me paraissait tellement évident qu'elle soit invitée [...]. Frédéric et Sibylle ou Claire et Sibylle ? Quel couple, hein ? Ou carrément le ménage à trois ?» [*PR* : 145-147].

Après son intervention au déjeuner dominical, Elvire abandonne définitivement sa place d'épouse légitime et sa fille aux Bohlander, considérant qu'elle est passée, comme Tim Casella pour Britt, dans le camp ennemi :

> « Claire, petit chaperon imbécile tripotée par Sibylle, je suis sûre cette fille, je l'ai senti, eh bien qu'elle la prenne ! j'ai vingt-quatre ans et j'ai gagné au loto, voilà, le gros lot, qu'elle aille exposer ses croûtes au cabinet Bohlander, qu'elle en tapisse toute la maison, très bien, qu'elle prenne ma place, mais aussi dans le lit » [PR : 168].

La colère et l'amertume se substituent alors aux années d'abnégation qu'Elvire a consenties à ses filles et son époux :

> « Après les souffrances de l'accouchement et les sacrifices des jeunes années, vient la désillusion cruelle de la mère qui voit son enfant s'éloigner d'elle par des choix qui ne sont pas les siens. Aucune gratification donc dans le fait de procréer, mais bien la charge douloureuse d'une condition ingrate déniant aux femmes le statut transcendant sans leur apporter les contentements narcissiques espérés [314]».

Finalement, ce renoncement à Claire ne fait que confirmer ce qu'elle pressentait de sa fille, et la méconnaissance qu'elle en avait. Alors qu'elle vide l'appartement qu'elle lui prêtait pour l'occuper à son tour, Elvire découvre avec stupeur les secrets que lui cachaient son enfant. Déçue et honteuse d'apprendre que Claire connaissait et conservait en cachette les preuves de sa propre culpabilité, elle s'en détourne violemment : « elle n'a gardé que ceux qui…et qui ne m'évoquaient rien puisque je ne savais pas qu'elle…oh, la sale, l'odieuse, l'ignoble,

[314] Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin, op.cit.,* p.423.

l'abjecte ! […] Je ne sais pas qui est ma fille. […] comment était-elle avant l'accident ? … Folle. Complètement…complètement » [PR : 174].

Rejetant ses propres fautes sur Claire, qui a pâti toute sa vie du péché originel de sa mère, Elvire remplit un sac poubelle qu'elle lui destine, de toutes ses affaires :

> « Ta mère ne voulait pas te laisser partir sans accomplir jusqu'au bout sa grande tâche de te rendre toute entière à toi-même, ta mémoire, ton histoire, Claire chérie, ton avant que j'ai si imparfaitement et parfois même mensongèrement tenter de reconstituer […] » [*PR* : 179-180].

Si elle se distingue de Britt et Elvire par des choix de vie radicalement différents et son militantisme féministe actif, Louise Serin partage néanmoins leurs désillusions sur la maternité.

Lorsqu'ils lui rendent visite à l'hôpital, la journaliste se montre en effet totalement indifférente à l'égard de ses trois fils, leur vie d'adultes et son désintérêt à leur encontre les ayant séparés : « Se peut-il qu'on m'ait trompée et que, comme dans un très mauvais téléfilm, mes enfants aient été échangés contre d'autres ? » [*A* : 73]. Elle découvre également son petit-fils qu'elle n'avait jamais rencontré: « mon fils Thomas n'est pas venu seul. Un jeune garçon l'accompagne, son fils, je présume. Quel nom déjà ? » [*A* : 73]. Ses réflexions cyniques sur sa progéniture, associées à la candeur de l'enfant, dressent le portrait de la vieille femme odieuse qu'elle est devenue :

> « Embarrassé, Thomas coupe court à la conversation et lui ordonne de laisser *mamie* en paix. Un mot, me voilà intronisée, et intouchable. Un long silence s'ensuit. Chacun s'y réfugie, indigné par mon indécence, ce corps de vieille à moitié nu et qu'au lieu de cacher, je montre, ce corps étranger qu'ils m'ont sucé. Combien de litres de mon lait leur ai-je donnés[315] ? » [*A* : 73].

Alors que le lecteur aurait pu attendre des choix librement assumés de la part de ce personnage engagé qui a lutté toute sa vie pour la cause et l'émancipation des femmes, il ne découvre qu'une femme amère qui se débat contre les mauvaises décisions qui ont orienté son existence.

[315] Ce topos de l'enfant-vampire est également développé dans d'autres romans du corpus. Ainsi, dans *Impossible de grandir*, Salie estime que « Tous les enfants le savent, leur mère leur appartient : ils peuvent la soustraire au monde quand ils veulent, un seul cri suffit à cet effet » [*IG* : 168]. De même, Amy, l'une des femmes que Rosélie côtoie aux États-Unis, se complaît dans son rôle de mère au foyer et assume son choix « Dévorée pour dévorée, je préfère l'être par mes enfants » [*HFC* : 210], sous-entendant que la narratrice l'est, quant à elle, par son compagnon : « Voulait-elle dire qu'elle était dévorée par Stephen ? » [*HFC* : 210].

Observant des mères à la sortie d'une école, elle ne peut s'empêcher d'analyser l'empreinte que la société a laissée dans le corps et les actions des femmes :

> « Il doit être seize heures, le temps des mères. […] Nul ne les détournera de ce chemin droit qu'elles ont mis des siècles à tracer. Que gagneraient-elles à quitter la voie ? De loin, il est vrai de dire que c'est du beau travail, que, dans leur volonté de bien faire, de tout faire (être à l'heure, ne pas oublier le goûter), ces femmes sont des ouvrières exemplaires, et manifestement des mamans comblées […]. Je veux bien être là, alors, être elles, parmi elles et récupérer ce qu'*ils* m'ont pris, ce que mes trois fils, oui, sans exception, ont eu le culot de me retirer » [*A* : 124].

Le féminisme matérialiste de la journaliste, qui se traduit par la comparaison du travail des mères à celui des ouvrières, s'achève une nouvelle fois sur un commentaire acerbe de Louise. Les reproches qu'elle adresse aux hommes de son entourage (père et fils compris) dépassent ensuite son cas personnel pour être étendus à l'ensemble des femmes, à commencer par sa mère, qu'elle a finie par comprendre et à laquelle elle songe :

> « Mais pourquoi Jeanne avait-elle laissé faire ? C'est ce que j'ai eu envie de raconter à la fille qui me ressemblait, afin qu'elle sache bien, elle, à quoi s'en tenir, qu'elle comprenne ce qui lui arriverait si elle s'avisait de capituler. Fille, elle deviendrait femme, puis mère, puis vieille. Mis en consigne, son corps de vingt ans se mettrait à sécher parce qu'il n'y aurait plus, alors, plus personne pour l'entretenir » [*A* : 132].

En dépit de ses luttes passées et de sa volonté de s'émanciper du destin qu'il lui était assigné par la société, Louise s'inscrit finalement aux côtés de Britt et Elvire dans une lignée de femmes, victimes de l'oppression sociale et masculine. En éprouvant physiquement ce que la domination patriarcale a fait de son corps et de ses rêves, la journaliste comprend et récuse ce qu'est « être une femme », au sens où la femme

> « est condamnée à compter, égrener, à planifier ; le temps qui passe s'exprime en elle, il laisse des traces, c'est un temps *dans* l'âge. Cette connaissance de la limitation temporelle est indissociable d'une connaissance simultanée du corps comme étant le lieu indépassable où son existence fait sens [316]».

[316] Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin, op.cit.,* p.386.

Toutefois, à la différence des deux autres figures féminines, la lignée dans laquelle s'insère la protagoniste d'*Anticorps* excède le cadre familial, pour s'étendre à l'ensemble des femmes. Militante appartenant aux seconde et troisième vagues féministes qui ont travaillé à la désexualisation du vivre ensemble et des ordres de l'existence depuis les années 1970, Louise n'a cependant pas échappé au poids séculaire de l'ordre social. Pensant pouvoir concilier carrière professionnelle et personnelle, sans avoir à choisir entre les deux, la « Wonder-Woman des années 80 » regrette de s'être oubliée à tout vouloir obtenir, et d'avoir trop sacrifié à sa vie familiale. En ce sens, elle épouse la pensée féministe de la seconde vague qui s'approprie la critique beauvoirienne de l'engendrement et de la maternité, envisagés « comme vecteur[s] principa[ux] de l'aliénation féminine [317]».

Dans *Comme personne*, Estelle éprouve également physiquement la pression engendrée par la valorisation du naturalisme et du maternalisme que dénonce Élisabeth Badinter dans *Le Conflit. La femme et la mère*[318]. Comme Britt, elle refuse dans un premier temps d'allaiter, « l'idée de nourrir mon enfant au sein suffisait à me retourner l'estomac » » [*CP* : 65], mais cède une nouvelle fois au chantage de William. Pour l'influencer et la culpabiliser, ce dernier invite un ami pédiatre, dans le but de lui prouver son égoïsme et le danger qu'elle fait courir à la santé de leur fille :

> « il fallait que je comprenne que ne pas allaiter mon enfant revenait à le priver d'une chance inégalable de se construire des défenses immunitaires pour l'avenir […] un médecin a toujours raison […] je rendis vite les armes, je n'avais pas l'énergie de me défendre contre "la voix de la raison scientifique" » [*CP* : 66].

William compte donc désormais profiter de la naissance de leur bébé (auquel il a assigné la double initiale, marque héréditaire des Willermin), pour circonscrire Estelle à son rôle de mère, sans jamais tenir compte de ses opinions : « en déduisant le féminin de la capacité maternelle, on définit la femme par ce qu'elle est et non par ce qu'elle choisit d'être [319]». Il transforme donc leur « bébé – bien malgré lui – [en] meilleur allié de la domination masculine [320]».

---

[317] *Ibidem*, p.423.
[318] Badinter Élisabeth, *Le Conflit. La femme et la mère*, Paris, Le Livre de Poche, 2012 [2010].

[319] Badinter Élisabeth, *Fausse route*, Paris, Odile Jacob, 2003, p.49.
[320] Badinter Élisabeth, *Le Conflit. La femme et la mère*, *op.cit.*, p.120.

Pourtant, si la maternité n'a pas transfiguré Estelle, l'expérience de l'allaitement la révulse et engendre un baby-blues que William ne perçoit pas : « Je pleurai pendant quinze jours. Dès que le bébé pleurait, je lui emboitai le pas. Et je me transformai en vache laitière. Je m'habituai même au dégoût » [*CP* : 81]. Devenue, de l'extérieur, « une vraie famille » [*CP* : 82] aux allures parfaites, Estelle s'isole à l'intérieur de son couple et commence à prendre la distance vis-à-vis de son mari. Adoptant le rythme de sa fille, elle se remet à travailler, en secret, pour éviter les disputes conjugales :

> « L'accouchement, l'allaitement, Wanda et en plus mon travail, j'avais du mal à finir mes journées […]. J'ai continué à travailler, je n'ai plus évoqué ma fatigue et tout est rentré dans l'ordre, peu à peu. J'ai pris le rythme » [*CP* : 82-83].

L'échec de son mariage l'amène alors à s'inquiéter des valeurs qu'elle transmettra à sa fille, pour lui éviter de connaître la même déconfiture qu'elle, par opposition à Britt. Cette dernière, entièrement dévouée à son rôle et à l'éducation de ses fils, se désintéresse totalement de la sienne. Elle sacrifie en effet Lorette, en lui imposant de s'effacer et de s'amoindrir au profit du bien-être des garçons Casella, comme elle le fit avant elle :

> « On fit venir Lorette, sa mère ne lui épargna aucune humiliation, sentant que quelque chose d'obscur se répétait pour elle dans cette confrontation arbitrée par la religieuse […] elle finit par dire d'une voix gentille que la pension était certainement une bonne idée […] les enfants très brillantes ce n'est pas simple dans une famille où on ne leur fait guère de place, ses frères sont jaloux, son père ne reconnait pas ses mérites, et moi, moi, oh moi… » [*SNA* : 90].

A la différence de Britt, Estelle refuse donc de contribuer à l'infériorisation de Wanda en répétant les gestes et schémas ancestraux de la servitude féminine, et se préoccupe des valeurs qu'elle lui inculquera. Puisque la « maternité se présente […] désormais avec emphase comme un projet personnel que personne ne doit entraver [321]», la jeune femme souhaite s'y consacrer au mieux. En cela, une nouvelle fois, elle n'échappe pas aux injonctions sociétales qui valorisent la maternité. En la projetant comme un idéal que les femmes se doivent d'atteindre, une fois qu'elles s'y sont engagées, la société ne cesse de les culpabiliser, tant au point de vue collectif qu'individuel. Face à ses propres carences, et consciente de l'impact qu'exercent l'environnement et les institutions sociales sur l'enfant, Estelle se sent démunie. Elle doute de

[321] Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin, op.cit.,* p.428.

parvenir à éduquer correctement sa petite fille, mais lui promet néanmoins de s'améliorer pour s'offrir en modèle, comme elle l'expose à travers le très bel engagement qu'elle lui adresse :

> « Comment vais-je m'y prendre, Wanda, pour ne pas te couper les ailes ? Et si j'y parviens, comment vais-je empêcher qu'elles ne te soient rognées par d'autres ? On m'a appris le contraire de ce qu'il me faudrait savoir. Je ne sais rien, tout juste devine, commence à y voir clair. Je te promets de faire tout ce qui est en mon pouvoir pour m'élever afin de t'accompagner sans contribuer à te faire entrer dans le moule qui m'a faite, je sais que c'est en partie perdu d'avance car d'autres te façonneront jour après jour, à l'école, à la télévision, dans la rue, par les grandes images qu'ils colleront aux murs, des images qu'ils t'imposeront, que tu seras obligée de voir, même si tu ne les regardes pas, avec lesquelles ils t'imposeront l'identification […] je m'efforcerai de t'épargner tout le parcours inutile qu'il sera en mon pouvoir de t'épargner […] à compter sur ta propre force, et non comme moi, à ne reconnaître que celle de l'autre, moi qui me suis jusqu'à présent uniquement consacrée, je crois, à séduire et par là à domestiquer cette force, lui déférant la légitimité que j'ai toujours déniée à la mienne » [*CP* : 88-89].

Selon Camille Froidevaux-Metterie, cette « idéalisation sociale de la maternité [a induit] un changement profond dans la façon dont l'accomplissement individuel est conçu [322]». Grâce aux luttes féministes, les femmes ont en effet pu initier

> « un nouveau modèle d'humanité fondé sur le principe de la conciliation des désirs intimes et des ambitions sociales […]. Peu à peu, l'idéal d'excellence a laissé place à un idéal d'harmonie […] la féminisation du monde [a engendré le souci] d'une articulation équilibrée des aspirations privées et publiques [ainsi qu'un] mouvement de convergence des genres qui voit les hommes prétendre désormais à une vie familiale gratifiante et les femmes envisager sereinement la plénitude d'une vie sans enfants [323]».

Le constat de la philosophe se vérifie notamment à travers la nulliparité, décidée ou non, de certains personnages féminins du corpus.

---

[322] *Ibidem, op.cit.*, p.430.
[323] *Ibidem, op.cit.*, p.431.

2.1.8. La nullipare

> « Subie ou choisie, la “nulliparité”, qui identifie la femme à la mère, renvoie au manque et à l’inachevé. Certaines la revendiquent, d’autres ne s’en remettent pas. Pour ces dernières, la nullipare est amputée de son essence et de sa place dans le monde [324]».

À ces considérations quelque peu éculées mais que d’aucuns tiennent toujours pour vraies pour stigmatiser les femmes sans enfants, l’autrice Chloé Delaume avance de multiples explications, avec un ton souvent provocateur :

> « Je suis la Nullipare, jamais je n’ai accouché, jamais je n’enfanterai. Parce que moi, mes poupées, je les décapitais. […] Je suis la Nullipare, jamais je n’enfanterai. J’exècre les lignées et leurs fictions toxiques, la notion d’héritage ne relève que du virus pour le dernier porteur [325]».

Si le choix de ne pas avoir d’enfant est aujourd’hui de plus en plus souvent revendiqué par les femmes et le mouvement *childfree*, certaines d’entre elles n’ont cependant pas eu l’opportunité d’en décider ainsi.

Les circonstances de la vie ont amené la narratrice du récit de Claudie Gallay ainsi que Mémoria, Thérèse, Salie, la narratrice de *Je ne suis pas un homme qui pleure* et Madeleine à ne pas en avoir, pour diverses raisons.

Dans *Les déferlantes*, l’héroïne souhaite porter l’enfant de l’homme qu’elle est en train de perdre d’une grave maladie, pour conserver une trace concrète de lui, après son décès. Mais celui-ci s’était opposé à cette idée, à laquelle elle songe un jour en regardant la Cigogne : « Ressemblait-elle à cet enfant que je n’aurais pas de toi, celui que tu ne me feras jamais ? Je t’avais demandé cela, un enfant avant que tu partes…Tu n’as pas voulu. Tu m’as expliqué doucement pourquoi il ne fallait pas. Je n’ai rien retenu » [*LD* : 127]. Puisqu’il le lui a refusé et qu’elle ne vivait que pour et à travers lui, l’ornithologue se sent d’autant plus démunie après sa mort qu’elle a été abandonnée à la naissance et n’a pas enfanté : « Je n’étais plus une femme. Pas mère. Je ne me souvenais pas d’avoir été fille. Encore moins sœur » [*LD* : 307].

---

[324] Badinter Élisabeth, *Le Conflit. La femme et la mère*, *op.cit.*, p.146.
[325] Delaume Chloé, *Une femme avec personne dedans*, Paris, Points, 2013 [2012], p.118-119.

Dans *Kétala*, les désillusions et l'existence malheureuse de Mémoria ne lui permettent en revanche pas d'envisager une potentielle maternité, avant sa mort précoce des suites d'une maladie vénérienne. L'homosexualité de Makhou et les difficultés que rencontrent la protagoniste pour séduire son mari occupent le plus clair de son temps. Puis, elle est ensuite trop absorbée par la nécessité de trouver un moyen de survivre pour y songer. Cette question n'est d'ailleurs pas évoquée dans le roman, dont l'enjeu se concentre pourtant sur les déboires de l'héroïne, bien que son travail de prostituée lui fasse courir le risque d'une grossesse non désirée. Aussi, s'il est vrai que chaque femme « ne peut faire l'économie de la projection maternelle, qu'elle soit positive ou négative ; se sachant possiblement procréatrice, chacune réfléchit à l'actualisation de cette capacité, et ce dès que les menstruations ont donné le signal de l'aptitude corporelle[326] », Mémoria n'est pas disposée à l'envisager, trop occupée à tenter d'assurer sa propre subsistance.

De même, Salie, Thérèse et la narratrice de *Je ne suis pas un homme qui pleure*, ne se sentent pas concernées par cette question, dans la mesure où elles doivent auparavant résoudre leurs problèmes personnels, souvent liés à l'emprise que leurs familles respectives exercent sur elles. Chloé Delaume fait part de ce constat dans *Une femme avec personne dedans* :

> « Je suis la Nullipare. Fille digne de Lilith, ennemie d'Ève […] si tu hais les enfants c'est parce qu'ils te renvoient à la petite fille en toi, va falloir régler ça Chloé c'est plus possible une position absurde personne ne peut vraiment détester les enfants en soi ça ne veut rien dire [327]».

Le roman *Impossible de grandir* s'articule en effet sur la difficulté que la narratrice rencontre pour devenir adulte, alors qu'elle est sans cesse rattrapée par son enfance et la voix de la Petite. Enfant illégitime, Salie ne parvient pas à trouver sa place : « Ne jamais prendre trop de place, c'est inscrit dans les gènes des enfants illégitimes » [*IG* : 279], en dépit du succès et de la reconnaissance sociale que son statut d'autrice lui procure. Elle s'escrime alors, sa vie durant, à tenter de se réconcilier avec l'enfant blessée et humiliée qu'elle a été, pour continuer à avancer : « Je ne niais aucun des souvenirs douloureux de la Petite […]. Réparer une âme blessée par le passé, c'est se lancer à la conquête de la vie, cela demande une véritable impulsion » [*IG* : 403]. Sa lutte, pour accepter sa souffrance, passe alors par son besoin de protéger ses frères et sœurs restés au Sénégal. Toujours à la merci de sa famille et du Tonton

[326] Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin, op.cit.*, p.437.
[327] Delaume Chloé, *Une femme avec personne dedans, op.cit.*, p.122-123.

tyran, elle n'hésite plus à s'opposer à ce dernier, pour faire valoir les droits de sa fratrie : « Devenir adulte, c'est, au lieu de s'enfuir en permanence, oser se retourner et, enfin, faire face aux loups » [*IG* : 303]. Le rôle qu'elle s'attribue envers les siens s'ajoute à la fonction que lui a désignée la grand-mère qui l'a élevée, en raison de sa place dans la hiérarchie familiale : « C'est à moi que la grand-mère a remis le secret des [lignées]. Tu es l'aînée de toutes tes sœurs, avec la tradition matrilinéaire, après moi, tu seras un jour la matriarche, tu dois tout savoir » [*IG* : 308]. Légitimée par sa grand-mère, puis de son propre chef : « Je me déclare princesse de tous les enfants illégitimes du monde » [*IG* : 308], l'existence de Salie se tourne ensuite entièrement vers la protection des siens et son travail d'écriture. Celui-ci lui permet de donner la parole aux opprimés de tous bords, et enfin, de trouver sa place, indépendamment de celle que les autres veulent lui assigner : « J'avais pris la résolution de faire définitivement la paix avec la Petite et de ne plus jamais me faufiler dans un moule de circonstance, conçu par d'autres » [*IG* : 404].

Dans *Thérèse en mille morceaux*, l'héroïne éponyme demeure, quant à elle, sous le joug de la figure maternelle, bien après le décès de cette dernière. Quoique mariée, Thérèse n'évoque pas la possibilité d'être mère à son tour, étant elle-même restée comme sa sœur, la petite fille de la sienne : « Je sais que son regard sévère juge mes pensées les plus intimes. Mère est là, sous ma peau, et son rituel s'oppose aux assauts de Thérèse […] Mère m'appelle à me ressaisir » [*TMM* : 45]. Sous l'emprise de sa mère,

> « elle bascule dans la déconstruction, la dépossession de son identité qu'entraîne la possession de soi par autrui. Adulte, donc théoriquement autonome et sujet à part entière, le possédé n'en agit pas moins comme s'il dépendait entièrement d'autrui. Son comportement en est le signe, qui paraît alors agi, compulsivement par des sollicitations déconnectées de la réalité présente, car connectées aux liens secrets entretenus avec l'autre agissant dans l'absence [328]».

S'ensuit alors une lutte intérieure, pour se soustraire à l'omnipotence de sa mère. Pour commencer à exister par elle-même, Thérèse doit tout d'abord se débarrasser des préceptes étouffants qui lui ont été inculqués :

> « Nier tout ce qui fut moi. Rayer d'un trait la première en date des Thérèse et donner toute la place à l'autre. […] Une femme qui n'a pas pu sauter à la corde jusqu'à cent, marcher seule dans la rue, répondre au salut d'un passant, parler

[328] Heinich Nathalie, *États de femme, L'identité féminine dans la fiction occidentale*, *op.cit*., p.172-173.

> sans s'inventer un double, penser son corps et sa parole sans se le cacher à elle-même, saura-t-elle jamais dire qui elle est ? Toute Thérèse m'est étrangère, celle que Mère m'a concoctée autant que celle qui m'envahit » [*TMM* : 64-65].

Pour se réinventer, elle doit donc, comme Salie face à son oncle, se dresser contre le souvenir maternel : « Mais Thérèse ne suit plus. Aucune voix du passé ne fait autorité. Il faut qu'elle parle à mère. De femme à femme. De corps à corps » [*TMM* : 103].

La narratrice *Je ne suis pas un homme qui pleure* doit également composer avec les sempiternels reproches que sa mère lui adresse, lorsqu'elles sont en contact. Auprès d'elle, elle se sent toujours infantilisée : « J'ai passé l'hiver dans l'appartement résidentiel de mes parents sans écrire une ligne. Je n'ai pas de tripes lorsque je suis chez eux. Je m'alimente. Je défèque. Je débarrasse la table. Je regarde leur télé. Je suis une petite fille » [*JPHP* : 105]. Tout est prétexte à la critique, la jeune femme ne correspondant en rien aux attentes maternelles, en raison de son statut de quadragénaire célibataire et nullipare :

> « tout soudain me ramenait à mon statut de grande fille seule, de paria. En me refusant à l'assistance conjugale et à la maternité, j'avais bouleversé l'écosystème. Après moi : rien, personne. Je m'étais soustraite à la loi de la reproduction. Dans cette maison payée *fifty-fifty* pour éviter les ennuis, je me sentais minus et vulnérable. Même pas mère. Je n'avais eu que mes règles » [*JPHP* : 237].

La mère, qui ne conçoit l'existence féminine qu'en couple et « avait agi avec méthode et dans l'ordre : un mariage, un métier, des enfants, une maison, la retraite » [*JPHP* : 104], ne comprend pas que sa fille puisse se conduire autrement. Elle considère en effet que « l'idée même de célibat est contre-nature [329]». Aussi, l'héroïne a-t-elle intériorisé les croyances maternelles, et pense que la présence d'un compagnon « est l'unique moyen de [la] faire femme » [*JPHP* : 15]. Avançant en âge, elle vit donc d'autant plus douloureusement sa rupture et sa solitude récente, qu'elle avait « toujours enchaîné » [*JPHP* : 14] les hommes jusqu'alors. Les craintes que la narratrice cristallise, et son angoisse de vieillir seule, sont particulièrement bien décrites par Malin Lindroth dans *La fille de cinquante ans*. L'autrice expose ainsi la défiance dont elle est souvent victime :

[329] Kaufmann Jean-Claude, *La femme seule et le Prince charmant, Enquête sur la vie en solo, op.cit.,* p.16.

> « Qu'est-ce qui est si dérangeant chez la vieille fille ? Que cette figure résume tout le catalogue des grandes peurs d'aujourd'hui est certainement une partie de l'explication. Elle n'est pas seulement vieille, seule, sans enfants et communément considérée comme Celle Qui N'a Rien, elle n'a même pas le bon goût d'être en phase avec son époque […]. Mais être vieille fille n'est ni un caractère ni le résultat d'un choix. Ce n'est pas non plus une maladie dont je serais injustement atteinte […]. Nous ne voulons surtout pas de quelqu'un qui nous rappelle que la vie est plus complexe que la somme de choix libres et conscients [330]».

Comme pour défier le sort et ses parents, qu'elle a de toute façon déçus en ne se mariant pas, la narratrice décide d'annoncer sa ménopause, à la manière d'une grossesse. La supercherie surprend effectivement sa mère, qui s'attendait à une bonne nouvelle, en voyant la bouteille de champagne :

> « Je me suis assise et c'est sorti comme ça : " Je n'aurai pas d'enfants. C'est trop tard. Je n'ai pas rencontré d'hommes pour m'en faire. Je n'ai pas assez d'argent pour en acheter un, pas le courage de l'entendre braire, de lui écurer le derrière, de l'éduquer, de lui pardonner, de souffrir à sa place et de me battre pour sauver ma peau " » [*JPHP* : 255].

Mais comme à leur habitude face aux révélations trop difficiles, ses parents ne réagissent pas, ou du moins, s'enferment dans le silence : « Rien, toujours rien. Les miens fermaient leur gueule. Considéraient-ils ma situation ? » [*JPHP* : 256]. Toutefois, son aveu libère la narratrice en lui donnant l'impulsion suffisante pour se lancer dans un nouveau projet d'écriture, à travers lequel elle se réalisera autrement qu'en accomplissant ce que la société attend d'elle.

C'est également en partie à cause de sa stérilité que Madeleine décide de fuir son ancienne vie. Dans *Sur l'autre rive,* elle subit en effet les foudres de sa belle-famille qui l'accuse de ne pas tomber enceinte : « après des fausses-couches successives, les parents d'Anicet me déclarèrent stérile et pressèrent leur fils de répudier cette femme de malédiction » [*SAR* : 98]. Suite à un bilan médical effectué en France, l'héroïne apprend que ses fausses-couches sont

[330] Lindroth Malin, *La fille de cinquante ans*, Paris, L'École des Loisirs, Globe, 2020, p.49.

en réalité dues à une « malformation congénitale sans grande conséquence » [*SAR* : 103]. Si elle est opérée et suivie convenablement pendant sa grossesse, celle-ci pourrait être menée à terme. Mais c'est sans compter sur les croyances maternelles, qui s'ajoutent aux reproches de ses beaux-parents. La jeune femme cache le diagnostic établi par « la médecine des Blancs » [*SAR* : 103] à Anicet, et se soumet aux prescriptions de la guérisseuse que sa mère a consultée. Elle devra « attendre cinq saisons des pluies avant de [se] soumettre au verdict du médecin » [*SAR* : 103], ce qu'elle ne fera finalement jamais. Devant sans cesse cacher au Conseil de famille les problèmes d'éjaculation précoce de son mari : « Lui avait honte d'avouer, et moi je n'ai jamais su comment perler de *ça* aux parents » [*SAR* : 219], qu'elle tient pour réellement responsable des conflits qui émaillent régulièrement leur couple, Madeleine ne supporte plus d'assumer seule la faute qui lui est reprochée. En dépit de leurs efforts respectifs, le poids des coutumes et le comportement d'Anicet, qui refuse que sa femme expose ses œuvres « de telles cochonneries, des corps d'hommes nus, qui n'étaient visiblement pas celui de son mari » [*SAR* : 192], ont raison de leur mariage. Hormis ce contrat nuptial, sans enfant commun, rien ne retient plus Madeleine : « une force irrésistible, quelque part dans ma poitrine, me répétait de couper les liens et de m'en aller » [*SAR* : 227], ce qu'elle finit par accomplir.

Comme Madeleine devenue Marie-Ève, Rosélie décide de ne pas enfanter, puisque la « maternité n'est plus un destin mais elle s'affirme dans sa dimension intime de structurant identitaire [331]». Si l'héroïne constate qu'un grand nombre de ses connaissances s'épanouit à travers ses fonctions maternelles, tel n'est pas son cas : « C'est une histoire trop longue à raconter. Disons que, d'abord, je n'ai pas voulu de la maternité. Puis que la maternité n'a pas voulu de moi quand peut-être j'aurais voulu d'elle » [*HFC* : 274]. Elle constate néanmoins, en toute objectivité, que ces femmes ont souvent dû opérer un choix entre accomplissement de leur vie personnelle ou professionnelle, quand elles souhaitaient s'occuper correctement de leurs enfants : « Cheryl trônait sur tout cela avec une douceur qui rappelait à Rosélie celle d'Amy ou de Cousine Altagras. Certaines femmes font ce choix : être mère et rien de plus. Elles ferment l'oreille à toutes les sirènes de ce qu'on nomme la réussite » [*HFC* : 275]. Comme le remarque Belinda Cannone, qui s'est également questionnée sur son désir d'enfanter, dans *La Tentation de Pénélope*, la maternité est intrinsèquement liée au temps :

> « Le temps, disait en substance Balzac, est le seul capital de ceux qui n'ont pas de fortune [...] je ne saurai dire quand j'ai eu la certitude que je voulais être

[331] Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin, op.cit.*, p.437.

> écrivain. […] Une chose que j'ai toujours sue : qu'il me serait infiniment plus difficile d'y parvenir si j'avais des enfants [332]».

La romancière a finalement décidé de ne pas avoir d'enfants, afin de se consacrer à son travail, mais aussi de pouvoir organiser son temps libre comme elle le souhaite, et non en fonction des tâches domestiques qui lui incomberaient. Elle fuit donc la charge mentale qui accapare ses collègues universitaires et mères, qui doivent sans cesse adapter leurs emplois du temps à ceux de leurs enfants et conjoints. L'héroïne d'*Histoire de la femme cannibale* parvient aux mêmes conclusions que l'essayiste, lorsqu'elle regarde l'évolution de sa cousine : « Cousine Altagras avait beaucoup déçu Rosélie. Elle avait renoncé à toute prétention artistique pour cuire du pot-au-feu à sa trâlée d'enfants. C'est le mariage qui veut ça » [*HFC* : 58].

Puisqu'il « n'y a pas de loi de la nature qui nous ferait désirer d'être mère [333]» et qu'en dépit des prescriptions sociétales, la maternité n'est plus une obligation mais une possibilité qui s'offre à chaque femme, Rosélie choisit de ne pas enfanter. Sa décision relève principalement de son aversion pour tout ce qui concerne l'engendrement, répulsion également partagée par son compagnon :

> « Ni Rosélie ni Stephen n'avaient l'intention d'endosser la défroque de parents. Depuis petite, la maternité l'écœurait : les ventres ballons ronds ou pointus comme des obus des tantes, cousines, parentes de toutes sortes […]. Elle détestait leurs mines importantes […] comme si elles portaient en elles le Saint des Saints. Elle détestait surtout les nouveaux-nés […] ils puaient » [*HFC* : 60].

En outre, la répugnance personnelle de l'héroïne, qui par ailleurs comprend très bien l'accomplissement des mères qui l'entourent, s'explique par son histoire personnelle et son refus de reproduire une situation familiale toxique. Traumatisée par la déchéance de sa mère, dont le souvenir la hante encore, elle s'entend avec Stephen pour éviter de réitérer ce qui leur fut imposé pendant l'enfance : « la terreur de tomber enceinte la garda. […] Quant à Stephen, sa haine des enfants s'appuyait sur des fondements objectifs. Il avait dû surveiller ses demi-frères, sournois et têtus, qu'il ne portait pas dans son cœur et qui le lui rendaient bien » [*HFC* : 61].

Le couple s'entend alors pour vivre et s'épanouir à travers ses multiples voyages et la richesse de ses rencontres. Il se concentre également, principalement, sur ses créations respectives :

---

[332] Cannone Belinda, *La Tentation de Pénélope, op.cit.,* p.132.
[333] *Ibidem,* p.137.

« Rosélie et Stephen s'accordaient aussi sur ce dernier point, le plus important pour un couple. Ils se souciaient peu d'un héritier. Stephen brodait avec brio sur ce thème, avançant que les seules créations valables sont celles de l'imaginaire » [*HFC* : 61]. Stephen se consacre donc pleinement à la littérature, tandis que Rosélie fait l'expérience de la parturition, à chaque nouveau tableau :

> « Aussi longtemps qu'elle était occupée à choisir, puis mélanger les couleurs, à appliquer la peinture […] ses yeux ne voyaient rien, hormis ce carré blanc que son imaginaire peuplait et métamorphosait au fur et à mesure. Elle n'entendait rien, hormis la rumeur de ce monde qui maturait en elle. Un bonheur l'habitait, comparable sans doute à celui d'une femme dont le fœtus remue au fin fond de sa chair. Cependant, une fois les eaux perdues et la délivrance survenue, elle se détachait de sa création » [*HFC* : 139].

Ainsi, à l'image de l'essayiste Belinda Cannone et de la narratrice de *Je ne suis pas un homme qui pleure,* Rosélie[334]choisit de s'épanouir par le biais d'une autre forme de maternité, celle de la création artistique : « Je n'ai pas souhaité de descendance, mais fais vœu de transmission [335]».

En s'engageant dans la vie maritale, certaines figures féminines du corpus pensent accéder à une forme de visibilité sociale conférée par le statut de la famille, ou le métier de leur conjoint. Croyant tirer des bénéfices de ce nouvel état, elles acceptent un grand nombre de compromis, qui les mènent progressivement à se déposséder d'elles-mêmes, au profit de l'équilibre conjugal :

> « Quitter la vie en solo signifie en effet un double bouleversement identitaire. D'abord une cession d'une partie (plus ou moins importante) du Soi dans la nouvelle entité conjugale […]. Du point de vue de l'individu cherchant à rester maître de son destin, il y a […] double abandon : une partie de l'identité est collectivisée, pendant que l'autre se voit définir un horizon obligé [336]».

---

[334] qui, si elles ne sont pas mères, n'en sont pas moins femmes : « on peut […] n'en avoir pas envie, et être très heureuse ainsi : je ne me sens pas mère – mais je me sens pleinement femme », comme le revendique la romancière in Cannone Belinda, *La Tentation de Pénélope, op.cit.,* p.139.

[335] Delaume Chloé, *Mes bien chères sœurs*, Paris, Points, 2020 [2019], p.107.

[336] Kaufmann Jean-Claude, *La femme seule et le Prince charmant, Enquête sur la vie en solo, op.cit.,* p.166.

Lasses des confrontations ou de la violence de leur partenaire, elles finissent par adopter leur point de vue, pour qu'on les laisse enfin en paix. Elles se conforment alors volontairement aux injonctions de leur conjoint ou de leur belle-famille, pour lesquels elles ont abandonné leur nom de jeune fille, mais aussi leurs enfants, dans le cas des héroïnes lenoiriennes. Assignées à leur statut d'épouse et de mère, leur enfermement n'est plus seulement social, mais également spatial et psychique. Cette dépersonnalisation s'effectue subrepticement, notamment en raison de l'usure produite par la vie quotidienne, l'instauration d'habitudes familiales routinières, et le dévouement que l'on attend nécessairement de la femme mariée :

> « dans le mode de construction de l'identité féminine […] la femme est celle qui sait dépasser son horizon personnel en se donnant par amour au groupe familial dont elle devient l'irremplaçable cheville ouvrière, la fée du logis. Son identité se définit par cet amour et cette fonction ; son individualité se fond dans l'ensemble qu'elle parvient à créer [337]».

Ces attentes sociétales, associées à leur trajectoire personnelle, engendrent alors la négation et l'aliénation identitaire des figures féminines. Piégées « dans une "identité féminine" [qui] n'est en fait pour l'essentiel qu'un rôle social [338]» et le statut que leur compagnon leur confère, leur identité profonde en est étouffée : « La fabrique de soi prend toujours racine dans du déjà là, dans les processus d'intériorisation de normes et de rôles, dans les positions occupées par chacun dans l'espace social [339]». Cette période surinvestie massivement pendant les premiers cycles du processus d'individuation, que le psychiatre Christophe Fauré nomme la *phase d'accommodation*[340], repose sur le désir d'être reconnu et valorisé. Elle se prolonge tant que le personnage, le Moi social, qui « n'est qu'une *construction psychique*, qu'une *interface virtuelle* entre ce qu'[il est] fondamentalement et [son] environnement[341] » en retire des bénéfices. Cependant, la vision tronquée et réductrice de lui-même, à laquelle l'individu s'est assimilé en s'efforçant de tenir le rôle qu'il s'est assigné, occulte de nombreuses facettes de sa personnalité. C'est alors en percevant le décalage qui s'est créée, entre ce qu'elles sont profondément et le personnage auquel elles se sont identifiées pendant des années afin de satisfaire les exigences de leur entourage, que le masque derrière lequel les héroïnes s'étaient

---

[337] *Ibidem.,* p.186.
[338] Kaufmann Jean-Claude, *L'invention de soi, Une théorie de l'identité, op.cit.,* p.107.
[339] Michel Johann, *Sociologie du soi, Essai d'herméneutique appliquée, op.cit., p.43.*
[340]Fauré Christophe, *Maintenant ou jamais ! La transition du milieu de vie*, Paris, Éditions Albin Michel, 2011, p.24.

[341] *Ibidem, op.cit.,* p.26.

réfugiées commence à tomber. Madeleine, Mémoria et Thérèse refusent ainsi de continuer à se mentir à elles-mêmes, en continuant à jouer le rôle que leurs familles et les traditions leur ont imposé.

En outre, elles sont toutes en proie à un sentiment d'imposture et l'impression de ne jamais être à leur place, où qu'elles aillent. L'idée d'illégitimité qui s'est progressivement immiscée en Britt, Elvire et Rosélie est liée à leur dépendance financière, leur manque d'autonomie et à la dépersonnalisation qui s'en est suivie. Bien que cette situation les ait incitées à manifester leur présence indépendamment de celle de leurs conjoints, le ton désabusé d'Estelle signale leur échec : « Pendant quatre ans, j'ai attendu qu'il me voie. Qu'il fasse l'effort, après m'avoir passé la bague au doigt, de chercher à découvrir qui était la personne qui s'agitait au bout de l'annulaire » [*CP* : 85]. Les quatre femmes prennent en ce sens conscience que « l'union de deux êtres humains est vouée à l'échec si elle est un effort pour se compléter l'un par l'autre, ce qui suppose, une mutilation originelle ; il faudrait que le mariage fût la mise en commun de deux existences autonomes, non une retraite, une annexion, une fuite, un remède [342]».

Qu'elles soient mères, épouses ou compagnes, les figures féminines éprouvent donc, à mesure que le temps passe, la nécessité de trouver une légitimité, un sens à un destin qui leur a été subtilisé par d'autres et qui ne leurs appartient désormais plus. Aussi, puisqu'à l'existence qui leur est imposée « s'oppose la vie secrète de la femme à la recherche d'elle-même, qui ne se satisfait pas d'une existence réduite à la conjugalité et [/ ou] la maternité [343]», les héroïnes romanesques décident-elles de se réapproprier leur histoire et leur destinée, hors d'un cadre familial qui les contraint.

[342] Beauvoir de Simone, *Le deuxième sexe II, L'expérience vécue*, *op.cit*., p. 324.
[343] Heinich Nathalie, *États de femme, L'identité féminine dans la fiction occidentale*, *op.cit*., p.118.

3. La crise

Transformées par la médiocrité de leur quotidien, les figures féminines sont donc devenues des êtres d'habitude qui se réfugient derrière des schèmes d'action, afin d'éviter de réfléchir à leurs conditions de vie insatisfaisantes : « L'intériorisation d'une évidence, structurée sous forme d'habitude, permet de déclencher l'action sans se poser de questions, en évitant d'accentuer la charge mentale [344]». Mais la reproduction de ces actes quotidiens, qui « densifie leur existence au point de limiter les choix identitaires aux micros-décisions ordinaires [345]», les enferme dans une réalité monotone et insipide, qui s'oppose à toute aspiration personnelle. Pensant ne pouvoir déroger à la vie qu'elles se sont créée, elles endurent un certain temps une accumulation de frustrations et d'humiliations qu'elles supportent au nom de l'image que la société leur renvoie d'elles-mêmes, en tant que « bonne » compagne, épouse et/ou mère, jusqu'à ce qu'un ultime incident induise une prise de conscience salvatrice.

3.1. Les prémisses de la crise

Comme l'explique le psychiatre Christophe Fauré dans son ouvrage *Maintenant ou jamais ! La transition du milieu de la vie*, au sujet du processus d'individuation, le Soi[346] existe dès la naissance mais demeure à l'état latent, inconscient de lui-même, une grande partie du début de la vie. Cette première période de l'existence permet à l'individu de construire un Moi social, « un "je" conscient de lui-même [qui] permet l'installation d'une identité et d'une personnalité bien définie[347]» et l'autorise à évoluer en société, en recherchant sa propre valorisation à travers la reconnaissance d'autrui. Cette « première moitié de la vie pourrait donc se comprendre comme un mouvement du soi "intérieur" *inconscient* vers un moi "extérieur" *conscient* [348]».

Cependant, le processus d'individuation qui se poursuit au cours de la vie produit un mouvement inverse au milieu de l'existence, en ramenant le Moi "extérieur" *conscient* vers

[344] Kaufmann Jean-Claude, *L'invention de soi, Une théorie de l'identité*, *op.cit.*, p. 175.
[345] *Ibidem*, p.186.
[346] Fauré Christophe, *Maintenant ou jamais ! La transition du milieu de vie*, *op.cit.*, p.45 : « Le soi, tel que le conçoit Jung, est notre essence, ce que nous sommes fondamentalement en tant qu'êtres doués de conscience ; c'est une dimension présente depuis l'origine [...]. Le problème, c'est que le soi n'est pas conscient en nous à notre naissance ».
[347] *Ibidem*, p.46.
[348] *Ibidem*, p.46.

un Soi “intérieur” *inconscient*, de façon à révéler ce dernier. Ce « retour vers l’intérieur a [donc] pour objectif de rendre conscient le soi initialement inconscient. Cette prise de conscience du soi est donc le but ultime du processus d’individuation [349]», qui, en unifiant la personne la révèle à elle-même et actualise les diverses potentialités qu’elle porte en elle, depuis l’origine. Mais l’articulation de ces deux mouvements opposés est d’autant plus délicate à réaliser qu’elle déstabilise la vision première que l’individu a de lui-même, et dont il doit se défaire.

Cet état de fait explique alors la difficulté que les figures romanesques rencontrent, pour renoncer à la vie dans laquelle elles se sont empêtrées. De cette façon, un grand nombre d’héroïnes a songé ou tenté de quitter le foyer conjugal, mais s’est finalement résolu à le regagner, piégé par ses responsabilités ou par peur de s’investir dans une nouvelle vie.

L’idée de fuir effleure Madeleine à plusieurs reprises. Alors qu’elle se remémore des bribes de son passé, que certaines situations lui évoquent, elle reconnaît en avoir toujours ressenti le besoin. Se sentant très seule auprès de son époux, son absence de perspective métaphorise l’avenir de son mariage et l’intuition qui l’étreint :

> « La masse sombre des bâtiments à deux niveaux m’a rappelé un soir de solitude et de cafard à l’École normale de Mouyondozi. La nuit autour de nous était en ce temps-là profonde et silencieuse […]. L’horizon était proche et borné. J’avais déjà, je crois, envie de fuir » [*SAR* : 43].

Lors de son séjour à Libreville, initié par son époux pour sauver leur mariage, Madeleine réalise que son art ne concède aucune compromission, et qu’elle en a déjà beaucoup trop fait en songeant à sa vie d’avant leur union : « J’aurais voulu disparaître. M’en aller loin, très loin ; effacer toutes les traces derrière moi ; changer de vie, changer de nom. J’ai songé avec nostalgie au temps de Cornell » [*SAR* : 76]. Cet appel de l’ailleurs qui ne va plus la quitter apparaît un jour alors qu’elle contemple la mer. Après une nuit sans sommeil, une vision de fin du monde attenante à celle d’un renouveau lui semble en émerger : « Un décor lunaire ou de création du monde. Il paraît que c’est de la mer qu’a surgi la vie. J’ai eu ce matin-là, moi aussi, envie de sortir de l’onde et d’aborder neuve et pure d’autres rivages. Renaître » [*SAR* : 78]. Son désir de disparaître se formule ensuite de plus en plus précisément, par le biais de la métaphore du rivage, également présente dans le titre du roman : *Sur l’autre rive*. La veille du départ d’Anicet pour les États-Unis, après une énième déception liée à leur incompatibilité

[349] *Ibidem*, p.46-47.

sexuelle, la narratrice comprend très clairement qu'elle partira, comme l'indique l'usage du futur du verbe de modalité qu'elle répète, comme pour s'en convaincre : « Un jour, *il faudra* se décider et les surprendre tous. Te lever tôt, Madeleine, et marcher jusqu'à la plage, lâcher le pagne et te déchausser. Un jour *il faudra*[350] décider d'abandonner la rive […]. Une autre terre existe, Madeleine » [*SAR* : 107].

L'idée de s'enfuir étreint également Britt Casella, après une confrontation embarrassante avec son beau-frère. Au moment de rejoindre l'église et d'assister à la communion de Junior, elle décide de s'échapper quelques instants de cette maison qui l'étouffe. Son fils Tim, décontenancé par son envie aussi subite qu'inopportune, lui rappelle une nouvelle fois ses devoirs :

> « Elle se recule et dit à l'intention de l'enfant sans le regarder : Je vais me promener. – Où Ça ? – Je n'en sais rien. J'ai besoin de marcher. – Toute seule ? – Oui. – Quand est-ce que tu vas rentrer ? – Je ne sais pas. – Mais on doit être à onze heures et demie à l'église et si les autres passent avant, tu as dit que tante Marthe et tante Nanni… – Ça m'est égal ! » [*SNA* : 56-57].

Sa tentative est néanmoins si vite écourtée qu'elle en devient risible. Britt agit en effet comme une enfant prise en flagrant délit, vision qui s'oppose totalement à l'image d'épouse parfaite qu'elle est tenue d'exposer : « Elle n'est pas allée loin. Au moment où elle atteignait le portail, elle les a entendus descendre de voitures et claquer les portières dans la rue et elle est revenue sur ses pas en courant, s'est glissée à l'intérieur par la porte de la cuisine » [*SNA* : 67].

Prisonnière des rites familiaux, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la maison dont elle sort finalement peu, l'héroïne éprouve de la révolte et de la fatigue qui se traduisent par la récurrence de ses cris. Le fait de ne pouvoir manifester son opinion et ses désaccords, que son époux tourne systématiquement en dérision, l'exaspère encore davantage. Une énième remarque acerbe de Justus déclenche ainsi une crise, dont elle prend Bob à témoin, lors du petit-déjeuner qui précède la communion :

> « Elle à Bob : Il se trouve que je crie, figure-toi. Mais oui, je crie. Le dimanche de préférence, m'a fait remarquer Justus. Je ne m'en rendais pas compte. J'avais l'impression de crier plus souvent que seulement le dimanche. Il me semblait que c'était tous les jours…Ou presque tous les jours. Mais en bonne épouse,

[350] C'est nous qui soulignons.

évidemment… […] Je voulais seulement dire que ça semblait normal que tu ne l'aies remarqué que le dimanche puisque c'est le jour où tu es à la maison. Je voulais dire qu'en bonne épouse je dois choisir mon heure en semaine et me débrouiller inconsciemment pour ne pas crier quand tu rentres le soir ou quand tu te prépares à partir le matin…En réalité, c'est beaucoup plus fréquent, tu le sais très bien, les enfants t'en informent d'ailleurs […] » [*SNA* : 50-51].

Lancée dans des reproches aussi cyniques que libératoires, Britt ne semble plus être en mesure de s'arrêter. Justus, ne supportant pas d'être critiqué devant témoin met un terme à la logorrhée de sa femme, en quittant la pièce. Une réflexion menée par Jean-Claude Kaufmann dans son essai *L'invention de soi, Une théorie de l'identité* peut s'appliquer à l'attitude de l'héroïne : ainsi, la « fatigue d'être soi [351]», produite par un quotidien aliénant qui conduit à un manque d'estime de soi, la mène à exprimer sa frustration d'une façon qui déplaît à son entourage. Les personnes incapables de restaurer une image valorisante d'elles-mêmes, ressentent en effet « un besoin latent de rattrapage [352]» qui peut se traduire par

> « une soudaine extériorisation émotionnelle, pouvant aller jusqu'aux cris, à la colère, et même à la violence contre les biens et les personnes […]. L'expérience […] est généralement brève. Car les cris ne durent guère sans des arguments qui les fondent. Passé le premier temps de l'explosion libératrice, la sortie hors de soi se révèle très vite simultanément une confrontation avec le monde. Et une prise de conscience que ce monde (ou au moins une partie) ne pense pas comme soi[353] ».

L'expression de sa souffrance est donc, chaque fois, écourtée puisque son mari refuse d'y prêter attention. Néanmoins, elle permet à Britt de prendre la mesure du décalage qui existe entre ses anciennes aspirations de jeune fille, et la réalité de son quotidien, autrement dénommé « l'ombre » par Carl Gustav Jung :

> « Comme dans un hangar de stockage, tout ce que nous sommes potentiellement se trouve, pour le moment, sur les étagères de notre inconscient […] ce non-exprimé, ce non-développé persistent, par-delà les années, sous formes de

[351] Cette expression est empruntée au titre de l'essai d'Ehrenberg Alain, *La fatigue d'être soi. Dépression et société,* Paris, Éditions Odile Jacob, 1998.

[352] Kaufmann Jean-Claude, *L'invention de soi, Une théorie de l'identité*, *op.cit.*, p.216.
[353] *Ibidem*, p.216.

> potentiels dont nous avons toujours l'intuition, même confusément […]. Là se trouvent des rêves à peine ébauchés, des projets pas assez nourris, des aspirations abandonnées sous l'emprise de la peur, de la négligence, de la raison, des contraintes extérieures, de l'absence d'encouragements…En silence attend ce qui n'a jamais pu trouver sa place, tout ce à quoi on n'a pas laissé sa chance [354]».

La prise de conscience d'Estelle passe, quant à elle, par la nécessité d'investir un lieu, qui serait exclusivement réservé à son usage personnel. Alors qu'elle emménage dans l'appartement conjugal qu'elle a désespérément réclamé plusieurs années, la future mère qui récupère enfin ses affaires se projette dans la pièce qu'elle compte occuper. L'usage des articles possessifs et les pronoms de première personne soulignent l'importance accordée à cet espace par la narratrice, qui espère recouvrer un peu d'intimité : « *j*'allais *me* poster dans *ma* pièce, vide, chaque jour […]. *J*'ai fait installer *ma* bibliothèque, *mon* bureau […]. *J*'avais enfin ce dont *je* rêvais, une pièce pour *moi* toute seule dans *notre* appartement, j'avais retrouvé *mon*[355] univers » [*CP* : 76-77]. Se trouver dans son futur bureau déclenche alors en elle l'intuition que partir lui est désormais plus que jamais nécessaire : « Pour la première fois, j'ai alors clairement pressenti que je quitterais William » [*CP* : 77]. Mais sans pouvoir l'expliquer, elle se met à attendre que son époux la laisse exister et s'épanouir au sein de leur couple, bien que consciente de sa naïveté : « Ce que je cherchais était ailleurs, et cela, je pouvais le chercher jusqu'à la fin de mes jours, William ne me laisserait jamais m'en approcher. Il vivait "sur moi", cela lui convenait parfaitement et lui conviendrait toujours et, même, il se battrait pour que tout reste en l'état » [*CP* : 77]. La vue sur le cimetière du Père Lachaise, avant l'incident qui précipitera son départ, achève de la convaincre du caractère mortifère de son mariage : « la proximité des morts me serait devenue insupportable et agirait comme un repoussoir, plutôt partir que sauter les rejoindre » [*CP* : 78].

L'héroïne d'*Anticorps* est, enfin, l'unique figure romanesque qui met son dessein à exécution, sachant très tôt qu'elle n'attend rien de son union :

> « À trente ans, les hommes ne s'encombrent pas de manières, s'emballent pour un rien et aiment n'importe qui. C'est ce qu'il a fait Jacques, c'est, du moins ce que je l'ai autorisé à faire, sans gloire ni déplaisir […]. En réfléchissant bien, je ne crois pas, jamais, l'avoir estimé. N'ai conservé, de nos années de jeune

[354] Fauré Christophe, *Maintenant ou jamais ! La transition du milieu de vie, op.cit.*, p.32.
[355] C'est nous qui soulignons.

> ménage, aucune image forte, aucun de ces souvenirs dont se repaissent les couples pour durer » [*A* : 53].

Peu de temps après sa première grossesse, l'ennui s'étant véritablement installé dans son couple, Louise Serin effectue une expérience pour vérifier son potentiel de séduction. Elle souhaite ainsi se prouver qu'elle est encore une femme libre et émancipée, et qu'elle peut changer de vie, si elle le désire :

> « Ce n'était alors point l'orgueil de plaire à un homme qui me motivait, mais le sentiment d'être de nouveau dans la peau d'une femme d'aujourd'hui, d'une Française assez décontractée pour considérer que tout était possible, que faire le sexe avec un étranger n'était pas un problème. Nous ne sommes pas allés jusque-là. Je n'ai pas pu [...]. À l'époque, Jacques et moi [...] occupions un petit pavillon, le genre de logis qui respire le bon ordre, où l'on se sent coupable quand on a fauté. Un foyer qui vous tient en laisse » [*A* : 53].

Son geste s'inscrit dans ce que Jean-Claude Kaufmann nomme « le cœur du processus identitaire [356]». Par son comportement, Louise provoque une situation qui nécessite son « choix entre des possibles, même si certains sont plus probables que d'autres [357]». Alors qu'elle revendique activement son féminisme par un métier militant, son comportement et ses principes sont, en revanche, en inadéquation avec le rôle social qu'elle s'est donné. Bien qu'elle n'ait pas trompé son mari, le fait d'y avoir songé la mortifie et l'incite à se faire pardonner dès son retour, en se transformant en parfaite femme d'intérieur : « J'avais cessé de m'en vouloir lorsque, une semaine plus tard, Jacques est rentré. J'étais fière de moi ; tout brillait dans la maison » [*A* : 56]. En dépit de ses efforts pour se conformer au personnage social affranchi de tous diktats qu'elle s'est créée, la journaliste est sans cesse rattrapée par son histoire personnelle : « La trajectoire biographique a une pesanteur sociale qui pousse à privilégier certains choix identitaires et à rendre d'autres plus improbables. Malgré tout, l'important est la capacité d'arbitrage, multiforme et permanente [358]».

À cinquante ans, Louise tente une nouvelle fois d'échapper à sa condition de femme mariée, après avoir déjà déserté le domicile conjugal :

---

[356] Kaufmann Jean-Claude, *L'invention de soi, Une théorie de l'identité*, *op.cit.*, p. 98-99.
[357] *Ibidem*, p.99.
[358] *Ibidem*, p.98.

> « Un jour, je me rappelle être partie. Les enfants étaient si jeunes. Jacques travaillait, et, dans cette maison sans étage, où j'étais supposée avoir pris ancrage, j'ai pensé que j'avais gâté ma chance […] j'ai embrassé mes fils […]. La voiture filait et ce n'était plus mon affaire. Ce n'était plus mes enfants » [*A* : 26].

La fugue de la journaliste, empêchée par un accident sur l'autoroute, passe inaperçue puisqu'elle regagne son foyer, comme si de rien n'était. Lors de sa seconde tentative, elle est de nouveau déterminée à mener son projet à son terme et se rend à Orly pour s'envoler vers Mexico. Mais sa lettre d'adieux à ses fils lui fait rater son avion :

> « En ce jour où j'avais fait le choix de changer de vie, c'était à eux que je songeais fort […]. Toutes ces années à faire semblant, faire celle qui sait, rit, gronde, berce par temps d'orage ou d'angines, toute ma vie à leur dissimuler mes rêves. C'est ce que disait la lettre. […] Ce n'était pas tout. Il fallait annoncer que je ne reviendrais pas. Ce n'était pas une blague. Je ne faillirais pas comme autrefois, ce jour où les seins gonflés de lait, je m'étais sauvée de la maison. J'avais roulé deux heures avant de rentrer. Eux, fils, dormaient […] il me reste à accomplir cette tâche : chercher une boîte postale où déposer la lettre. Jusqu'à ce que l'avion pour Mexico décolle, j'ai cherché » [*A* : 148-149].

Son acte manqué vaut à la journaliste de ne jamais partir : « mon billet pour nulle part en poche, la lettre à mes fils en moi, j'ai quitté Orly » [*A* : 150], et de retourner, penaude, à sa vie morose. Elle avoue alors avoir compris les automatismes féminins, ce jour-là :

> « Maintenue en cage, rivée à son petit socle en plastique, la ballerine [de la boîte à musique], en vérité, servirait encore longtemps. Dans son mouvement têtu et centrifuge, elle symbolisait la mécanique des femmes, cette incapacité à marcher le monde, à aller au-delà du périmètre autorisé. J'ai attendu d'avoir cinquante ans pour comprendre cela » [*A* : 147].

Toutes ces figures féminines comprennent donc qu'« à un moment donné "ça ne fonctionne plus ", […] "ça " ne satisfait plus comme autrefois, alors que rien de particulier ne s'est passé, en tout cas en surface […] quelque chose grippe la manière de mener [leur]existence [359]». Désenchantées par leur vie maritale, elles espèrent alors momentanément s'y soustraire, ou rêvent de s'en échapper, pour être en mesure de continuer à la supporter. Cependant, l'acte

[359] Fauré Christophe, *Maintenant ou jamais ! La transition du milieu de vie, op.cit.*, p.33.

manqué de Louise est révélateur de leur indécision commune à fuir réellement une vie qui ne les comble pas, puisqu'elles n'y sont pas encore prêtes. Prisonnières de peurs multiples, indéfinissables,

> « [p]eur de ne pas pouvoir s'en sortir matériellement [...]. Peur pour les enfants. Peur de l'inconnu, de cette nouvelle existence sans repères, de ne pas savoir comment faire quand tout sera à réinventer. Peur des explications compliquées à fournir et des combats éprouvants [360]»,

les figures féminines sont tétanisées et ne peuvent pas encore s'engager vers de nouveaux horizons. Au demeurant, le sentiment d'illégitimité qui émane de leur statut social ou/ et de leur rôle de mère, associé à « la fatigue d'être soi [361]», les ont conduites à s'interroger et à mettre en doute le sens actuel de leur existence :

> « L'univers de référence s'est effondré, vidé de l'intérieur, transformant le monde en décor. Sans prises sur cet univers devenu fantomatique, l'individu sent se diluer encore plus la fragile consistance de l'"être-là". Car l'individu n'a pas naturellement une sensation pleine de sa réalité d'être [362]».

En ce sens, la prise de conscience des héroïnes, qui savent désormais qu'elles refusent la vie mortifère qui leur est proposée, a amorcé une crise qui ne nécessite plus que d'être enclenchée.

3.2. La crise : l'événement déclencheur

Les déferlantes se distingue des autres récits du corpus dans la mesure où l'évènement qui génère la crise existentielle de la narratrice se situe hors du texte, avant le début de l'histoire. La mort du bien-aimé de l'héroïne et les différentes étapes de sa maladie, les souvenirs de son corps et de l'amour partagé depuis leur première rencontre sont évoqués au gré de leur résurgence, au fil du roman. Alors qu'elle a fui loin de la région où ils vivaient pour se soustraire à cette disparition qu'elle refuse d'accepter, la protagoniste est régulièrement assaillie par la remémoration d'images, de sensations que son compagnon lui procurait lorsqu'il était encore vivant. La réapparition de ces impressions, des traces de cet amour perdu

[360] Kaufmann Jean-Claude, *Piégée dans son couple, Quand le couple conduit à l'enfermement*, *op.cit.*, p.104.
[361] Cette expression est empruntée au titre de l'essai d'Ehrenberg Alain, *La fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998.
[362] Kaufmann Jean-Claude, *L'invention de soi, Une théorie de l'identité*, *op.cit.*, p.196.

dont son corps est encore empreint, est toujours provoquée par une situation (une discussion, la vue d'un paysage ou de l'homme qu'elle a rencontré à la Hague) qui lui rappelle le défunt :

> « Sur la droite, la mer était écrasée de soleil, une luminosité tellement violente que j'étais obligée de détourner les yeux. À la fin, à toi aussi la lumière faisait mal. Il fallait fermer les volets. Tirer les rideaux. Ton corps de colosse était devenu une petite chose perdue au fond du lit. Même le caresser, mes mains sur toi, tu ne voulais plus » [*LD* : 72].

Par opposition à Britt, Madeleine, Estelle et Louise, aucun signe avant-coureur ne prédisposait les autres figures féminines du corpus à vivre la crise existentielle qui les submerge. La dépendance et la gratitude qu'éprouve Rosélie envers Stephen l'empêche de songer à fuir, tandis que le quotidien pesant d'Elvire ne lui suffit pas à entrevoir cette possibilité. Thérèse, quant à elle, a subi soudainement les assauts de « l'autre Thérèse » [*TMM* : 17], celle qui a été étouffée par une éducation trop rigoriste et asphyxiante : « [p]arce que j'ai brusquement pris conscience d'avoir été jusqu'à ce jour quelque chose comme un "être-là", une réalité totalement extérieure à sa propre existence » [*TMM* : 11]. C'est alors un incident majeur qui, en bouleversant leur routine ordinaire, va mener les autres héroïnes à se confronter à leur existence, et prendre conscience qu'elle leur est devenue insupportable.

Dans *Les embarras de l'identité*, Vincent Descombes établit les différences qui distinguent l'homme des sociétés traditionnelles de celles de la modernité. Il insiste notamment sur le renversement qui a conduit l'homme moderne à ne plus se concevoir uniquement

> « comme le nœud de divers rapports de complémentarité statutaire (parent/enfant, époux/épouse, maître/serviteur, aîné/cadet, compatriote de ses compatriotes, etc.) [mais] comme un individu, ce qui veut dire comme quelqu'un qui se trouve avoir diverses qualités sociales, mais qui peut se penser lui-même indépendamment de ces qualités [363]».

Depuis l'ère moderne et l'apparition d'une société plus en plus centrée sur les individus, les contraintes qui pèsent sur le sujet contemporain ne cessent de croître. Soumis à des injonctions paradoxales l'incitant à s'auto-définir tout en prenant en compte la multitude d'« offre[s] de réponses possibles, vulgarisée[s] par les médias [qui] ne cesse[nt] de devenir plus

[363] Descombes Vincent, *Les embarras de l'identité,* Paris, Éditions Gallimard, coll. NRF Essais, 2013, p.99.

abondante[s] et contradictoire[s] [364]», l'individu contemporain est sommé de se singulariser, non seulement en mettant à distance ses liens de parenté, mais aussi les injonctions sociales qui lui sont faites. N'ayant plus de repères ni de modèles stables, l'individu contemporain évolue donc dans un cadre que François de Singly qualifie « de modernité liquide [365]».

Conscientes de s'être fourvoyées la première partie de leur existence en s'enfermant dans un rôle qui ne leur correspondait pas, ainsi que le reconnaît Thérèse (« j'ai commencé à dire que Thérèse n'existait pas » [*TMM* : 11]), les figures romanesques réévaluent donc leur mode de vie passé pour en redéfinir les fondements, à partir d'un événement fondateur. En ce sens, elles se confrontent à une crise d'identité en ce qu'elles expérimentent « la non-coïncidence entre l'identité attribuée (par Autrui) et l'identité revendiquée (par Soi) [366]».

Puisqu'elle pensait avoir obtenu tout ce qu'on lui a fait miroiter et qu'elle a désiré si ardemment, en devenant Madame Casella, Britt s'évertue à

> « [t]enir coûte que coûte, tenir malgré tout, pour confirmer les choix qui avaient été faits, ne pas se déjuger […]. Tenir aussi pour tenter de correspondre à l'image conjugale que l'on projette sous le regard des autres [car] [r]ompre exige du courage, de l'énergie, de la volonté, il faut briser le cours de la vie, mettre à mort non seulement le couple, mais aussi la personne que l'on a été jusque-là pour renaître dans une nouvelle identité, incertaine [367]».

Pourtant, lorsqu'elle sent sur elle le regard d'un inconnu qu'elle semble néanmoins connaître, l'héroïne est désarçonnée : « Et quelque chose l'étreint sans qu'elle puisse savoir ce que c'est […]. Et brusquement elle se retourne. Il est là, deux rangs derrière, au bord de l'allée latérale à droite. Mais où et quand ? Ses yeux farouches et sa maigreur d'ermite dans le désert. Qui... ? » [*SNA* : 101-105].

Son trouble s'accentue encore davantage lorsqu'elle repense à cet homme dont le seul regard l'a simultanément propulsée dans son passé, tout en lui laissant entrevoir la possibilité d'un avenir meilleur :

---

[364] Kaufmann Jean-Claude, *La femme seule et le Prince charmant, Enquête sur la vie en solo, op.cit.,* p.23.
[365] Singly de François, *Sociologie de la famille contemporaine, op.cit.,* p.76.
[366] Dubar Claude, *La crise des identités, L'interprétation d'une mutation,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. Le Lien social, 2014, p.173.

[367] Kaufmann Jean-Claude, *Piégée dans son couple, Quand le couple conduit à l'enfermement, op.cit.,* p.80-81.

> « Déjà elle ne voit plus son visage, ni celui qu'elle a reconnu […] qu'elle a fixé jusqu'à ce qu'il se détourne. Elle ne peut que renouveler faiblement la secousse qui l'a un instant projetée dans l'espace flou d'un temps irréel aussi joyeux qu'effrayant […] elle ne sait même pas de quoi, si c'était vrai ou rêvé, si c'était beau, si elle doit y plonger la main pour connaître son avenir […] tout pourrait s'arrêter là, sur ce mystère, cet éblouissement, son inconduite en pleine cérémonie » [*SNA* : 137].

Cette rencontre inattendue laisse donc momentanément Britt, incrédule, face au surgissement de cet événement, envisagé dans sa perspective nietzschéenne,

> « comme un éblouissement, une révélation […] qui privilégie sa force éruptive et qui requiert des individus d'y trouver la source d'une volonté affirmative […]. Le temps induit par [la] notion d'éternel retour n'est […] en rien un temps cyclique mais un temps toujours ouvert sur des devenirs inédits et différents, des devenirs-actifs, laissant place à la force d'ébranlement de la multiplicité des événements dans leur singularité propre [368]».

Selon François Dosse, l'acception du terme « événement » le saisit aujourd'hui doublement, en faisant retour sur son étymologie latine *evenire* qui évoque les idées « d'avoir un résultat », mais aussi d'« advenir ». En ce sens, il est simultanément envisagé comme « résultat et comme commencement, comme dénouement et comme ouverture des possibles [369]».

Bien que situé à l'échelle du minuscule, de l'intime et de ce que Georges Perec nomme « l'infra-ordinaire [370]», en ce que son incidence n'agit que sur un petit nombre d'individus (en l'occurrence ici, seulement Britt et Samek), par opposition à la dimension collective de l'événement historique, ses mécanismes n'en sont pas moins similaires : « il peut être tout à fait anodin mais résonner très fortement pour le sujet [371]». Alors, par

> « sa capacité d'ouverture à un monde, l'événement est tout entier vers le devenir, vers un futur, à partir de la faille qu'il constitue entre passé et avenir […] la rencontre, au sens événemential, à la différence du fait, ne peut vraiment être

---

[368] Dosse François, *Renaissance de l'événement, Un défi pour l'historien : entre Sphinx et Phénix*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Le nœud gordien, 2010, p.32-33.

[369] *Ibidem,* p.6.

[370] Perec Georges, *l'infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. La librairie du *XX*e siècle, 1989.

[371] Dosse François, *Renaissance de l'événement, Un défi pour l'historien : entre Sphinx et Phénix*, *op.cit.*, p.104.

datée mais peut cependant signifier un bouleversement radical du monde pour les deux parties [372]».

Le retour de Samek dans sa vie, lui remémorant ce qu'elle était auparavant et tout ce qu'elle n'a pas réalisé, donne alors à Britt le courage de se révolter et de se décider à s'opposer à ses conditions de vie :

> « il n'est pas trop tard, il faut que quelque chose change, il faut que j'aie le courage de taper sur la table, d'exiger que les frères et sœurs Casella se relaient, au moins pendant les vacances, je n'arrête pas de le dire, il faut que j'exige de Justus qu'il prenne enfin, […] moi, je ne peux plus, je ne veux plus et avec tout cet argent » [*SNA* : 137-138].

À l'image de Britt, Madeleine Atipo prend enfin la décision de disparaître, après moult hésitations, une énième frustration sexuelle et une « explication orageuse » [*SAR* : 225] avec son époux. Ce n'est donc pas tant l'accumulation des désagréments quotidiens que sa liaison passionnée, avec le Nigérian qu'elle a rencontré, qui constitue le véritable événement de sa vie, en ce qu'elle lui fait entrevoir une autre forme de vie possible : « Mais il y avait eu Yinka. Son passage a réveillé mes exigences » [*SAR* : 225]. Elle ne garde cependant aucune rancune envers Anicet dont elle se souvient avec tendresse :

> « [n]ous ressemblions à des frères et sœur qui se consolent mutuellement […]. Avant de disparaître, j'avais songé à laisser une lettre d'adieu […] Elle était adressée à Anicet […]. La vie nous avait entraînés dans des voies différentes et, sans nous en rendre compte, nous nous étions lâchés la main » [*SAR* : 227].

De plus, c'est en sachant qu'elle n'est plus en mesure de supporter les contraintes que lui imposent leurs clans respectifs et les traditions coutumières de leur pays, que Madeleine ressent l'impérieuse nécessité de rompre de façon définitive avec son mode de vie : « C'est qu'une force irrésistible, quelque part dans ma poitrine me répétait de couper les liens et de m'en aller […]. Ai-je agi par courage ou par lâcheté ? Même aujourd'hui je n'ai pas de réponse à toutes ces questions » [*SAR* : 227].

[372] *Ibidem*, p.92.

Ne pouvant pas réellement expliquer les motifs de sa fuite, même des années après, la figure féminine expérimente donc les effets de l'après-coup que génère l'événement, lorsqu'il survient :

> « L'événement n'agit qu'à retardement et sa vérité n'est efficace que dans l'après-coup : "le temps où ça se passe n'est pas le temps où ça signifie"[373]. Le sens s'inscrit dans un processus temporel dans lequel le passé n'est pas révolu mais source d'invention au même titre que le devenir [374]».

De la même façon, la soudaineté des événements qui bouleversent les existences d'Elvire et la narratrice de *Je ne suis pas un homme qui pleure*, sont à l'origine du bilan qu'elles dressent de leurs vies respectives. Les incidents auxquels elles sont brusquement confrontées provoquent en effet, chez elles, une lecture rétrospective et une recherche du sens de leur parcours identitaire, puisque comme le constate Ricoeur, la « mise en intrigue joue le rôle d'opérateur, de mise en relation d'événements hétérogènes [375]». Dans cette perspective, toutes

> « les périodes de l'histoire [personnelle de l'individu] sont […] revisitées à partir de cette lecture nouvelle selon laquelle l'événement est en premier lieu une construction temporelle qui ne se limite pas à sa faculté propre mais s'intègre à un récit porteur de sens [376]».

Sous le choc de l'accident dont sa fille cadette a été victime, après de multiples tentatives de suicide, Elvire se remémore tout ce qu'elle subit depuis des années en tant qu'épouse Bohlander, mais sa peur de recommencer sa vie annihile tout d'abord ses velléités de départ : « [m]ais comment ? Avec quoi ? Pour aller où ? J'ai quarante-sept ans, je ne sais rien faire, j'oublie tout, seule, je meurs de peur […]. C'est trop tard » [*PR* : 39]. Finalement épuisée par sa gestion de la rééducation de Claire, et par le réconfort de disposer d'un « lieu à elle », un sanctuaire où se ressourcer : « mon appartement ! Ni elle ni aucun Bohlander n'y mettra jamais les pieds » [*PR* : 162], Elvire règle ses comptes avec sa belle-famille, à laquelle elle abandonne sa fille. Sa décision de changer de vie, à partir de l'accident de son aînée, s'effectue

---

[373] Green André, *Le Temps éclaté*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p.45 in Dosse François, *Renaissance de l'événement, Un défi pour l'historien : entre Sphinx et Phénix, op.cit.*, p.106.
[374] Dosse François, *Renaissance de l'événement, Un défi pour l'historien : entre Sphinx et Phénix, op.cit.*, p.106-107.
[375] *Ibidem,* p.174.
[376] *Ibidem,* p.208.

donc progressivement, par étape, mais demeure en grande partie motivée par la possibilité de se réfugier dans sa petit pied-à-terre rue Bayen.

Le processus qui mène la narratrice de *Je ne suis pas un homme qui pleure* à assumer son existence est sensiblement le même que celui d'Elvire. La quadragénaire analyse en effet la première moitié de vie en raison de sa séparation brutale d'avec son compagnon, rupture qui l'a tellement surprise qu'elle la laisse totalement démunie :

> « [j]e regarde Dave se tailler par la porte d'entrée […]. C'est qu'il me plante là, en moitié de vie. Là, entre le canapé convertible et la table à manger […]. Comme quoi tout peut arriver […] Ne me quitte pas parce que je ne suis pas quittable, parce que depuis que j'ai du sang plein l'utérus tous les mois, les mots de ma mère qui me pètent la tête, les vœux de ma mère, les croyances de ma mère » [*JPHP* : 9].

Ce n'est qu'à la suite d'un examen complet de son existence et l'obtention de l'assentiment de ses parents, que l'héroïne se résout à se consacrer exclusivement à son art, et à commencer une nouvelle vie : « on a trinqué à moi, à cette expédition qui me permettrait de charpenter mon livre. J'avais décidé de partir sur les traces de Maya Angelou pour de vrai. J'explorerais son Amérique, ses Afriques, je marcherais. Et puis je reviendrais » [*JPHP* : 257].

L'effraction d'un geste malheureux, qui s'ajoute à son quotidien aliénant, déclenche, par ailleurs, le départ d'Estelle, en réaction à ce qui vient de se produire. C'est alors en réactivant des possibles, que l'événement impulse la décision du personnage puisqu'il désigne cette dernière comme « une modalité de réponse à l'événement, l'ouverture à la transformation en tant qu'elle s'origine elle-même dans l'événement comme possibilisation [377]».

Après une dispute au cours de laquelle son épouse ose lui répondre, William explose :

> « Je vis ses poings se serrer puis sa main droite s'ouvrir, s'écarter du corps pour prendre de l'élan, il allait me frapper. – Si tu me touches je te tue. Il s'est arrêté net. C'était arrivé sans prévenir, je ne m'y attendais pas […]. Le lendemain, je partais avec Wanda sous le bras » [*CP* : 85].

[377] Romano Claude, *L'événement et le temps,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadridge Essais Débats, 2012, p.245-246.

Si l'événement provoque le plus souvent un déclic salvateur qui pousse la plupart des figures féminines à fuir une situation insatisfaisante et mortifère, l'annonce de sa maladie plonge en revanche Louise dans le déni : « – Je ne suis pas malade. – Ce n'est pas ce qu'indique votre dossier » [*A* : 79].

Bien qu'elle se livre, comme ses comparses, à un travail d'auto-analyse en disséquant l'existence fallacieuse qu'elle a jusqu'à présent menée, sa réflexion engendre un processus inverse à celui des autres héroïnes. Pour ces dernières, la « créativité identitaire est un élan vital qui, en produisant une sortie de soi (du soi habituel), renouvelle le soi et fait vivre plus fort [378]». Mais cette impulsion libératoire, que connaissent les autres personnages féminins, expose en revanche Louise, comme Mémoria dans *Kétala*[379], « à un débordement chaotique de [ses] aspects négatifs et destructeurs [380]». L'ancienne journaliste exècre les dégradations que les marques du temps laissent sur son corps, et réfute l'idée d'être atteinte d'un cancer. Elle se persuade alors qu'elle ne meurt pas de maladie, mais de vieillesse : « Ils parlent, ils parlent, mais ils ne m'auront pas. Je sais ce que j'ai ; je meurs parce que je suis vieille et que j'ai fait mon temps » [*A* : 70].

Pourtant, après plusieurs mois d'hospitalisation et le décès de sa compagne de chambre, pour laquelle elle s'était finalement prise d'affection, Louise décide de fuir à son tour. Cependant son évasion de l'hôpital n'a pas la même vocation que celle des autres figures féminines. Ne sachant pas qui elle est fondamentalement, perdue entre son Moi social et un Soi qu'elle n'est pas en mesure de définir, réinventer sa vie lui est impossible. De plus, ce ne sont pas son âge avancé et l'échéance à court terme de son existence qui la dissuadent de vivre différemment, mais plutôt son incapacité à s'assumer, telle qu'elle est. Elle envisage alors de disparaître, avant de s'effacer définitivement, pour tenter d'échapper à une identité dans laquelle elle ne se reconnaît pas, toutefois sans conviction : « L'idée de prendre la fuite est venue après […]. Là où il me serait permis d'usurper toutes les identités. Ni Louise, ni Singer, ni Serin. Ni cancéreuse, ni mère, ni rien. Quelqu'un de neuf, peut-être » [*A* : 113].

Les différentes modalités d'apparition de l'événement suspendent donc provisoirement la crédulité des figures féminines, dans la mesure où son surgissement subi déstabilise le cours de

[378] Kaufmann Jean-Claude, *L'invention de soi, Une théorie de l'identité, op.cit.*, p.227.
[379] La séparation de Makhou et Mémoria n'est pas profitable à cette dernière. Si son mari a désormais le loisir de vivre avec l'homme qu'il aime, la jeune femme, désœuvrée et sans travail, sombre progressivement dans la prostitution et l'alcool, avant de mourir du Sida. Elle ne peut donc trouver aucun côté positif à sa nouvelle vie, sa survie et sa décision de se prostituer ayant annihilé toute possibilité de réinventer positivement son existence.
[380] Fauré Christophe, *Maintenant ou jamais ! La transition du milieu de vie, op.cit.*, p.39.

leur vie. Jacques Derrida souligne à juste titre le caractère d'imprévisibilité et la capacité de l'événement « à suspendre la compréhension : l'événement, c'est d'abord *ce que* je ne comprends pas. Mieux, l'événement c'est d'abord *que* je ne comprends pas [381]». La nécessaire mise en récit qui procède de ce qui vient d'advenir, induit par conséquent un travail d'anamnèse des personnages romanesques, qui doivent alors réexaminer « la construction unidirectionnelle de la première partie de [leur] vie [382]» et rompre avec le personnage social qu'ils s'étaient créé. Pour être en mesure de s'affirmer hors de tout impératif social, et être en conformité avec leurs aspirations profondes que la rupture avec leur Moi socialisé a rendu possible, les figures romanesques doivent ensuite se réapproprier les facettes latentes de leur personnalité, non exprimées pendant la première partie de leur existence.

[381] Derrida Jacques et Habermas Jürgen, *Le « concept du 11 septembre »*, Paris, Éditions Galilée, 2004, p.139.
[382] Fauré Christophe, *Maintenant ou jamais ! La transition du milieu de vie*, *op.cit*., p.43.

4. La crise comme réappropriation de soi

Longtemps « portée » intérieurement par les personnages féminins la crise, perçue d'un point de vue extérieur par leur entourage, manifeste en réalité la fin d'un long processus de maturation et de questionnements identitaires des héroïnes. Surpris, le cercle familial qui considérait la femme comme acquise, est souvent sidéré par son départ impromptu, comme en témoignent l'agitation et la colère de Justus Casella, à la suite de la disparition de son épouse. Le notable ne peut en effet entrevoir la possibilité que Britt soit partie de son plein gré, comme le lui suggère la police, lui ayant toujours dénié toute faculté de réflexion :

> « – Une fugue ?!, s'énervait-il une heure plus tard, mais enfin, inspecteur, vous n'avez pas l'air de vous rendre compte qu'il ne s'agit pas de ma fille de treize ans mais de ma femme, de mon épouse, madame Casella !... Comment ça, attendre ? Vous vous foutez de moi ? Et combien de temps ? […] Il parla longuement […] expliquant le motif évident qui pouvait pousser des voyous, des gangsters, à s'en prendre à lui en s'attaquant lâchement à ce qu'il avait de plus cher, sa femme et ses enfants » [*SNA* : 179-180].

Cependant, une fois leur départ décidé, les personnages féminins doivent s'engager dans un processus de réappropriation des facettes de leur personnalité qu'elles ont volontairement abandonnées au profit de leur couple. Les figures féminines se sont souvent graduellement effacées, lors de ce que Jean-Claude Kaufmann nomme la « déprise conjugale[383]», afin d'éviter les disputes ou toute autre forme de tension. Ce phénomène les a progressivement menées à devenir des coquilles vides, uniquement articulées par le désir des autres, comme le constatent Britt, Elvire et Estelle qui dénonce le modèle constructiviste qui façonne les femmes, dès leur plus jeune âge :

> « Je ne sais même pas s'il m'est possible de désapprendre […]. Je ne suis pas faite pour qu'on vive sur moi, je ne suis pas faite pour contenir l'autre, il n'y a pas dans la constitution morphologique de mon corps debout aucune forme ressemblant, même de loin, à celle d'un siège sur lequel un homme peut s'asseoir, s'affaler, se vautrer, il s'agit là d'une forme que l'on m'a contrainte à creuser dans ma tête, depuis le berceau, une forme modelée dans de la matière

[383] Kaufmann Jean-Claude, *Piégée dans son couple, Quand le couple conduit à l'enfermement, op.cit.,* p.40.

> virtuelle, malléable, de la matière que tout un chacun s'emploie à tailler sur mesure avant de faire disparaître l'empreinte du travail et de la prétendre naturelle » [*CP* : 88].

Christophe Fauré constate que l'organisation d'un couple repose souvent sur le désir de compenser une qualité ou un manque supposé en soi, l'un des partenaires recherchant en l'autre « des aspects qu'on n'estime ne pas posséder (ou qu'on croit peu développés) [384]». En réalité, cette reconnaissance, fondée sur une lacune présumée, crée un déséquilibre fonctionnel qui se réalise la plupart du temps au détriment des héroïnes. La rupture avec leur ancien univers, leur permet alors d'accéder en elles-mêmes à un potentiel, demeuré latent, qu'elles admiraient chez l'autre et qu'elles pensaient ne pas pouvoir développer. En ce sens, les figures féminines expérimentent les possibilités que recèle l'individu dès sa naissance, au sens du devenir deleuzien :

> « Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même, […] mais aussi […] il n'a pas de terme, parce que son terme n'existe à son tour que pris dans un autre devenir dont il est le sujet, et qui coexiste, qui fait bloc avec le premier. […] Enfin, devenir n'est pas une évolution, du moins une évolution par descendance et filiation […] Le devenir est toujours d'un autre ordre que celui de la filiation. Il est de l'alliance. Si l'évolution comporte de véritables devenirs, c'est dans le vaste domaine des symbioses qui met en jeu des êtres d'échelles et de règnes tout à fait différents, sans aucune filiation possible [385]».

4.1. À la reconquête de son corps

Pour amorcer la reconquête de leur existence, et profiter de leur liberté fraîchement acquise, certains personnages féminins commencent par se réapproprier leur corps, longtemps délaissé ou surinvesti au profit de leur engagement familial. Celui-ci est d'ailleurs envisagé comme un corps *en situation*[386], qui, en s'inscrivant dans une culture et un temps donnés, donne accès à l'expérience incarnée des figures féminines. Ces dernières exposent donc, par le biais des récits

[384] Fauré Christophe, *Maintenant ou jamais ! La transition du milieu de vie*, *op.cit.*, p.99.
[385] Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Capitalisme et schizophrénie*, Tome 2 : *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p.291.

[386] C'est nous qui soulignons.

du corpus, le double paradoxe auquel la société contemporaine les soumet constamment et au sein duquel elles doivent trouver leur propre façon d'exprimer leur singularité. Camille Froidevaux-Metterie désigne d'ailleurs cette double injonction comme étant l'« expérience quotidienne d'une *liberté corporelle sous contraintes* […] entre aspiration à l'émancipation et intériorisation des diktats [387]».

De cette façon, dans *Sur l'autre rive*, Madeleine /Marie-Ève use de la *sexuation* pour jouer de son apparence comme des différents noms qu'elle emprunte successivement, afin d'affirmer l'identité qu'elle s'est choisie, au gré des époques de sa vie. Ce

> « processus de construction de soi par lequel nous choisissons de faire de notre devenir corporel ce que nous voulons par une appropriation réflexive des déterminations tant biologiques (le sexe) que culturelles (le genre). Définie comme une dynamique d'auto-définition, la sexuation ne dépend plus que de la volonté créatrice de l'individu [388]».

La narratrice du roman l'utilise donc selon ses revendications, ou ses aspirations du moment, quitte à choquer volontairement les attentes et les valeurs partagées par sa communauté. Elle explique ainsi que, suite à son année d'études aux États-Unis, où elle a découvert le militantisme afro-américain, elle se décide à porter les cheveux courts en rentrant au Congo : « j'étais coiffée ras, à la garçonne […] ce qui était pratique et constituait de surcroît une attitude politique, reliquat du temps de Cornell, à l'époque où les Noirs américains redécouvraient leurs racines » [*SAR* : 67-68]. En s'inspirant du modèle américain et en conférant une dimension politique à son corps de femme noire, elle revendique son « refus de se conformer aux normes et aux attentes sociales, [fait] perçu comme une subversion à l'ordre hégémonique blanc [389]». Ainsi, lors d'une soirée, elle affiche fièrement son africanité en portant une tenue qui déplaît à ses hôtes gabonais, davantage portés sur la mode occidentale :

> « La présidente a embrassé Clarisse et, après un sourire sec, m'a détaillée de la tête aux pieds. Peut-être à cause de ma coiffure à la garçonne et de mon pagne. Les Gabonaises préfèrent la mode occidentale […]. Maquillée avec goût, les

[387] Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin, op.cit.*, p.23.
[388] *Ibidem*, p.22.
[389] Chariatte Isabelle, « Repenser les catégories du féminin dans Americanah », in Le Quellec Cottier Christine et Cossy Valérie (dir.), *Africana, Figures de femmes et formes de pouvoir*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p.106.

> cheveux défrisés et lâchés, Clarisse arborait des boucles d'oreilles qui rehaussaient son profil de reine d'Égypte » [*SAR* : 86].

En ce sens, elle recourt aux stratégies féminines de la représentation, et aux diverses significations que l'on peut prêter à l'ornement, pour manifester ostensiblement ses opinions, par le biais de sa tenue vestimentaire ou de sa coiffure. Son « corps devient [alors] un texte à décrypter selon un code dont les règles sont fixées par les normes sociales de la communauté blanche [390]». De ce fait, derrière

> « les apparences futiles et contingentes de [sa] parure se cache une dimension autrement décisive : se soucier d'apparaître au mieux, c'est chercher à faire coïncider être et apparaître dans une image rendue accessible à autrui [391]».

Toujours prompte à se jouer des apparences, Madeleine use également des artifices de la parure, pour séduire Yinka. D'origine bantoue, elle s'amuse ainsi des codes connotés par les vêtements des différentes ethnies africaines, mélangeant tenue et coiffe, pour se travestir en noctambule hétéroclite :

> « Je mettais les pagnes qu'ils m'avaient rapportés en cadeau et nouais mon foulard à la manière yorouba, en reconstituant la coiffe des Dahoméennes de Poto-Poto. Malgré la honte que j'en éprouvais je ne me séparais pas, même la nuit, de mes grosses lunettes de soleil. Il m'appelait alors Lady GG, faisant bien sûr référence à Greta Garbo » [*SAR* : 199].

Enfin, pour disparaître et mieux se fondre dans la population antillaise, le jeu temporaire des soirées déguisées auxquelles se livrait Marie-Ève aux côtés de Yinka se mue en mise en scène du moi[392] ou « représentation frauduleuse [393]» du soi, pour reprendre l'expression employée par Lydie Moudileno. Elle abandonne en effet sa coupe afro au profit de longs cheveux tressés : « Mes tresses doivent aussi la désorienter. Là-bas, j'avais les cheveux courts, coupés à la garçonne » [*SAR* : 27]. Sa coiffure et son apparence lui servent désormais à modifier sa physionomie, au même titre que son changement de patronyme, pour s'assimiler totalement à la population guadeloupéenne, dont elle partage le phénotype. Elle use alors de la technique du

---

[390] *Ibidem*, p.106.
[391] *Ibidem*, p.401.
[392] ou identité inventée et non attribuée pour autrui, dans le cas présent.
[393] Moudileno Lydie, *Parades postcoloniales, La fabrication des identités dans le roman congolais, op.cit.*, p.101-102.

camouflage qui « vise à anticiper le regard d'un éventuel spectateur ou ennemi [394]», pour mieux le tromper en lui dissimulant toute traces de sa vie antérieure. Son nouvel objectif n'est donc plus de se faire remarquer, mais de devenir anonyme dans la mesure où plutôt « que de se comprendre comme une perte, l'anonymat justifie de se déprendre de soi-même afin de penser et de percevoir autrement, en pratiquent le *non-lieu* [395]». La photographe efface donc sciemment toute forme de singularité qui permettrait à un éventuel fantôme de son passé de la distinguer des autres iléens, et de fait, de la reconnaître : « J'ai eu peur d'être reconnue et j'ai traversé la rue en pressant mon pas » [*SAR* : 7]. Cette angoisse ne quitte en effet pas Marie-Ève, à laquelle aucun détail n'échappe, étant soucieuse de s'approprier correctement l'attitude, et les us et coutumes des Antillais. Pour y parvenir, elle se surveille sans cesse, afin de dissimuler au mieux son origine africaine :

> « La démarche de la femme est lente et paresseuse. Les Antillaises n'osent pas chalouper avec autant de provocation. Et l'étrangère possède un pas bien particulier qui me rappelle celui d'une connaissance que je ne parviens pas à déterminer » [*SAR* : 27].

Elle a même adopté de nouvelles habitudes pour mieux faire illusion :

> « – Oui, je dis toujours qu'il faudrait m'arrêter. Je manque de volonté. Casser les habitudes…. – On voit que tu as quitté le pays depuis trop longtemps. Là-bas, chez nous, les femmes ne fument pas. Du moins, pas les cigarettes » [*SAR* : 235].

Pour se fondre dans le nouveau paysage qu'elle s'est choisi, la narratrice pratique donc l'art de la dissimulation, « qui s'adapte à son nouvel environnement pour mieux le reconfigurer [396]». Que ce soit sous l'identité de Madeleine Atipo ou celle de Marie-Ève Saint-Lazare, la volonté de se représenter telle qu'elle est manifeste « une logique proprement inverse à celle de l'aliénation, elle témoigne d'une libre appropriation de soi qui est aussi projet de coïncidence à soi [397]». Le caractère changeant du souci esthétique de l'héroïne de *Sur l'autre rive* révèle donc son désir d'apparaître comme elle se vit, à un moment donné, mouvement qui se réfère à celui

---

[394] Zilio Marion, *Faceworld, Le visage au XXI* e *siècle, op.cit*., p.172.
[395] *Ibidem*, p.158.

[396] Zilio Marion, *Faceworld, Le visage au XXI* e *siècle, op.cit*., p.154.
[397] Froidevaux-Metterie Camille, *Le corps des femmes, La bataille de l'intime,* Paris, Philosophie magazine Éditeur, 2018, p.78.

de l'évolution de l'identité-ipse ou *ipséité* ricoeurienne des personnages féminins, au cours de leur existence.

D'autres figures féminines du corpus décident de s'affranchir des diktats de la mode et du regard des autres, pour agir comme elles l'entendent. Elles assouvissent, de fait, certains désirs qu'elles s'interdisaient jusqu'alors, lorsqu'elles conformaient encore leurs corps aux normes exigées par la société.

Elvire s'autorise ainsi le droit de ne plus faire attention à son image, maintenant qu'elle n'a plus à « tenir son rang » en tant qu'épouse d'avocat. Cependant, bien qu'elle se fasse plaisir, elle est un instant rattrapée par les injonctions sociétales de la minceur, auxquelles elle songe avant de boire, comme pour mieux s'en libérer. Elle

> « ouvrit une bouteille de rouge et se servit un premier verre, je ne devrais pas, je sais, mais je me fous ce soir des calories, j'en ai assez brûlé aujourd'hui, et même…oui je suis grosse, oui j'ai encore pris deux kilos pendant ces semaines infernales à la maison, oui ça me déprime et c'est idiot d'en rajouter, mais j'ai faim, là et j'ai le droit. Tous les droits maintenant ? Je suis libre, défaite, affranchie et rachetée, totalement. Rien, mais alors absolument rien ne me lie à qui que ce soit » [*PR* : 177].

À l'image d'Elvire qui n'hésite plus à revendiquer ses droits et le loisir de disposer de son temps libre comme elle l'entend : « J'ai *le droit* ! ... » [*PR* : 162], Britt refuse désormais de se soumettre aux ordres de la famille Casella, et se prend même à rêver d'inverser les rôles : « Personne n'a *le droit* de rien exiger de moi. Personne. Mais moi je peux exiger, j'ai *le droit*[398] d'exiger que Justus se taise, me donne, me rende ma liberté sans faire d'histoires, j'ai assez payé, largement » [*SNA* : 176]. Toutes deux légitiment donc leur droit de réclamer une liberté qui leur est due, en raison des efforts et des sacrifices qu'elles ont consentis à faire la première moitié de leur existence, pour leur famille respective.

Cependant, si Elvire s'inquiète toujours de son apparence extérieure, Britt, trop accaparée par les préparatifs d'une fuite dont elle ne connaît pas l'issue, n'y prête aucune attention. Alors qu'elle était jusqu'alors soucieuse de l'image qu'elle donnait aux autres, ne sortant jamais sans vérifier son allure dans le miroir du salon (« Elle enfile son blazer, met son foulard, l'arrange en se regardant dans le miroir » [*SNA* : 91]), elle ne semble plus véritablement s'en

[398] C'est nous qui soulignons la récurrence du mot dans la bouche des deux femmes.

préoccuper : « Elle jette un œil dans son rétroviseur, après cette agitation, ces larmes, je n'ai même pas eu le temps de me remettre un peu de fond de teint…Mais le haut de son visage est étonnamment paisible… » [*SNA* : 168].

Pour se réapproprier son existence et retrouver sa sérénité, la priorité de Britt consiste à débarrasser son esprit des « petites bêtes » [*SNA* : 52] qui l'assaillent de plus en plus fréquemment, depuis son entrée dans la demeure Casella. Ces petites bestioles, manifestation hallucinatoire de l'asservissement dont elle est victime, métaphorise la lignée de belle-fille dans laquelle son mariage l'a inscrite, mais aussi la folie qui les a toutes anéanties, les unes après les autres :

> « comme si elle guettait l'apparition d'un de ces petits animaux […] la maison en est pleine, leurs yeux opaques et jaunes, leur gueule gluante […] ils sont malins, ils se débrouillent toujours pour fuir à temps, sans même se faire voir, elle ne les a jamais vus, elle sent leur présence » [*SNA* : 82].

Elles seraient donc l'expression somatique de sa dépersonnalisation progressive, et la récurrence de leurs apparitions, lui signalerait le danger qui la guette, d'être à son tour en proie à l'aliénation dont ses aînées ont été frappées. Il lui semble d'ailleurs que ces dernières l'appellent à les rejoindre, de plus en plus souvent : « sa mère, sa belle-mère dont elle sent si fortement ces derniers mois les appels conjugués et contradictoires, soumets-toi, renonce, rejoins-nous, viens !... » [*SNA* : 136-137].

Aussi, est-elle intimement persuadée de se libérer de leur présence lorsqu'elle prend enfin la décision de disparaître. Son départ semble en effet la délester du fardeau qu'elle porte depuis son mariage, et qu'elle abandonne derrière elle. Elle prend finalement conscience que son appartenance à la famille Casella ne lui a rien apporté, hormis des biens matériels qui ne l'intéressent plus, mais qu'elle a, en revanche, été dévorée par ses conditions de vie aliénantes :

> « Elle ne tient à rien, ne laisse rien, que des armoires pleines de vêtements, une liasse de petits billets signés Lorette […] et des petites bêtes blotties entre les lattes du parquet et qui sont certainement les descendantes de celles qui au fil des ans ont eu raison de combien de femmes… ? mais, privées de leur proie, ces bestioles vont s'épuiser, disparaître et crever avec leur progéniture, de sorte que celles qui à la génération suivante… » [*SNA* : 177].

Cependant, à la différence d'Elvire et de Marie-Ève, Britt ne dispose d'aucun lieu à elle. Aussi, bien que libérée des assauts des bestioles qui ne semblent pas la suivre dans sa fuite, comme ce fut le cas à l'église, le jour de la communion de Junior (« une de ces petites bêtes qui se serait faufilée dans une poche ou une manche de son tailleur » [*SNA* : 101]), elle se volatilise donc aux yeux des autres. N'ayant nulle part où se réfugier, elle disparaît, corps et âme, en ne laissant aucun indice derrière elle : « On a perdu sa trace le vendredi matin à onze heures dix » [*SNA* : 200].

A l'image de Madame Casella, Thérèse Décatrel semble également s'évaporer, après avoir pris la décision de quitter son ancienne vie. Cependant par opposition à l'acte impulsif de Britt, l'héroïne de Lyonel Trouillot a mûri son projet et s'est réappropriée son histoire, avant de faire table rase du passé pour réinventer sa vie, loin de la ville de son enfance.

Parallèlement à la recherche qu'elle mène pour comprendre son histoire personnelle, elle s'autorise à découvrir son corps. Elle s'ouvre ainsi au plaisir qu'il est susceptible de lui procurer, sensations inédites, puisque jusqu'alors confisquées par la société et interdites par la Loi maternelle :

> « [l]es femmes […] sont encore éduquées pour se conformer au désir d'autrui plus que pour satisfaire le leur propre, que la norme sociale continue de brider […] l'apparence d'une femme doit toujours avoir la priorité sur ses sensations [399]».

La Mère ne s'intéresse en effet qu'à la réputation et à l'argent rapporté par un « bon » mariage, sans prendre en considération l'épanouissement de ses filles : « [sa] demande était correcte, son origine certaine, son avenir prometteur […] C'était jusqu'à la page précédente un partage très honnête du devoir conjugal. Sur les traces de Mère et de l'Église. Car Élise était mariée et son époux était encore moins physique que le mien » [*TMM* : 17].

Pourtant, lorsque Thérèse prend conscience de la scission très nette de son identité, entre celle que son éducation a modelée et celle qui aspire à exister pour elle-même : « saura-t-elle jamais dire qui elle est ? Toute Thérèse m'est étrangère, celle que ma Mère a concoctée autant que celle qui m'envahit. Des deux je ne suis que l'enjeu » [*TMM* : 65], elle comprend qu'elle a le pouvoir de changer son destin. Aussi écoute-t-elle, peu à peu, la voix qui monte en elle et qu'elle perçoit comme réellement sienne :

[399] Chollet Mona, *Beauté fatale, Les nouveaux visages d'une aliénation féminine, op.cit.,* p.257-258.

> « Aujourd'hui je découvre la douleur des ruptures. Je ne suis plus comme Élise, je ne suis plus Élise, je ne suis même plus Thérèse telle que je l'ai connue […]. Que de silence et d'interdits […]. L'autre a amené le cri et la perturbation […]. Je suis née en trente-sept, elles sont nées de mes crises » [*TMM* : 33].

Attentive au chaos qui la submerge (« [s]ommes-nous autre chose que ce qui nous déborde, comme une contre-nature à nos vies officielles ! » [*TMM* : 13]), elle s'ouvre alors aux possibilités qui s'offrent à elle, et se prend tout d'abord à fantasmer ce qui lui a toujours été interdit, commençant à investir un corps qu'elle méconnaissait jusqu'alors :

> « Une nuit j'ouvrirai grand les portes. Nul lieu, nul corps ne sera jamais un domaine réservé mais un miracle à tout venant. Tout l'amour du monde – je veux dire l'amour de la chair qui ne peut être que matière – donnera rendez-vous ici. Une nuit j'ouvrirai grandes les portes et, charité bien ordonnée, je prendrai pour moi la première les frères Joël et Alexandre » [*TMM* : 20-21].

Percevant les capacités insoupçonnées de son corps, la jeune femme classe désormais les individus selon deux catégories, à l'aune de ce que sa Mère et ses semblables étaient, et de ce qu'elle commence à pressentir en elle. À l'image de son identité divisée, elle chante alors l'exultation des corps, comme un contre-cantique destiné à sa Mère, mêlant registre familier et références explicites aux Évangiles :

> « Il y a ceux qui baisent quand le cœur leur en dit […]. Ceux qui s'ouvrent à la vie d'un grand baiser qui dit bonjour. Ils savent que le corps est le pain de l'amour. Ils portent dans leur chair leur tempête et leur apaisement. Mon corps toujours est mon partage : voici mes mains, ma part de route et de chaleur. Et puis il y a ceux qui ne forniquent pas, ils craignent le mot comme la peste et n'en parlent que dans la haine » [*TMM* : 14].

Ne se contentant plus d'être envahie de sensations nouvelles, Thérèse se plaît également à prêcher publiquement en leur faveur, dans un vocabulaire fleuri qu'elle se surprend, à employer avec délice : « L'une de mes multiples a bien tenu, sur le parvis de l'église paroissiale, un plaidoyer en faveur de la fornication gratuite et indiscriminée. Dans cette bonne ville du Cap où j'ai grandi, aucune femme de mon milieu ne possède ce vocabulaire » [*TMM* : 16-17].

Si formuler et énoncer des idées transgressives l'aide progressivement à prendre conscience de ses potentialités charnelles, qu'elle ose désormais exhiber (« ils doivent penser que je suis folle. À peine Thérèse a-t-elle fait le geste d'ouvrir la fenêtre, le sein à peu près nu et le sourire avenant » [*TMM* : 46]), sa raison, incarnée par la Mère, la rattrape vite pour la replacer dans le droit chemin : « que Mère, le visage fermé et la tête recouverte, referme les battants. J'ai honte de me comporter comme une détraquée à quelques mètres de ces enfants que j'ai vus naître, grandir » [*TMM* : 46].

Une fois encore, la métaphore filée de l'ouverture des fenêtres ou des portes, incarnation de la liberté en devenir de Thérèse, s'oppose à la fermeture systématique de ces dernières, qui symbolise l'austérité maternelle. La position antithétique des deux femmes souligne donc bien l'incompréhension mutuelle qui les éloigne radicalement l'une de l'autre, empêchant de fait tout espoir de réconciliation.

Mettant enfin son projet à exécution, l'héroïne s'abandonne finalement au désir que ses voisins suscitent en elle, dans la chambre maternelle. Elle perçoit cette transgression suprême comme une façon d'insuffler de la vie dans ce lieu mortifère, avant son départ :

> « Tu sais, Mère, ce n'est pas par défi […] que je les ai conduits dans ta chambre […]. Je les ai conduits dans ta chambre parce que je ne crois pas à la malédiction. J'ai voulu emporter de ce lieu un autre souvenir que l'image des trois couples qui s'y sont succédé pour regarder la vie mourir » [*TMM* : 103].

Dans un ultime renversement, Thérèse officialise son acte transgressif en soustrayant son caractère charnel au profit d'une dimension plus affective. Pastichant un acte notarié, elle le raconte en notifiant les identités des participants. La jeune femme imagine alors ce que la rumeur de la ville pourrait colporter sur ses ébats amoureux, mêlant des faits objectifs au point de vue subjectif qu'elle porte sur la mère des jumeaux :

> « Bientôt toute la ville saura que l'épouse de l'adjoint au maire, Thérèse Médard née Décatrel, a fait l'amour toute la nuit avec une paire d'adolescents, les frères Joël et Alexandre, musiciens en herbe sans grande culture ni prétention, fils de la nommée Altagracia Garnier, commerçante efficace, mais femme assez vulgaire qui prétend être veuve d'un époux que nul n'a connu » [*TMM* : 112].

Puisqu'une partie de l'identité des individus est reliée à l'image qu'ils ont de leurs corps, Thérèse prend possession du sien pour apprendre à se connaître elle-même, s'opposant, de

fait, à tout ce qui la constituait jusqu'à présent. En ce sens, elle se détache de la fonction normative de son identité « littérale » qui la détermine uniquement par rapport « à sa position généalogique et sociale dans le monde »[400], pour s'inventer autrement, en se créant une image désocialisée d'elle-même[401]. Pour cela, elle apprend donc à comprendre et à éprouver physiquement les signes que son corps lui envoie, lors de la crise d'identité qu'elle traverse.

Libérée des opinions et des commérages des autres, après s'être assurée de posséder pleinement son corps, l'héroïne sait désormais quel sens donner à sa vie. Comme Britt et Estelle, elle se sait fuir une existence qui la condamnait : « Un soir, cette Thérèse qui m'apprenait à être moi m'a guidée vers le cimetière. Nous n'avons pas cherché ta tombe. Il nous suffisait de te savoir couchée là, dans tes restes, parmi la multitude. Elle a longuement parlé du corps. Ses idées s'opposaient aux tiennes » [*TMM* : 104]. S'adressant à sa Mère, pour lui expliquer les raisons de son acte profane dans la chambre sacrée, Thérèse expose sa propre vision de l'amour des autres, depuis l'« amour-évènement » qui marque un tournant dans son existence. L'expression de George Mead, cité par François Dosse dans son essai *Renaissance de l'événement* au sujet du traitement médiatique des événements, illustre bien le caractère unique de cette nuit, qui s'institue en événement dans la vie de l'héroïne, en conjuguant les trois temporalités : « le présent est à la fois le lieu de la réalité et celui où se constituent le passé et le futur [402]», mais aussi dans sa capacité à faire advenir un nouveau rapport à son environnement, et à elle-même. Thérèse accordera désormais une importance primordiale à son corps, enveloppe charnelle qui la relie aux autres, et au monde, d'une façon qui lui est propre :

> « Mais jamais plus je ne ferai l'amour avec un roi derrière la tête, un évangile, une ville, une histoire, un héritage. L'amour est ce moment où le corps s'arrache à la durée, ce pied de nez au temps démaillé, l'instant pour soi sans devenir ni origine. L'amour, Mère, est ce qui déborde. Tu vois, il me reste un peu de pudeur : j'ai dit amour où je voulais dire sexe. [...] Une fois le corps acquis à sa propre évidence, il n'y a plus matière à débat. Thérèse, au gré du corps, habitera désormais le léger et l'intense » [*TMM* : 105].

[400] Descombes Vincent, *Les embarras de l'identité, op.cit., p.104.*
[401] *Ibidem*, p.104 : Vincent Descombes développe l'idée que la véritable identité de l'individu passe par un travail d'imagination qui lui permet de refuser son identité littérale en y substituant un aspect désocialisé de lui-même.
[402] Dosse François, *Renaissance de l'événement, Un défi pour l'historien : entre Sphinx et Phénix, op.cit.*, p.280.

Elle quitte donc son ancienne vie avec légèreté, n'emmenant avec elle que le nécessaire : la robe dont elle est vêtue : « Thérèse sait maintenant que le corps de l'être humain est à la fois son plus précieux et son plus fragile patrimoine » [*TMM* : 106].

Cependant, alors que Thérèse découvre son corps avant de changer de vie, Estelle entreprend de retrouver le sien à la suite de son divorce. En outre, la multiplicité et la durée des relations qu'elle va entretenir s'oppose à la dimension exceptionnelle de la nuit vécue par le personnage de Lyonel Trouillot.

Dans *Comme personne*, Estelle décide en effet, à la suite de ses nombreux échanges avec son beau-fils, de s'aventurer à découvrir sa propre sexualité, comme Walter s'est engagé à le faire. Ce dernier, homosexuel, lui rend régulièrement compte des progrès qu'il réalise pour se débarrasser des préjugés qu'il a assimilés de façon inconsciente, depuis son enfance. L'héroïne, se sentant concernée par sa quête de jouissance et des explications qu'il lui donne, se décide à fonder ses expériences personnelles à partir de celles du jeune homme :

> « Estelle écoutait. Ce qui l'intéressait au plus haut point, c'était de découvrir quelles stratégies Walter mettait en œuvre pour gagner du terrain sur ses inhibitions. Elle pressentait qu'il y avait là un moyen de s'affirmer, de signifier au monde (et d'abord à elle-même) la force de son individualité » [*CP* : 98].

Ayant retrouvé un rythme qui lui convient :

> « [e]n quelques semaines, elle avait rodé un nouveau rythme de vie. Son humeur se nourrissait de l'énergie que procurait l'absence de William, elle pouvait se redresser, elle avait posé au bord de la route un paquet qui l'écrasait, elle avait repris possession du quotidien, de son espace et de son temps. Wanda ne paraissait pas trop perturbée par le changement » [*CP* : 93].

Ne se sentant pas esclave de sa nouvelle maternité mais intriguée par les confidences de Walter, la traductrice envisage de renouer avec les hommes, onze mois après sa rupture.

Rencontré par hasard dans le métro, Estelle poursuit un musicien, qui s'amuse de son initiative. Elle assouvit alors sa pulsion du moment, comme elle l'avait fait lors de sa première rencontre avec William, menant cette fois le jeu jusqu'au bout : « Elle était très concentrée. Elle craignait de flancher au moment de monter l'escalier […] Dès qu'elle avait ouvert la porte, elle s'était jetée sur lui » [*CP* : 120]. Son audace la surprend, autant qu'elle la ravit : « se félicitant de son

nouveau culot » [*CP* : 120], et, heureuse d'avoir dépassé ses inhibitions, elle envisage déjà de réitérer l'expérience :

> « C'était une réussite […]. Jamais elle n'avait trouvé cette sensation de terrain commun sur lequel tout s'échange, qu'elle venait de découvrir. Jamais encore le sexe n'était parvenu à l'extraire du temps, de l'Histoire […]. Elle ne s'arrêterait pas en si bon chemin » [*CP* : 121].

Curieuse de mettre à profit ses nouvelles découvertes, et d'en apprendre davantage sur son propre plaisir, Estelle poursuit ses expériences. Elle se met ainsi à fréquenter Grégoire, un illustrateur qui devient son amant régulier, puis se livre à des pratiques sexuelles un peu plus osées avec un homme marié qui n'ose pas avouer et partager ses fantasmes avec son épouse.

Sa relation suivie avec Grégoire l'amène progressivement à s'interroger sur sa façon d'envisager le couple et le plaisir, depuis qu'elle parvient à dissocier sexe et amour. Elle s'inquiète notamment de n'être pleinement satisfaite que par des amants de passage : « les hommes qu'elle préférait au lit n'étaient pas ceux avec lesquels elle avait vécu » [*CP* : 147], se demandant si l'engagement n'engendrerait pas une forme d'automatisme chez elle, mécanique qu'elle se sent toutefois prête à dépasser :

> « Elle pressentait qu'il était possible de ne pas considérer le sexe comme un terrain conquis un fois pour toutes […] mais plutôt comme une source d'exploration, une histoire dans l'histoire, destinée à s'écrire dans le temps et avec l'expérience de l'autre, de son corps, de sa façon de vieillir » [*CP* : 147].

Attentive à ses besoins physiques, Estelle évolue désormais selon son propre rythme, qu'elle définit elle-même, s'organisant entre son métier de traductrice, un projet d'écriture, sa vie de mère et ses amis qui l'ont aidée à prendre possession de sa nouvelle existence. Consciente d'être attirée par Vincent Roze qu'elle avait repoussé au profit de William, quelques années auparavant, elle se laisse le temps de mieux le connaître, par peur de s'engager et de vivre un nouvel échec. Elle continue donc de voir ses amants, dont elle parle à Vincent, tout en fréquentant ce dernier. Le soir du réveillon de Noël, elle lui expose, ainsi qu'à Walter qui leur partage ses déconvenues du moment, les réflexions qu'elle tire de ses expériences. Elle leur confie avoir le sentiment d'être décalée par rapport à l'hypocrisie des injonctions contradictoires faites aux femmes, en disposant de son corps comme elle le souhaite, et non au profit de sa maternité ou de la société :

> « Estelle raconta Raphaël, Grégoire, Rodolphe et ses fantasmes, dit qu'elle se sentait à contre-courant, en pleine libération quand l'époque demandait aux femmes de se "libérer de la libération obligatoire", de ne pas se sentir obligées de travailler, de redécouvrir les joies de la maternité à plein temps, "ne vous trompez pas mesdames, redécouvrez les vraies valeurs, la modernité est là". Elle expliqua à quel point elle se sentait loin de ce discours réactionnaire se dissimulant sous des dehors actuels » [*CP* : 152].

Pourtant, si la jeune femme se félicite d'avoir évolué depuis son divorce, en revendiquant une vision égalitariste du couple, la situation qu'elle a volontairement instaurée entre ses différents invités, le soir de sa pendaison de crémaillère, met de nouveau en perspective son caractère de dominatrice. Estelle se réjouit en effet du triangle amoureux qu'elle a mis en place, et de la déconfiture de l'homme qui lui plaît : « Vincent observa consciencieusement le Grégoire dont il avait entendu parler, cet amant si "efficace" […] Estelle regardait Vincent regarder Grégoire et se décomposer. Elle bascula dans une délicieuse impatience » [*CP* : 162-163]. La posture intimidante de la jeune femme, qui se plaît finalement à humilier son futur compagnon, qu'elle sait peu sûr de lui, interpelle donc le lecteur dès le départ sur la sincérité de ses intentions de fonder une relation équitable avec Vincent. Le lecteur comprend en effet que la jeune femme dominera leurs échanges, son partenaire étant naturellement soumis et compatissant.

Néanmoins, la dynamique actuelle de déconstruction des genres, qui fait sortir les individus du cadre binaire des assignations sociales au caractère biologique de naissance, a permis à Estelle de se livrer à différentes expériences, qui ont rendu effective la pleine satisfaction de son corps. En ce sens, elle a éprouvé « cette dynamique de déconstruction [qui] rend possible l'affirmation d'individus singuliers, soit des individus chargés de se définir du dedans d'eux-mêmes en toute liberté, mais aussi des individus sommés de se réaliser et de s'épanouir dans leur singularité [403]».

La jeune femme a donc été en mesure, lorsqu'elle l'a décidé, de devenir sujet et non plus objet de ses actes et son plaisir personnel. L'actualisation de sa liberté, comme celle qu'expérimente son beau-fils parallèlement à la sienne, passe donc par la libération de son désir, mais aussi par sa manifestation dans le corps qui l'éprouve.

Estelle est donc parvenue à unifier son être, but ultime du processus d'individuation. En faisant émerger socialement ce qu'elle est véritablement (le soi inconscient), conciliant les deux

[403] Froidevaux-Metterie Camille, *Le corps des femmes, La bataille de l'intime, op.cit.,* p. 81.

mouvements identitaires qui régissent l'existence des individus, elle a rendu son « soi […] visible : […] devenu conscient [il] peut *enrichir la vie de la personne qui l'a actualisé en elle* [404]», ce que Louise Serin n'est pas en mesure de réaliser.

Dans *Anticorps,* le sentiment d'être passée à côté de sa vie, qui submerge la journaliste, est d'autant plus violent qu'il est tardif. Louise, a en effet dénié, à plusieurs reprises, les signes révélateurs de son malaise plusieurs années auparavant à la suite de sa tentative ratée de tromper son mari, puis de fuir une vie familiale aliénante. Ce positionnement traduit ce que Christophe Fauré appelle « la *résistance au changement* [405] » qui survient naturellement au début de processus d'individuation, généralement au milieu de la vie. En refusant de prendre en considération son mal-être, la féministe s'est enferrée dans une existence qui ne la satisfaisait pas. Pour cela, elle a expérimenté quatre des cinq phases de résistance au changement développées par le psychiatre, alors que la plupart des individus ne passent que par un ou deux de ces stades d'opposition, à savoir : « *la projection, l'évitement, l'anesthésie générale, la dépression ou la fuite dans la maladie, la passivité* [406]».

Elle souffre donc de ne pouvoir atteindre un équilibre entre son moi social et un soi quasi inexistant, puisqu'elle n'est jamais parvenue pas à définir ses aspirations réelles, refusant d'effectuer le travail d'introspection nécessaire pour se sentir mieux. Louise se trouve alors totalement envahie par le personnage de féministe militante qu'elle s'est créée tout au long de son existence, rôle qui ne lui correspond finalement pas, mais qu'elle conserve néanmoins jusqu'à sa maladie, par stratégie d'*évitement* et de *passivité*. Avec la psychologue de l'hôpital qui l'admire, elle continue d'entretenir son propre mythe, inventant des histoires qui la valorisent, mais auxquelles elle ne croit pas :

> « [e]lle pense que je suis une grande dame qui a beaucoup œuvré pour *notre émancipation*. Il vient dans ses yeux, lorsqu'elle emploie ce terme, une candeur presque touchante, une foi que je n'ose ébranler. Je fabule, donc. Jeudi, je lui ai, par exemple, raconté que j'avais fait de la prison » [*A* : 87].

---

[404] Fauré Christophe, *Maintenant ou jamais ! La transition du milieu de vie, op.cit.*, p.47.
[405] *Ibidem*, p.145.
[406] *Ibidem*, p.145-147 : « *la projection* consiste à désigner autrui comme responsable de son propre mal-être ; l'*évitement* consiste à tout faire pour ne pas rencontrer ce qui pose problème ; *l'anesthésie générale* est un degré de plus dans l'évitement. Face à l'incompréhension vis-à-vis du malaise qui rôde, certaines personnes se rabattent, de façon plus ou moins consciente, vers des substances ou des comportements qui ont pour fonction d'anesthésier le mal-être et de s'empêcher de penser : l'alcool, les médicaments, le sexe, éventuellement les drogues […] cette période risque d'être à l'image du présent : effroyablement vide ; la *dépression* ou la *fuite dans la maladie* ; la *passivité* : racine du non-changement pour bon nombre de personnes lors de la transition du milieu de vie ».

Devenue amère, la journaliste *projette* alors ses échecs sur son entourage, ses enfants, et en premier lieu son mari, dont elle déteste la bonhomie : « Jacques restera toujours Jacques […]. Ce n'est pas de la constance, c'est autre chose : une disposition particulière à se contenter de ce qui est […]. *Je vais te tuer Jacques* » [*A* : 87]. Sa vieillesse lui est d'autant plus insupportable, qu'elle ne l'a jamais tolérée chez les autres, en particulier chez sa mère : « Sur la photo gravée de sa plaque funéraire, elle ressemble à cette chose que je suis devenue. Ce corps sans couture, sans dessus dessous. Un truc – pas grand-chose en vérité – bourré d'arthrose et de varices » [*A* : 12]. Impuissante à affirmer ce qu'elle est véritablement, elle se sent dépassée par ce qui l'incommode, et ne parvient plus à taire sa détestation de la finitude face à la jovialité de ses amis. Au cours d'un repas dominical, rituel qu'elle a elle-même instauré des années auparavant, elle vilipende ses invités, à la stupeur générale :

> « Aux regards exaltés braqués sur moi, je comprends qu'il me faut simuler […] lorsque ma langue fourche – Je hais les vieux […] – Tu te trompes Jacques. Je ne me suis jamais sentie aussi bien qu'aujourd'hui, aussi lucide sur ce que nous sommes devenus. *Sommes-nous enfin heureux ?* […] Avez-vous vu de quoi vous avez l'air ? Bande d'inutiles, va ! Des petits vieux qui ne ressemblent à rien, passent leur temps à radoter, à raconter leurs riquiqui de vies comme si le sort de ceux qui allaient crever pouvait encore intéresser quelqu'un. Vous me dégoûtez, tiens ! Vous êtes des monstres ! Quelqu'un s'est levé […] s'est arrêté parce que je me suis mise à hurler et à brandir le couteau à fromage. On a dit que je déchirais l'air avec » [*A* : 49-50].

L'inquiétude de ses amis et de son mari, qui tentent d'expliquer rationnellement son moment de folie, l'agace encore davantage et attise sa colère, au lieu de l'apaiser.

Finalement obsédée, à la fin de sa vie, par une apparence dont elle ne s'est volontairement jamais souciée en raison de ses revendications féministes, Louise ne peut s'empêcher de se comparer aux autres. La rivalité féminine l'amène progressivement à détester son corps qu'elle confronte à celui de Laurence, qui a entretenu le sien et qu'elle a toujours jalousé. Elle finit d'ailleurs par penser et « admettre cette si tragique évidence qu'une femme, c'est fait pour faire beau et plaire aux hommes » [*A* : 99], alors qu'elle a lutté contre cette idée tout au long de son existence. Lorsqu'elle reconnaît la voix de son « amie » venue lui rendre visite à l'hôpital, elle : « éprouve, à l'instant même où la porte des toilettes s'entrouvre, une violente humiliation. Être surprise par Laurence en si fâcheuse posture achève de me convaincre que mon temps est révolu » [*A* : 77].

Sa prise de conscience, déclenchée par le dégoût que son corps suscite en elle, étant survenu trop tard, Louise ne peut y faire face :

> « Vieille comme monstre, comme... Vieille comme merde. À liquider. À croupetons dans le bac à douche, je noie mon affliction sous des litres d'eau calcaire. Que, pour de bon, ma peau se décolle et disparaisse dans le siphon. Je frotte, mais la peau de vache tient, j'essuie, mais le corps reste, si peu présentable » [*A* : 23].

Condamnée à ressasser ce qui l'insupporte, elle est incapable de mener à terme son processus d'individuation. Prisonnière d'un corps qu'elle exècre, elle refuse de s'identifier à cette enveloppe en ruine : « corps donc, qui lâche, qui trahit, qui exclut. Le corps que l'on ne reconnaît plus et qui suscite un sentiment de sidération en même temps que de détestation [407]». Les réflexions, que les marques du temps ont imprimé sur elle, suscitent en Louise des interrogations sur la permanence de son identité. Elle regarde, en effet, avec beaucoup de distance les photographies la représentant jeune, et se demande quel rapport cette jeune personne entretient avec ce qu'elle est devenue :

> « aucune jeune fille présente dans cet album qui me ressemble. Aucune pour me précéder, s'apprêter à devenir celle que je serai. Se peut-il que je n'aie pas eu à grandir ? Que ces rides, ces vergetures, ces varices aient toujours été là ? Suis-je une vieille spontanée ? » [*A* : 82].

Elle se dissocie d'autant plus de son enveloppe charnelle depuis que, rattrapée par la mort, elle observe le délitement de son corps, rongé par son cancer de l'utérus : « quelle odeur ! – qui, de ma chair, se dégage et me donne des haut-le-cœur. Par quel mystère un corps se fait pourriture ? Suis-je en train de moisir ? Suis-je vermine, déjà ? » [*A* : 102].

Refusant l'hystérectomie, elle se sauve pendant l'une de ses promenades quotidiennes. Elle s'installe alors dans un hôtel, lieu de transition dans lequel elle pense trouver la sérénité grâce à son anonymat, pour s'échapper d'elle-même et de sa vie qui l'ont finalement déçue :

> « l'endroit idéal pour effacer mes traces. Dans ma tête où tout doit disparaître, je m'efforce de penser que j'ai toujours vécu ainsi, que depuis toujours, je vais de chambre en chambre, suis de passage partout et n'ai d'ami nulle part. À Paris, c'est facile d'y croire. Chaque jour il y a aussi cette peau que je rêve de

[407] Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin, op.cit.,* p.379.

> quitter, ce corps à suspendre la nuit à un cintre dans l'espoir aberrant que les mites s'en régalent » [*A* : 115].

Cependant, bien qu'elle ait choisi de disparaître, son invisibilisation lui pèse rapidement, la renvoyant une nouvelle fois à la vieillesse qu'elle abhorre. Dans le quartier de la Défense, elle s'efforce de suivre les passants, mais ses défaillances physiques ne le lui permettant pas, et elle se retrouve rapidement engloutie par le mouvement de la cité :

> « J'emboîte le pas d'une femme qui passe, d'un cadre qui traverse, d'un labrador qui suit son maître. Je file le train aux nuages que je perds parce qu'il n'y a bientôt plus que le ciel. Seules triomphent les tours, gardées et interdites d'accès. De nouveau, j'ai le sentiment de ne plus exister, de n'être plus qu'un corps que l'on double, que l'on contourne, parce que dans ce quartier-là de la ville, on ne flanche pas. Ici, on ne relève pas ceux qui tombent » [*A* : 136-137].

En raison de son âge et de la maladie qui l'affaiblissent et l'empêchent d'épouser le rythme du flux des passants, Louise fait donc l'expérience physique de l'« asynchronie qui affecte les espaces humains […] [et] accompagne l'évolution sociale de la *cité*. L'asynchronie affecte aussi les subdivisions de l'espace (les quartiers d'une ville, etc.) qui renvoient autant à l'idée d'un morcellement spatial qu'à celle d'un composite temporel [408]».

Par ailleurs, perdue dans des arrondissements qu'elle ne connaît pas, ne les ayant jamais fréquentés par manque d'intérêt, elle comprend de nouveau qu'elle s'est fourvoyée, jusque dans la façon dont elle occupait l'espace urbain. Ne se déplaçant que dans les endroits qui correspondaient à son mode de vie, elle ignorait ou méprisait les individus qui n'appartenaient pas à sa classe sociale. L'usage dépréciatif de l'article démonstratif, associé à l'adverbe de lieu, s'oppose aux articles possessifs et définis, pour manifester la perte de repères de Louise, dans sa propre ville :

> « Je ne me suis aventurée dans *ce* Paris-*là*, je n'ai jamais vu le visage de *ces* gens-*là*. Et cette sensation d'être, dans **ma** ville, comme en territoire étranger est profondément déroutant […]. *Ce* monde-*là*[409] existe pour de bon […]. Malgré moi, assurément, qui ai toujours évolué dans un certain milieu, et me suis battue

[408] Westphal Bertrand, *La géocritique, Réel, fiction, espace,* Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p.226.
[409] C'est nous qui soulignons.

> toute ma vie, pour occuper **la** bonne place, **le** bon rang, **le** bon étage. Cloîtrée dans **mes** quartiers, j'ai perdu le goût des autres » [*A* : 120].

La méconnaissance de Paris qui redouble, à une plus grande échelle, celle du corps de la journaliste, intensifie donc la disparition progressive de l'héroïne. En dépit des efforts qu'elle fournit pour rester digne, Louise sent qu'elle arrive bientôt en bout de course, rattrapée par sa maladie :

> « Dans une telle ville, choir est presque anecdotique […]. Étendue sur le pavé, je suis cette petite dame qu'une poignée de badauds entoure. Cette passante dont les cris et halètements commencent à faire jaser. Écrasée par la honte, je les entends bruire, les vivants hypocrites » [*A* : 145].

Mais elle se conforme encore, comme à son habitude, à ce que l'on attend d'elle :

> « Ici, ceux qui vivent n'aiment pas flairer la mort de trop près. Sur leur injonction muette, je me redresse, donc. Rester un homme coûte que coûte, autrement que quelqu'un qui a peur et honte, et qui ment pour oublier qu'il va mourir » [*A* : 137].

Bien qu'elle ait joué son rôle aussi longtemps qu'elle l'a pu, la maladie se rappelle à la journaliste. C'est alors la souffrance qui l'oblige à reconnaître ce corps, dont elle s'est si longtemps dissociée : « Mon corps pèse lorsque je le glisse sous la couverture […] Ce soir, aucun cintre n'est assez solide pour le porter, je l'habite, donc, et éprouve soudain une douleur cinglante dans le bas-ventre » [*A* : 135]. Malheureusement pour l'héroïne, c'est finalement la maladie qui va la forcer à habiter cette enveloppe honnie, et la faire réagir :

> « la blessure, dans mon ventre, reste. Et il n'y a rien que je puisse faire pour la déplacer […]. Le cancer fleurira et ne fera qu'une bouchée de moi. C'est la première fois que mon mal porte un nom. D'habitude, il s'annonce de façon insidieuse. Je ne suis pas malade, normalement » [*A* : 146].

Louise décide de regagner le foyer conjugal, comme si rien ne s'était passé. Elle découvre alors avec stupeur que le mari, qu'elle a pourtant violemment rejeté, a refait sa vie et a déménagé, désireux d'évoluer dans un espace vierge de sa vie passée auprès de sa femme. Elle incrimine de nouveau Jacques et se place en victime : « Sa pitié m'arrache des larmes de colère. J'ai le sentiment de m'être fait duper, d'avoir vécu et vieilli pour rien » [*A* : 166].

Estimant s'être trompée toute sa vie, et n'étant pas capable de se livrer à une véritable introspection, Louise supplie son époux de la laisser revenir auprès de lui, avant de se

ridiculiser. Éperdue, et voulant humilier Jacques devant les voisins de son nouveau lotissement, elle se lance dans un strip-tease pathétique :

> « Qui oserait condamner une vieille pour attentat à la pudeur ? Dans l'allée rose tulipe, j'ai dégrafé mon soutien-gorge et retiré le bas. Mes seins ont chu, mes fesses ballottent, mais je ne me suis jamais sentie aussi libre qu'en cette heure […]. C'est lorsque mon mari s'est mis à pleurer que j'ai su qu'il n'y aurait plus rien à espérer. Mon histoire finissait. À présent, mon corps sécherait pour de bon. Parce que ces grandes choses-là n'attendent pas, je me suis habillée à la hâte et ai récupéré ma valise là où je l'avais laissée. J'ai souri en saluant Jacques. Et puis j'ai marché » [*A* : 168-169].

Ayant évolué dans un rôle qui ne reflétait pas sa véritable personnalité sans jamais parvenir à faire émerger ce qu'elle était intimement, tout en tentant d'habiter un corps qui ne lui correspondait pas, Louise s'est donc leurrée toute sa vie. Pensant maîtriser son existence en s'opposant aux injonctions sociétales, en raison de son militantisme, elle comprend tardivement que son histoire et son corps lui ont, en réalité, totalement échappé. Incapable de trouver sa place, tant dans le champ privé puisque son mariage et sa maternité lui sont des impostures, que dans la sphère publique car elle se sent également illégitime en tant que journaliste féministe, Louise avoue finalement s'être enlisée dans une vie décevante. Alors qu'elle s'imaginait en femme exceptionnelle, authentique modèle pour ses semblables, l'héroïne constate à la suite de son strip-tease, aussi grotesque que libératoire, qu'elle est, somme toute, très ordinaire : « De loin, je devais ressembler à rien. À l'une de ces bonnes femmes qu'on voit passer mille fois dans une journée » [*A* : 169]. Elle aura par conséquent échoué à faire coïncider les deux mouvements du processus d'individuation en unifiant Moi social et soi profond, et demeure prisonnière du personnage social qu'elle s'est construite.

Au travers de leur crise existentielle, les personnages féminins cherchent donc à redéfinir leur identité, afin de faire coïncider l'image qu'elle donne à voir aux autres, et l'image subjective qu'elles ont d'elles-mêmes, puisque s'« affirmer comme un sujet, quand on est une femme, implique de réfléchir son corps, dans les deux sens d'une projection hors de soi de son image et d'une réflexion sur cette image [410] ». Pour y parvenir, elles doivent se réapproprier prioritairement leurs corps en se situant « entre intériorisation assumée des normes genrées et

[410] Froidevaux-Metterie Camille, *Le corps des femmes, La bataille de l'intime, op.cit.,* p.75.

rejet complet de celles-ci, […] passant par toute une série de positions entre lesquelles elles naviguent au cours de leur existence [411]». Pour cela, elles doivent apprendre à se distancier des normes esthétiques qui les contraignent à se surveiller constamment et à se soumettre volontairement, le croient-elles, au modèle culturel actuel de la minceur et de la performance. Aucun relâchement ne leur est accordé tant dans les sphères professionnelle, conjugale, maternelle, que physique, les femmes devant toujours paraître belles et positives. Aussi, cette nouvelle injonction sociale les enferme-t-elle, comme l'expose le recueil posthume de Nelly Arcan, dans une nouvelle prison immatérielle qu'elles sont supposées avoir délibérément choisie : une « burqa de chair [412]».

Toutefois, après avoir mené un travail d'introspection et une réflexion sur le rapport qu'elles entretiennent avec leur apparence et leur physique, la plupart des héroïnes comprennent « qu'avant de pouvoir être une épouse et une mère, il [leur] faut devenir d'abord une personne [413]». En se réappropriant un corps que certaines méconnaissaient comme Thérèse, ou en se libérant de la « tenue » qu'elles leur imposaient par conformité à leur rang social dans le cas des épouses lenoiriennes, l'enveloppe charnelle des figures féminines se présente comme le vecteur de l'actualisation de leur liberté. En réinvestissant leurs corps, elles s'extirpent alors d'un destin figé qui les condamnait à l'immanence et à une vie mortifère, pour se penser autrement, en termes de devenir. Seules, Mémoria et Louise n'y parviennent pas, puisque la première est trop occupée à survivre, à la suite de sa séparation, tandis que la seconde, enfermée dans le rôle qu'elle s'est créée, ne sait pas qui elle est véritablement. L'expérience féminine, qu'exposent les romans du corpus, se présente donc comme un processus de création de soi, incarné et changeant, que les héroïnes modulent en fonction de leur capacité à s'auto-définir. Elle interpelle néanmoins le lecteur, puisque ce dernier n'a jamais accès à une prosopographie précise des personnages. En effet, les récits évoquent bien le rejet ou l'adaptation des héroïnes aux injonctions sociales qui leurs sont faites en fonction de leur statut social (pour Elvire, et Britt), de leurs convictions politiques (dans le cas de Madeleine et Louise), ou de la mode (concernant Marie-Ève et Mémoria), mais ils ne détaillent jamais les traits de leur physionomie. Par conséquent, cette expérience féminine de la corporéité est avant tout vécue et perçue intérieurement, par le biais des réflexions et des réactions des personnages à leur environnement.

---

[411] Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin, op.cit.,* p.22.
[412] Arcan Nelly, *Burqa de chair,* Paris, Éditions du Seuil, 2011.
[413] Beauvoir de Simone, *Le deuxième sexe II, L'expérience vécue, op.cit.,* p.324.

Habitant et éprouvant désormais un corps auquel elles s'identifient et qu'elles assument pleinement, les héroïnes romanesques sont alors en mesure d'investir d'autres domaines. En se réappropriant leur histoire et l'espace dans lequel elles évoluent, elles poursuivent leur travail d'analyse, afin d'achever, quand elles le peuvent, leur quête identitaire et mener à terme leur processus d'individuation.

4.2. Vers une réappropriation de son histoire et de l'espace

Parallèlement au travail de réappropriation de leurs corps, les figures féminines s'engagent dans un processus d'anamnèse, afin de comprendre les répercussions que leur histoire passée exerce sur le présent. Puisqu'elles cherchent à découvrir l'origine de la crise qu'elles traversent, la

> « réflexivité est alors en éveil dans le souci de comprendre ce qui est arrivé en restituant le récit dans son contexte […]. Les hommes ont besoin de construire une représentation cohérente de leur être et de leur devenir, de percevoir l'historicité de leur existence. L'historicité désigne la capacité d'un individu ou d'un groupe, d'intégrer son histoire, de la situer dans l'Histoire[414]».

Dans cette perspective, les romans du corpus abordent le devenir des héroïnes selon deux modalités distinctes, liant intrinsèquement l'histoire et l'espace, puisque selon Pierre Ouellet, « *Chronos* avance masqué, déguisé en *topos*, le lieu étant le voile du temps, qui cache ce qu'on ne saurait voir [415]».

Ainsi, les récits d'Hélène Lenoir *Son nom d'avant* et *Pièce rapportée ; Anticorps* de Fabienne Kanor ainsi que *Comme personne* de Denis Lachaud, inscrivent les personnages féminins dans des microcosmes sociaux circonscrits aux maisons familiales ou aux quelques arrondissements que fréquentent les figures romanesques[416], sans les situer dans un contexte historique et géographique particulier. Le lecteur déduit donc la situation spatio-temporelle des personnages, des indices disséminés dans le récit, se livrant parfois à une relecture de certains passages pour vérifier la validité de ses hypothèses.

---

[414] Michel Johann, *Sociologie du soi*, *Essai d'herméneutique appliquée, op.cit.,* p.13-14.
[415] Ouellet Pierre, *La Poétique du regard, Littérature, perception, identité*, Limoges, Québec, Presses Universitaires de Limoges, Les Éditions du Septentrion, 2000, p. 333.
[416] Le voyage au Maroc de Louise Serin, ayant pour fonction de dénoncer le tourisme de masse auxquels se livrent certains retraités, n'est pas suffisamment étayé pour situer ce récit au côté des autres romans du corpus.

En revanche, *Histoire de la femme cannibale* de Maryse Condé, *Sur l'autre rive* d'Henri Lopes, *Thérèse en mille morceaux* de Lyonel Trouillot, *Les déferlantes* de Claudie Gallay et, dans une moindre mesure *Kétala*[417] de Fatou Diome, situent leurs héroïnes dans une perspective historique et géographique précise, car la compréhension de la prise de conscience de ces dernières est étroitement liée à leur mobilité et au contexte spatio-temporel dans lequel elles évoluent. De ce fait, des détails spécifiques sur le mode de vie, ou certaines croyances propres à la région ou au pays dans lequel elles se trouvent, s'ajoutent aux descriptions des paysages et des lieux, qui reflètent l'état d'esprit des personnages féminins.

En imbriquant intimement spatialité et temporalité, les romans du corpus s'inscrivent donc dans une dimension postmoderne qui privilégie « la translation du régime temporel vers un régime dominé par la spatialité [418]», comme le développe Bertrand Westphal dans son ouvrage *La géocritique, Réel, fiction, espace*. L'essayiste constate ainsi qu'à la suite d'Auschwitz et des luttes d'indépendances des pays colonisés, une révolution spatio-temporelle s'est opérée. Associée à l'influence des lois sur la relativité qu'Einstein a développées au début du XXe siècle, générée par la perte de confiance dans l'idée de progrès général de l'humanité telle qu'elle était pensée à l'époque moderne : « [l]e principe qui structure la représentation de la temporalité postmoderne […] mène à la démultiplication de l'unitaire et donc à la pluralité, et provoque le passage de l'homogène à l'hétérogène [419]». Cette révolution a donc entraîné « un affaiblissement de l'historicité [420]» au profit de la dimension spatiale. De ce fait, Bertrand Westphal conclut que « la destruction de la ligne temporelle conduit à une spatialisation de la temporalité [421]» qui met en exergue l'importance du cadre spatio-temporel dans lequel évolue l'individu. Fort de ce constat, Clément Lévy remarque au cours de son analyse des lieux dans quatre œuvres d'auteurs contemporains que « le territoire […] prend la forme, dans le récit de fiction, d'un espace qui existe relativement au temps vécu par les personnages [422]», remarque applicable aux lieux que le lecteur découvre, à travers l'expérience que les héroïnes entretiennent avec ceux dans lesquels elles évoluent.

---

[417] Le roman de Fatou Diome ne présente, en effet, pas de descriptions urbaines aussi détaillées ou ayant une incidence aussi forte sur la psychologie de son héroïne que les autres récits cités.
[418] Westphal Bertrand, *La géocritique, Réel, fiction, espace, op.cit.*, p.26.
[419] *Ibidem*, p.28.
[420] *Ibidem*, p.26.
[421] *Ibidem*, p.34.
[422] Lévy Clément, *Territoires postmodernes : Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2014, p.203.

Puisque chaque fiction « a recours à la construction d'un continuum spatio-temporel particulier pour fixer son cadre [423]», les récits appartenant à la première catégorie font ressentir au lecteur, par l'absence d'arrière-plan historique spécifique et une immersion totale dans le quotidien aliénant des figures féminines, le sentiment de claustration qui étouffent ces dernières.

4.2.1. Absence de perspective historique et histoire immédiate

De cette façon, les activités de Britt dans *Son nom d'avant* sont essentiellement articulées autour de celles du foyer familial, de ses trois enfants, et de l'événement que constitue la communion de Junior. Le lecteur déduit que son histoire se situe de nos jours, aux détails vestimentaires de la jeune femme, décrits dès l'incipit *in medias res* : « On lui donnerait à peine vingt ans, en blue-jean et imperméable court, ouvert, une sacoche en bandoulière » [*SNA* : 9]. Le début du roman s'ouvre, par ailleurs, sur une scène de rue que le lecteur situe par déduction à Nancy en raison de la référence à l'une de ses célèbres places : « le bus de cinquante-six qui avait du retard à cause des perturbations dues aux travaux de la place Stanislas » [*SNA* : 9]. Cette hypothèse est cependant infirmée au cours de sa lecture par d'autres références, qui viennent s'ajouter à ce premier indice. Samek se fait en effet : « conduire en taxi rue Nansen […] en passant devant le 43 […]. Il voulait maintenant aller rue Saint-Pierre, vous me déposerez devant l'église » [*SNA* : 117]. Or, si l'église s'y trouve réellement, ces rues n'existent pas à Nancy. L'autrice joue donc sur l'illusion référentielle pour conférer une dimension réaliste à son récit, mais use de la « surimpression », l'une des quatre stratégies de brouillage entre le référent et sa représentation que propose Brian McHale, dans son essai *Postmodernist Fiction*, cité par Bertrand Westphal, afin de déstabiliser les repères de son lecteur[424] : « la surimpression provoque le télescopage de deux espaces familiers, qui génèrent un troisième espace privé de véritable référent [425]». En ce sens, la représentation de l'espace, telle que la propose Hélène Lenoir, participe de la *mimésis* définie par Paul Ricoeur dans *Temps et récit.* En transcendant l'effet de réel et en brouillant les références de son lecteur, le texte ne se présente pas comme

[423] *Ibidem*, p.179.
[424] McHale Brian, *Postmodernist Fiction*, London, New-York, Routledge, 1987, p.45.
[425] Westphal Bertrand, *La géocritique, Réel, fiction, espace, op.cit.*, p.175.

une simple copie de la réalité, mais devient « un objet original [426]» qui interpelle et rend actif son destinataire.

De plus, l'étroite intrication du lieu et de l'histoire du personnage semble participer à la prise de conscience de l'héroïne, en renforçant l'insupportable sentiment de claustration de cette dernière. Les réflexions de Britt ne cessent en effet de mentionner la lignée maudite des femmes Casella, dont elle veut s'extirper pour ne pas finir folle ou internée par les hommes de la famille, comme d'autres avant elle :

> « bien qu'elle se domine jusqu'à présent devant les étrangers, mais si elle devient réellement folle, comme nous le pensons, elle ne craindrait pas de se ridiculiser devant tout le monde et nous aurons dès lors des témoins qui nous soutiendront le jour où nous serons obligés de… » [*SNA* : 48]

Elle est également victime de visions hallucinatoires, percevant les « petites bêtes » que la maison familiale recèlerait. Ces petits animaux, qui cristallisent l'angoisse de Britt quant à son devenir au sein du clan Casella, sont étroitement associées à l'histoire féminine qui semble suinter des murs de la demeure :

> « ces bêtes, ces bestioles qui maintenant s'acharnent, espérant bien qu'elles m'auront et m'asserviront comme elle, feront de moi cette potiche sans désir, sans mémoire, si ça continue, trente-neuf ans et en être là pour n'avoir jamais su […] toute une existence comme ça, vingt-cinq ou trente ans encore sans savoir, poussée d'un jour dans le suivant sans même sans rendre compte » [*SNA* : 82].

Alors qu'elle se révolte contre les conditions de vie qui lui sont assignées « par tradition », au même titre que les femmes qui l'ont précédée, l'attitude de la figure féminine matérialise la distinction que Charles Péguy établit entre l'histoire et la mémoire, telle que la résume François Dosse : « [l]a première se situe du côté de la mort, alors que la seconde, la mémoire est résolument du côté de la vie et de sa transmission [427]». La maison Casella, espace commun qu'elles ont partagé, associée à l'omniprésence des « petites bêtes », rappelle sans cesse à Britt le sort tragique de sa belle-mère, qu'elle a vue s'étioler, sacrifiée aux coutumes familiales et prisonnière d'une vie pensée pour elle. Dans cette mesure,

---

[426] Lévy Clément, *Territoires postmodernes : Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*, *op.cit.*, p.169.
[427] Dosse François, *Renaissance de l'événement, Un défi pour l'historien : entre Sphinx et Phénix*, *op.cit.*, p.46.

> « [l]'espace se situe à l'intersection de l'instant et de la durée ; sa surface apparente repose sur des strates de temps compact échelonnées dans la durée et réactivables à tout moment. Le présent de l'espace compose avec un passé qui affleure dans une logique stratigraphique [428]».

C'est donc cette remémoration constante, induite par sa présence dans des lieux figés par une histoire intergénérationnelle sordide, qui aide en partie l'héroïne à décider d'échapper au destin qui lui est imposé. Il est à noter que le travail de mémoire de Britt se limite aux souvenirs circonscrits aux lieux qu'elle occupe depuis son mariage, puisqu'elle ne mentionne pas l'histoire qui précède son union à Justus, à l'exception de sa peur de sombrer dans la folie comme sa mère, qu'elle compare d'ailleurs à sa belle-mère. L'agression dont elle a été victime, qui ouvre le roman, n'est rappelée qu'à travers son association au personnage de Samek, mais semble néanmoins encore avoir des incidences sur son rapport aux hommes de la famille Casella, auxquels elle songe sans émotion particulière. Pour désormais maîtriser son existence, la figure féminine, qui ne dispose d'aucun lieu personnel, est obligée de disparaître, abandonnant tout ce qui constituait son existence jusqu'alors [429]. Cependant, cette décision radicale, qui rompt avec l'uniformité de la routine quotidienne des Casella, relève d'une transgression aux règles familiales qui est intolérable aux yeux de son mari :

> « La monologie du code s'étend bien entendu à son environnement : elle suppose que tout instant participe d'une durée homogène et que tout lieu relève d'un espace uniforme. La transgression intervient dès lors que se dessine une alternative à la ligne droite du temps, aux figures trop géométriques de l'espace policé […]. Le code fait de l'espace-temps un bloc unique et voué à le demeurer. Or la transgression impose l'hétérogène, donc la polychronie (la conjugaison de temporalités différentes) et la polytopie (la composition de spatialités différentes) [430]».

En fuyant la demeure et les occupations auxquelles son mariage l'avait assignée, Britt se réapproprie donc son propre rythme et s'arroge désormais le droit de se rendre où bon lui semble, loin, des règles et des interdictions édictées par sa belle-famille. Obnubilé par sa réputation et incapable de concéder toute forme de libre-arbitre à sa femme, Justus préfère attribuer sa disparition à un enlèvement plutôt que reconnaître qu'elle s'est enfuie de son plein

[428] Westphal Bertrand, *La géocritique, Réel, fiction, espace, op.cit.,* p.223.
[429] À l'instar de Thérèse dans *Thérèse en mille morceaux*, les deux femmes se volatilisent pour mieux se réinventer.
[430] Westphal Bertrand, *La géocritique, Réel, fiction, espace, op.cit.,* p.75.

gré : « Il y croyait maintenant, l'enlèvement, c'était la seule explication plausible […] certains ne manqueraient pas de saisir l'aubaine de son malheur pour le calomnier, le traîner dans la boue » [*SNA* : 181].

Le caractère imprévisible de l'acte transgressif de Britt ouvre donc une brèche dans l'organisation du clan Casella, la transgression du code familial se situant « dans l'écart, la trajectoire nouvelle, imprévue [431]» qu'elle induit, et s'opposant au rôle que l'héroïne s'est toujours astreinte à jouer.

Dans *Pièce rapportée*, Elvire, également oppressée par l'hypocrisie et les règles bourgeoises auxquelles sa belle-famille et son mari la soumettent, partage le sentiment de claustration de Britt. À l'image de cette dernière, son existence est régie par l'uniformité de son quotidien qui semble suspendre son temps, et la contraindre à l'immobilité, ses déplacements étant relativement restreints.

Pourtant, si toutes deux se sont volontairement dévouées à une vie familiale qui les a finalement dévorées, les deux héroïnes se positionnent totalement différemment face à leur histoire personnelle. Si Madame Casella sait faire face à Samek, l'unique témoin de son agression, qu'elle perçoit ensuite comme un libérateur capable de l'aider à échapper à son existence mortifère, Elvire n'est quant à elle pas en mesure d'affronter son passé. Elle est en effet incapable de reconnaître et d'avouer l'amour qu'elle porte à son cousin, connaissant l'amoralité de ce sentiment qui leur est reproché depuis l'enfance, et qu'elle tente d'enfouir ou de justifier, comme elle peut :

> « L'autre jour Frédéric m'a dit qu'il trouvait que la façon dont je parlais de toi était un peu inquiétante et, après beaucoup de contorsions, il a fini par dire qu'il sentait quelque chose d'un peu malsain entre nous, bien qu'il ne t'ait encore jamais vu…Malsain. Tu te souviens que c'était le mot de nos mères et de grand-mère quand elles ont commencé à nous éloigner : On ne se marie pas entre cousins germains, c'est interdit !, tu te rappelles ?, alors qu'on n'y avait jamais pensé, ni toi ni moi…enfin moi, si, plus tard, mais je sais que c'est impossible » [*PR* : 57-58].

Cet inceste, autour duquel l'ensemble du récit s'articule, n'est jamais nommé, mais constamment mentionné de façon indirecte par les différents protagonistes, à l'exception de

[431] *Ibidem*, p.81.

l'héroïne. Impossible à formuler pour cette dernière, Elvire ne cesse de l'omettre volontairement, en le masquant derrière ses préoccupations quotidiennes puis l'accident de sa fille, puisque ce

> « qui caractérise le Secret, c'est le fait que toutes les expériences qui le concerne sont clivées […] du reste du fonctionnement psychique. Du coup, il perdure inchangé toute la vie, contrairement aux souvenirs courants qui perdent peu à peu de leur charge affective au fil du temps et qui se transforment au contact de nos nouvelles expériences du monde[432] ».

L'héroïne s'emploie ainsi à évoquer son cousin de façon anodine, lors de ses multiples entretiens avec les psychologues du centre de rééducation de Claire, à travers un langage logorrhéique, ponctué de remarques qui se veulent détachées :

> « Je ne sais pas si ça a été noté dans le dossier ni si elle vous l'a raconté, mais je pense que c'est important pour vous de savoir qu'il y a à peu près un an, Claas a envoyé à Claire un certificat de non-paternité ou comment est-ce que ça s'appelle ? […] Ça a été un choc terrible pour moi de trouver ça, la preuve, vous comprenez, la preuve que je ne sais rien d'elle, ni de lui, rien , il ne m'en a pas parlé […] Claas est devenu la chasse gardée de mes filles, je dis bien mes filles, les deux, Anne et Claire, et j'en ai assez de rôder autour, ça me mine, ils sont trop forts, et vous, vous en savez certainement beaucoup plus que moi, mais le secret professionnel vous interdit bien entendu de m'entrouvrir un tout petit peu cette porte » [*PR* : 100-101].

Puis, un peu plus loin, emporté par les réflexions décousues de l'héroïne, le lecteur comprend la dimension malsaine du quatuor formé par la mère, ses filles et le cousin allemand considéré comme « un frère » par Elvire. Proche de l'aveu, celle-ci ne semble cependant pas prendre la mesure de ses confidences au psychologue. Elle refuse en effet d'admettre la véritable teneur de sa relation à Claas, qu'elle ne cesse d'aborder de façon évasive, et dont elle réclame la présence, sous prétexte qu'elle serait bénéfique à l'état de sa fille :

> « Demandez au docteur Rufa ce qu'il pense de l'idée de faire venir Claas ici, dans le cas bien sûr où mon tendre cousin pourrait se libérer pour une ou deux semaines […]. Je ne sais pas. Je ne sais rien. L'omerta. Mon frère. Mes filles. L'omerta. Si vous le questionnez là-dessus, il vous dira naturellement que tout est dans ma tête

[432] Tisseron Serge, *Les secrets de famille, op.cit.*, p.20.

> […] il serait le chaperon idéal pour Claire […]. Je dis, moi, que Claas, c'est le gros lot et il me doit bien ça. En échange de son silence que j'endure depuis des années, cette illusion, piège, trahison, soûleries, baisers au chloroforme et caresses à l'éther, ah, ses si charmants bavardages que Frédéric, mon mari, toutes fenêtres fermées…Non, pas ça maintenant…mais Claas. Demandez à Claire si elle sait qui il est et pourquoi c'est à moi qu'il a dit : Combien de morts ? Alors que je suis sûre que c'est lui, les morts, les presque morts, les disparus » [*PR* : 104-105].

Bien qu'elle semble consciente de vivre une situation anormale qui lui échappe, le déni d'Elvire la pousse malgré elle, à prédisposer ses filles à en subir les conséquences. Selon la théorie proposée par Serge Tisseron dans *Les secrets de famille*, ces dernières seraient les dépositaires par *ricochet* du Secret[433] de leur mère : « les enfants du porteur de Secret […] s'organisent autour des clivages qu'ils mettent en place pour gérer les comportements incompréhensibles de leur parent, et aussi des histoires qu'ils se racontent pour tenter d'expliquer ce qu'ils observent [434]».

En appliquant cette réflexion au personnage de Claire, le lecteur comprend que son accident n'en serait peut-être pas un (comme le suppose un temps sa mère), mais s'inscrirait au sein d'une succession de tentatives de suicide, dont la fonction serait de révéler, par ces conduites autodestructrices, le malaise de la jeune femme face au Secret maternel : « Claire de nouveau, mais d'une façon beaucoup plus violente et déterminée cette fois, sans avoir joué avec ses pilules de couleur ni appelé in extremis mais toujours à temps » [*PR* : 19].

Excédée par la conduite incompréhensible de sa fille aînée : « Trois tentatives en moins de quatre ans. La dernière était récente : septembre précédent, à peine huit mois […]. Est-ce pour ça que je ne sens rien ? Lasse, dégoûtée, le cœur…parce que je n'ai rien vu venir ? » [*PR* : 18-20], elle est d'autant plus stupéfaite de découvrir les véritables raisons qui ont poussé celle qu'elle a toujours désignée comme étant « la plus fragile, la plus fidèle, celle qui n'était pas faite pour cette terre… » [*PR* : 18] à attenter si souvent à sa vie.

Pourtant, Elvire pressentait que sa fille connaissait des secrets qu'elle se cachait à elle-même, comme elle l'indique, de façon anecdotique, au psychologue :

---

[433] *Ibidem*, p.20 : Le Secret écrit avec un -S majuscule est entendu par le psychiatre comme « un fait psychique […] constitué de mots tus, d'images et d'motions inexprimables, d'actes de contrition impossibles à accomplir ».
[434] *Ibidem*, p.23-24.

> « sa mémoire s'affine aussi rapidement que la mienne coagule, si, si, c'est très étrange, je sens ça dans les conversations, elle évoque des choses du passé dont je n'ai pas le moindre souvenir, ça m'est tellement étranger que je me demande si elle invente, fabule, se moque de moi […] je reconnais les photos […]. Il y en a trois, je sais exactement ce qu'elles recouvrent, même si je les ai enlevées […]. Anne et Claire […] Nathalie. Claire sait ce que je ne sais pas, ce qui me manque pour comprendre, être sûre, arrêter de tâtonner et de me cogner dans le noir » [*PR* : 106].

Maitrisant l'art de l'esquive, la figure féminine ne fait toutefois pas l'effort d'essayer de se remémorer les situations évoquées par Claire, cherchant continûment d'autres explications à ce qui la dérange car, comme l'explique Claude Romano dans *L'événement et le temps* :

> « devant l'excès d'un événement que nous ne pouvons pas faire nôtre, il ne nous est plus possible de nous rappeler librement ce qui a eu lieu *en tant que révolu*, mais nous en subissons constamment la violence *au présent* : incapables d'ex-périence, et donc aussi de cette mise à distance de la mémoire qui en est indissociable [435]».

Aussi se condamne-t-elle, ainsi que ses proches, à la répétition, en demeurant dans le déni pour se protéger : « le traumatisme […] interdit toute mémoire, puisque *le trauma* y a refermé d'avance tout avenir véritable où des événements nouveaux pourraient encore se faire jour [436]».

Par la suite, lorsqu'Elvire découvre que Claire conserve la robe qu'elle portait le jour où elle a été témoin, enfant, d'une de ses escapades avec Claas, son infâmie l'enferre une nouvelle fois dans le déni. Refusant de reconnaître ses torts, elle déverse sa honte d'avoir été surprise sur sa fille, qu'elle incrimine à sa place, sans se sentir aucunement responsable du mal-être de son enfant :

> « Quinze, vingt-ans après, les vêtements lui révélaient la sale petite voleuse se faufilant par-derrière pour la surprendre dans son oubli avec le dieu, son dieu…le dieu de Claire, l'intouchable papa jusqu'à ce qu'il lui envoie la preuve que non » [*PR* : 173].

En déniant les conséquences de son Secret[437] sur ses filles, elle les a donc exposées à la perversité de son cousin qui les a successivement séduites, après avoir entretenu une relation

[435] Romano Claude, *L'événement et le temps, op.cit.,* p.210.
[436] *Ibidem,* p.210.
[437] à comprendre selon le sens défini par Serge Tisseron, comme indiqué précédemment.

suivie avec Nathalie Bohlander, belle-sœur d'Elvire. L'héroïne l'apprend à la fin du roman, lorsque Claas lui assène, avec brutalité et désinvolture, la vérité qu'elle pressentait :

> « Elle a toujours su que je ne pouvais pas être le père d'Anne et c'est pour ça qu'elle n'a pas été choquée d'apprendre que je couche avec elle. Un ! Deux : Toi et Nathalie, elle le savait […] mais ne m'a jamais trahi. Trois : Puisque c'était prouvé qu'elle n'était pas ma fille, je pouvais, c'était son tour, elle était prête… » [*PR* : 188-189].

L'accident de Claire, présenté dans un premier temps comme l'événement déclencheur du récit, n'est en réalité qu'un des symptômes révélateurs du mal-être de la jeune femme, qui s'efface progressivement au profit du véritable scandale que tous les protagonistes connaissent, sans jamais pouvoir l'énoncer distinctement : le tabou de l'inceste. En prenant son origine en Elvire qui refuse de le reconnaître, cette dernière transmet son péché à ses filles, malgré elle par le biais du suintement[438]. En ce sens, elles sont victimes de la

> « temporalité du traumatisme [qui] se dévoile […] comme le phénomène unitaire d'une répétition de souvenirs sans mémoire, d'un présent sans transformation et d'une anxiété sans disponibilité. À l'avoir-eu-lieu de la mémoire se substitue le passé de la répétition, au présent de la décision la stagnation et l'immobilité du ressassement et de la plainte [439]».

La propagation du péché maternel à la génération suivante est donc inconsciemment favorisée par le déni d'Elvire, qui encourage la présence de Claas auprès de sa progéniture, sans jamais reconnaître le danger qu'il représente pour ses filles. Si la possession de son appartement rue Bayen lui accorde une certaine liberté de mouvement et lui permet de quitter mari et enfants, Elvire ne semble cependant pas en mesure de recouvrer totalement la maîtrise de sa destinée. En effet, son incapacité à s'approprier pleinement son passé et à reconnaître l'amoralité de sa relation à son cousin, l'empêche d'achever son processus d'individuation et, de ce fait, de se réinventer.

À l'image d'Elvire, Louise Serin dans *Anticorps*, ne paraît pas plus en mesure de mener son processus d'individuation à son terme, puisqu'elle ne parvient pas à faire coïncider le Moi

---

[438] Tisseron Serge, *Les secrets de famille, op.cit.,* p.21-22 : « les blessures psychiques mal cicatrisées [ou ici, la honte et la culpabilité liées à un amour interdit] se traduisent par des manifestations visibles […] des émotions ou des états du corps particuliers, qui se traduisent par des gestes, des mimiques, des intonations […] L'enfant les perçoit, mais il n'en a pas le mode d'emploi. Et il se trouve alors dans un grand désarroi psychologique ».
[439] Romano Claude, *L'événement et le temps, op.cit.,* p.264-265.

social, personnage qu'elle s'est évertuée à être toute sa vie, et un Soi intérieur authentique. Cependant, par opposition à Madame Bohlander, elle se livre à une révision complète de son passé familial, qui confirme sa détestation de ce qu'elle est devenue, comme si l'âge venant, elle ressemblait toujours davantage aux aïeux dont elle a tenu à se dissocier par sa carrière et ses engagements politiques. Elle songe en effet régulièrement à sa haine de son enfance passée dans la campagne normande, qui ne correspond en rien au cadre bucolique que certains de ses amis parisiens s'imaginent : « Il est faux de croire que la campagne est belle et nous aime, qu'il y fait bon vivre, bon manger et grandir. Le sang des bêtes, le lait qui tourne, la terre qui pue, voilà, là, toute mon enfance » [*A* : 130]. Le lecteur comprend alors que Louise, produit de son histoire passée, a lutté toute sa vie pour échapper aux conditions de vie de ses parents, à leur faculté à s'amoindrir devant les autres et à inculquer à leurs filles l'humilité due à leur classe sociale[440] :

> « Avec, au fond des yeux, cette simplicité bornée, cette petitesse tenace et qui, à la maison, déteignait sur tout. Cloîtrés dans leurs façons, ils y mettaient du leur, père et mère, à nous transmettre leurs complexes de classe, nous mettre, comme ils aimaient à la répéter, dans la bonne voie, cette route où, nous deviendrions épouses, ouvrières, femelles, nous resterions toujours à notre place. Avec, dans leurs mots, ni perspective ni rêve. Se tenir à ce qui est. Ne pas péter plus haut que ses fesses » [*A* : 64].

La journaliste n'assume finalement pas son statut de transfuge de classe[441], qu'elle s'est pourtant échinée à tenter de faire disparaître derrière sa posture de femme libérée, ses engagements politiques et son féminisme actif.

Associée à l'histoire parentale, la maison de Bernay la renvoie immanquablement à l'odeur qu'elle en a conservée, et ne cesse de lui rappeler la finitude du corps de ses parents. La fin pathétique de son père est mentionnée de façon cinglante au début du roman, en réponse à une réflexion de son mari. Elle s'agace une nouvelle fois de l'éternel optimisme de ce dernier et de

---

[440] Il est à noter que cette éducation et les reproches que Louise adresse à ses parents sont relativement similaires à ceux de la narratrice de Fabienne Kanor dans *Je ne suis pas un homme qui pleure*, cf. Thèse, I, 2.4.5.La mère supérieure.

[441] Ernaux Annie, *La place*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 2004 [1983] : l'autrice a amplement traité la douleur et le sentiment d'imposture qu'elle a pu ressentir, en tant que transfuge de classe, dans ce très beau récit. Brillante élève, issu d'un milieu modeste et de parents épiciers, elle a subi les moqueries de ses camarades de classe, puis des complexes face aux étudiants qu'elle fréquentait, du fait de ne posséder ni les mêmes références culturelles, ni les mêmes codes sociaux qu'eux.

sa capacité à apprécier à la beauté du paysage marocain, quand elle-même, assise à ses côtés dans le bus, ne perçoit que les désagréments du voyage :

> « Et dire que toute cette nature nous survivra […]. Se croit-il plus fortuné qu'un autre et fait à l'idée de la mort au point d'en être détaché ? Je voudrais bien l'y voir, tiens, rivé à son lit d'hôpital, pas fichu de déféquer seul, geignant, braillant de peur d'y passer ! Ainsi fit mon père jusqu'à ce que son corps gâté, aviné, lâche. […] Les couloirs de l'hôpital étaient interminables, une odeur de Javel se déplaçait avec les pieds » [*A* : 11].

Puis, alors qu'elle est hospitalisée pour le cancer qu'elle nie, Louise est assaillie par l'image des corps abîmés de sa grand-mère et de sa mère, auxquels l'altération du sien lui fait penser. Elle éprouve, en ce sens, « [l]'angoisse de la ressemblance [qui] est certainement activée par la conscience d'une infériorité sociale transmise familialement [442]». De nouveau, le souvenir de leur odeur prégnante y est associé. Elle se remémore ainsi la révulsion qui s'emparait d'elle, petite, au contact de sa grand-mère : « dans les bas-fonds où mon obstination m'entraîne, je bute sur le corps de ma grand-mère. Ce corps pour la mort […] qu'il fallait étreindre chaque dimanche, après la messe […] Bien plus que voir l'aïeule, c'est de la sentir qui m'écœure » [*A* : 103]. À ces émanations qui l'insupportaient, Louise associe l'image aussi déplaisante que ridicule d'un insecte, pour figurer la répugnance que lui inspirait la vieillesse de son aînée :

> « Dans l'arrière-cuisine, où elle a passé les deux tiers de son existence, grand-mère est étendue sur le sol […]. Ses quatre pattes en l'air, on dirait un gros scarabée, la maman de ma mère, une blatte qui mériterait un gros coup de balai. Et si je la laissais dans ses excréments […]. Je n'ai jamais autant prié que ce soir-là […]. Qu'il me prenne, qu'il la tue avant que son corps ne finisse, lui aussi, par ressembler à du carton. Une maman doit rester belle tout le temps » [*A* : 104].

La remarque de Jean-Pierre Martin qui souligne que « [d]ans le rapport spéculaire aux géniteurs, nous contemplons avec effroi notre avenir. Notre propre vie est en jeu [443]» explique la révulsion que la vue de la vieillesse et de la putréfaction du corps des siens provoque en Louise. De ce fait, cette dernière, qui admirait autant sa mère qu'elle déplorait la monotonie de

[442] Martin Jean-Pierre, *La honte, Réflexions sur la littérature*, Paris, Folio Essais, 2017 [2006], p.113.

[443] *Ibidem*, p.114.

son existence à la campagne, n'en supporte pas la disparition, qui la renvoie à sa propre finitude :

> « Rivée à cette terre comme à une croix, j'ai vu moisir ma mère. C'est étrange, une femme qui change de consistance, ses eaux deviennent aigres, son corps est tout rance […]. Elle fait si parfaitement corps avec son tablier […]. Rien d'autre que cette odeur, indéfinissable, mais si tenace, que ma mémoire de grande personne n'aura de cesse de se rappeler. Jeanne sans rêve, briquant sa case avec sérieux. Puis elle chaussait ses lunettes et s'attablait […] le regard posé sur rien en particulier. Rien qui puisse la divertir, la précipiter hors de ce quotidien qui, avec le temps, la résumera. Longtemps, ma mère ressemblera à une casserole » [*A* : 130-131].

Le souvenir de l'automatisation du corps de ses aïeules, totalement absorbé et borné par les gestes du quotidien, a donc engendré en Louise un refus de reproduire ces mêmes attitudes, et l'ont poussé à fuir et à exécrer ce mode de vie, « héritage culturel [444]» et comportemental qui lui a néanmoins été transmis, et dont la simple pensée l'obsède.

Ayant, par ailleurs, une image peu flatteuse d'un père autoritaire et castrateur qui privait sa mère de toute forme de liberté, c'est à la suite du décès de ce dernier que Louise prend connaissance de sa véritable histoire. En rangeant les papiers du défunt, elle découvre les photos, soigneusement classées, de familles juives. Puis, « d'autres documents, des lettres que [s]on père n'avait pas eu l'heur de brûler, et qui, toutes, le remerciaient d'avoir si bien coopéré. C'était en 43 » [*A* : 65]. Un voisin, rencontré le jour des funérailles, confirme ses soupçons et la laisse démunie, seule avec ses interrogations : « Voilà ; un homme m'avait portée dans ses bras, mon père était mort et j'ignorais tout de lui. Je ne saurais jamais ce qu'on enseigne aux enfants tôt, la distinction entre le bien et le mal » [*A* : 66].

Cette découverte tardive, amplifie donc encore davantage l'aversion et la honte qu'elle ressent pour ses origines familiales et campagnardes, tout : « roman familial […] racont[ant] en filigrane une histoire de désastre. Ne trouve-t-on pas là, dans ce lien originel, le premier foyer pathologique de la honte, du non-dit et du secret entretenu en commun ? [445]».

La honte de son histoire familiale et de sa classe sociale peut donc expliquer le désir de Louise d'échapper à sa condition, et sa relative mobilité. La journaliste a en effet régulièrement voyagé grâce à son travail et un statut social qui le lui permettaient. Toutefois, ses multiples

[444] Lahire Bernard, *L'homme pluriel, Les ressorts de l'action, op.cit.,* p.303.
[445] Martin Jean-Pierre, *La honte, Réflexions sur la littérature, op.cit.,* p.108.

déplacements, sa connaissance d'autres cultures et d'autres modes de vie ne lui ont pas permis de s'enrichir de ces expériences, et de profiter du confort dont elle bénéficiait. Ils ont, au contraire, renforcé son amertume et le personnage social qu'elle s'est créée, en l'éloignant un peu plus d'elle-même. Où qu'elle soit, en France ou à l'étranger, Louise n'apprécie en effet véritablement aucun lieu des endroits traversés et se met inéluctablement à errer, cherchant sans cesse ce qui lui fait défaut. Échappant au voyage organisé qu'elle subit aux côtés de son mari, l'héroïne se sent ainsi grisée par son escapade nocturne dans les quartiers malfamés de Casablanca. Elle achève néanmoins cette promenade, penaude, au commissariat de ladite ville, après avoir été volée par une folle dont elle a admiré le comportement une partie de la nuit. Comme en France, le policier lui reproche son inconscience, en l'invitant à honorer son devoir de respectabilité :

> « Au cas où je ne l'aurais pas encore constaté, le pays est pauvre, la ville pleine de quartiers où une femme ne doit pas aller, qui plus est lorsqu'elle est vieille. Pas être là […]. C'est ainsi, depuis que le monde est monde, c'est ainsi que les femmes doivent faire » [*A* : 34].

Sa liberté, perçue comme inconvenante en raison de son âge, lui est également rappelée à plusieurs reprises vers la fin du roman, alors qu'elle erre, d'hôtels en hôtels, lors de sa fugue parisienne. Chassée de l'un de ses pieds à terre, elle s'accommode tant bien que mal de son nouveau statut, mais n'en demeure pas moins lucide :

> « j'ai payé ce que je devais, puis je suis partie en quête d'un nouveau lieu où dormir. En un sens, ce n'était pas plus mal de changer ; un fugitif n'a pas d'habitudes. Dans le métro, il me semblait percevoir des regards rancuniers, me reprochait-on d'être tachée, et de sentir à ce point le carton ? » [*A* : 136].

Les multiples espaces traversés par Louise, sans qu'elle ne les ait jamais réellement investis car se sentant toujours étrangère, redoublent donc son sentiment d'imposture et son éternelle fuite d'elle-même.

Selon Jean-Claude Kaufmann, le sujet « est fondamentalement et secrètement porté par la mémoire sociale qu'il a intériorisée [446]», qu'il apprend normalement à adapter aux différentes situations existentielles qu'il rencontre. Or Louise, victime du complexe de classe transmis par ses parents mais dont elle a pris le contre-pied tout au long de sa vie, ne parvient finalement pas

[446] Kaufmann Jean-Claude, *L'invention de soi, Une théorie de l'identité, op.cit.*, p.177.

à le dépasser. En agissant de façon totalement opposée aux valeurs qui lui ont été inculquées par son éducation et aux modèles féminins imposés par la société, sans n'avoir jamais su se positionner selon ses propres volontés, elle n'a donc pas été en mesure de les « transformer en vecteur d'une singularisation personnelle [447]». Elle comprend finalement s'être fourvoyée toute son existence, comme le lui fait justement remarquer sa compagne de chambre, car elle n'a cessé de : « [c] ourir après l'idée que l'on se fait de soi, après la personne que l'on jurerait être, mais, qui, au bout du compte, ne nous ressemble pas » [*A* : 107]. Cependant, étant incapable de reconnaître ses erreurs, Louise rejette une nouvelle fois la faute sur les autres, en premier lieu sur son mari et sa mère, qu'elle tient pour responsables de ses échecs :

> « J'ai le sentiment de m'être fait duper, d'avoir vécu et vieilli pour rien. *On n'a que ce qu'on mérite*, me souffle ma mère avec son air de sainte-nitouche et de femme de grosse vertu. Et d'elle, que devrais-je penser ? Comment comprendre qu'elle n'ait rien dit, rien fait chaque fois que son maître et homme s'enrichissait sur le dos des juifs ? » [*A* : 166].

Transfuge de classe, Louise a donc traversé son existence dans une posture de sempiternelle fugitive, tentant d'échapper en tous lieux, à un sentiment d'imposture suscité par son appartenance à un milieu modeste. Son élévation sociale ne lui a pas permis d'effacer les stigmates engendrés par son éducation et son histoire familiale, et l'a involontairement contrainte à osciller « entre deux habitudes et deux points de vue [448]» qui se sont opposés à l'accomplissement de son unité identitaire. Lorsque l'inanité de son existence lui apparaît à la fin de sa vie, elle comprend qu'en dépit de tous les efforts qu'elle a réalisés pour se libérer d'un modèle de soumission féminine qu'elle exécrait, elle s'est en réalité enfermée toute seule dans une autre forme représentation sociale : « [v]êtue sans recherche ni élégance particulière, je pensais être au-dessus du lot, inattaquable, en somme, puisque je ne recourais pas aux armes traditionnelles des femmes » [*A* : 99].

Limitant également ses déplacements aux quelques arrondissements parisiens dans lesquels elle a choisi de vivre, les mouvements d'Estelle dans *Comme personne* n'ont cependant pas une fonction de divertissement [449], ayant pour dessein de lui faire oublier sa condition, mais sont vecteurs d'une véritable dynamique. La mobilité de la jeune femme est toujours engendrée par un projet (de rencontre, de travail, de loisir…) et ne résulte pas, comme dans le cas de Louise,

[447] *Ibidem*, p.83.
[448] Lahire Bernard, *L'homme pluriel, Les ressorts de l'action, op.cit.,* p.72.
[449] Au sens pascalien du terme.

du hasard de ses errances. Attachée à certains quartiers parisiens dont la gentrification est achevée (comme les 11e et 12e arrondissements, les rues avoisinant le cimetière du Père Lachaise dans le 20e arrondissement), la traductrice évolue dans un environnement social relativement mixte, à l'image de Louise Serin, ce qui n'était pas le cas des figures féminines lenoiriennes. Si le mode de vie bourgeois de Britt et Elvire revendiquait la pratique de l'entre-soi, Louise ne comprend en revanche qu'à la fin de sa vie qu'elle n'était pas si ouverte qu'elle le croyait. Bien qu'elle ait vécu toute son existence dans le 14e arrondissement, elle se sent cependant étrangère dans sa propre ville à la fin du roman, lorsqu'elle découvre certains quartiers qu'elle avait soigneusement évités jusqu'alors, par peur de se confronter au milieu social dont elle est issue et qu'elle a toujours fui. Toutefois, la dimension géographique de *Comme personne* possède une fonction moindre en ne constituant qu'un indice qui situe sociologiquement le personnage, et participe à en saisir le caractère. Il contribue en effet à esquisser le portrait d'une citadine d'aujourd'hui qui semble mener sa vie comme elle l'entend, dans un périmètre géographique restreint aux quartiers dans lesquels elle élit successivement domicile, refusant de s'installer ailleurs. Pour autant, la liberté apparente dont elle dispose et le cercle social dans lequel elle évolue ne la préservent pas de sa mauvaise rencontre avec William. En ce sens, Estelle se rapproche de Britt et Elvire qui ont également volontairement choisi leurs compagnons, pour leur charisme et leur réputation, sans se douter de l'existence qui les attendait. À son tour, la traductrice se laisse enfermer progressivement dans un mode de vie qu'elle n'avait cependant pas décidé, par opposition aux deux héroïnes lenoiriennes. Par amour, elle accepte progressivement de se déposséder de son travail et son appartement du faubourg Saint-Antoine :

> « Le deux-pièces était devenu un lieu de travail. Elle n'y dormait plus. Elle s'était désinvestie. Il était entendu qu'après le mariage elle emménagerait dans l'appartement du vingtième le temps qu'ils en trouvent un nouveau dans lequel Estelle aurait son bureau » [*CP* : 39].

Puis, par lassitude face aux perpétuelles récriminations de son mari, elle cesse de travailler, restreint ses sorties pour ne pas faire de vague : « Il me faisait la comédie chaque fois que je parlais de sortir avec mes copines » [*CP* : 62] et abandonne l'idée d'occuper un lieu qui lui appartiendrait dans l'appartement de son conjoint : « Il avait installé mon ordinateur dans son bureau, sur un coin de table, près de son imprimante. Tout ressemblait à mon mari, sentait mon mari, était mon mari, je ne pouvais investir le moindre coin » [*CP* : 70].

Cependant, en privant sa femme d'un espace propre qui préserverait son intimité, William commet un impair irréversible, qui amorce déjà la fin de leur relation : « comment William a-t-il pu imaginer que je tiendrais longtemps ainsi, sans bureau, sans mes affaires, sans cet univers quotidien que j'ai composé jour après jour selon mes goûts et mes besoins […] ? » [*CP* : 70]. Ne supportant plus sa dépendance et d'être étouffée par le père de sa fille : « Il vivait "sur moi" » [*CP* : 77], le déménagement dont elle rêvait dans un nouvel appartement, ainsi que la possibilité de retrouver « un lieu à elle », ne suffisent pas à sauver son couple. Quoique surveillée de près par son époux, elle ne pense qu'à retrouver un peu de liberté, notamment lors de ses vacances à Argelès-sur-Mer :

> « Au moins étions-nous parmi les gens. Je pouvais me promener dans les rues, boire un verre sous un parasol, voir la foule bouger, faire des courses, vivre, rencontrer quelques amis d'enfance, organiser des pique-niques, des dîners entre couples » [*CP* : 79].

La vie d'Estelle, essentiellement articulée autour de ses activités urbaines et de ses sorties, ne souffre donc pas d'en être privée. Aussi s'empresse-t-elle de retrouver ses habitudes après avoir quitté William. Plus que chez les autres figures féminines, l'investissement de l'espace public et l'occupation d'un lieu personnel est indispensable à l'équilibre psychique de l'héroïne, dans la mesure où l'

> « espace gravite autour du corps, de même que le corps se situe dans l'espace. Le corps donne à l'environnement une consistance spatio-temporelle ; il confère surtout une mesure au monde te tente de lui imprimer un rythme, le sien, qui scande ensuite le travail de la représentation [450]».

En cela, l'espace reflète le vécu du personnage romanesque, Estelle se définissant avant tout par sa capacité à se mouvoir : « Heureusement pour moi, il y a une chose que je sais faire, à la fin : partir » [*CP* : 86].

Par ailleurs, elle ne se livre qu'à une rapide anamnèse pour comprendre l'échec de son mariage. Comme elle l'indique elle-même, Estelle se connaît, et assume l'éducation qu'elle a reçue, car elle a su prendre de la distance par rapport à celle que lui ont transmise ses parents : « Malgré tout, j'ai pu préserver en moi mon envie d'être, ce qui est moi, voilà la bonne nouvelle. Je suis solide […] Mon père disait […] Ma mère disait " écoute ton père". Merci papa, merci maman »

[450] Westphal Bertrand, *La géocritique, Réel, fiction, espace, op.cit.,* p.109.

[*CP* : 89-90]. Elle ne se prive pas de s'opposer à sa mère, dont elle ne partage pas toujours le point de vue, et se repose sur son amie Viviane et son beau-fils Walter, en cas de problèmes. Décidée à reprendre sa vie en main, une réappropriation des endroits dans lesquels elle évolue lui est nécessaire. De ce fait, elle emménage rapidement dans un logement dont la décoration et la taille lui importent peu, l'urgence étant de vivre de nouveau dans un lieu familier, investi selon ses goûts : « Viviane m'a trouvé un appartement dans le quartier en quarante-huit heures. Je souhaitais ne pas trop m'éloigner de Gambetta-Père Lachaise […] Le résultat sera avant tout fonctionnel. Pour le style, on verra plus tard » [*CP* : 55-56]. En retrouvant sa liberté de mouvement, Estelle se reconstruit peu à peu. Mais lorsqu'elle accepte d'emménager avec son beau-fils Walter, dans l'ancien appartement tant détesté qu'elle partageait avec William, elle est saisie par l'odeur du défunt qui y demeure encore. Comme Louise, lorsqu'elle pense à la maison de ses parents, Estelle ne supporte pas la persistance des effluves qu'elle associe à son ex-mari. Il lui est donc indispensable de s'en débarrasser, puisqu'elle souhaite de nouveau occuper les lieux, cette fois selon ses propres conditions :

> « Quand Estelle ouvrit la porte de l'appartement, elle en reconnut immédiatement l'odeur. Son odeur était là […] son odeur était encore là […]. Elle engagea une femme de ménage […]. Elle n'y remit pas les pieds avant que le ménage ait été fait à fond, les parquets cirés » [*CP* : 157].

Elle réaménage ensuite les pièces pour se les approprier en leur offrant une nouvelle virginité, désireuse d'en chasser l'histoire passée : « Estelle installa sa chambre dans son ancien bureau, son bureau dans l'ancienne chambre de Walter, pressentant qu'il allait falloir apprivoiser la mémoire suintant des murs » [*CP* : 158].

L'inscription dans l'espace de ces différentes figures féminines est donc étroitement liée à leur trajectoire personnelle et sociale, ainsi qu'à l'histoire associée à ces lieux. En l'absence d'un arrière-plan historique particulier, les récits sont donc essentiellement articulés autour du parcours personnel immédiat des héroïnes. En reflétant l'intériorité du personnage féminin, l'espace concourt à mieux en appréhender l'état d'esprit. En ce sens, les demeures familiales lenoiriennes deviennent le symbole de l'enfermement psychique et moral de Britt Casella et Elvire Bohlander, quand la cité parisienne se mue en miroir de la déchéance de Louise Serin, brutalement invisibilisée par son âge, et dépersonnalisée par ses choix existentiels. En revanche, les retrouvailles d'Estelle Martin avec les rues parisiennes de ses arrondissements de prédilection soulignent son retour à la vie active, ses déplacements ne relevant pas de l'errance, mais d'une dynamique de changement.

Cette mobilité constitue d'ailleurs le cœur des romans de la seconde catégorie, puisqu'elle participe de la compréhension de l'Histoire collective, sous-jacente au parcours individuel des figures féminines. Choisissant de voyager pour fuir une situation douloureuse, pour changer de vie ou pour suivre leurs compagnons, l'Histoire des pays et des régions que traversent les héroïnes romanesques font souvent à écho à leur trajectoire personnelle.

4.2.1. Histoire collective et parcours individuel

Le parcours des figures féminines de cette seconde catégorie du corpus entre en résonnance avec l'espace géographique, le contexte historique et socio-culturel dans lesquels elles évoluent. Celui de Mémoria, dans *Kétala*[451], est fortement influencé par les traditions et les lois coutumières du Sénégal, ainsi que les comportements racistes ou bienveillants des individus qu'elle rencontre en Europe. L'existence de la jeune femme se scinde en effet en deux, entre la vie qu'elle mène à Dakar jusqu'à son mariage, puis sa découverte de la région strasbourgeoise et des trottoirs européens, avant de rentrer mourir dans son pays d'origine. Elle subit donc dans un premier temps, comme son homologue Madeleine dans *Sur l'autre rive*, les volontés empreintes de tradition de ses parents, plus spécifiquement celle de son père, qui l'obligent à se marier avec un homme de dix ans son aîné. Elle est immédiatement négligée par son époux qui ne l'honore pas, et humiliée par les mères des deux clans qui préservent l'honneur de Makhou au détriment de son bien-être, en sacrifiant un volatile : « une malheureuse poule avala ses derniers grains de mil avant de rejoindre le poulailler, sans se douter qu'elle allait être immolée à l'aube pour maculer le pagne de virginité de Mémoria » [*K* : 78]. Vexée par l'hypocrisie des deux familles, qui se soucient plus de leur réputation que de son mariage blanc, la jeune femme ne trouve aucun réconfort auprès de sa mère « plus préoccupée par le qu'en dira-t-on que par le bonheur de sa fille » [*K* : 78], qu'elle met d'ailleurs en cause, l'accusant d'être à l'origine du manque d'intérêt de son mari. Après avoir découvert l'homosexualité de Makhou, elle espère secrètement que son existence changera, grâce à leur départ pour la France. Le projet initial de Makhou était de fuir seul, loin d'une épouse qui l'indiffère et qu'il laisserait à Dakar, mais celle-ci rejette cette idée. Le couple quitte donc le continent africain, pour tenter de régler ses problèmes conjugaux : « Là-bas, loin de tout, ils apprendraient à mener une vraie vie matrimoniale […]. Là-bas, avec Makhou, ils seraient neufs, auraient des sentiments neufs,

[451] Le titre du roman renvoie d'ailleurs à la tradition musulmane du partage de l'héritage du défunt, entre membres de la famille, qui se déroule huit jours après l'enterrement.

puisque tout serait nouveau à leurs yeux et prompt à les inspirer » [*K* : 128-129], et non pour fuir une situation économique difficile. La question de la migration est régulièrement abordée par la littérature africaine qui l'explique généralement par « le déséquilibre colossal des rapports Nord / Sud [auquel] s'ajoutent des motifs politiques et sociaux, liés à l'impéritie des gouvernants et au manque de démocratie dans les pratiques politiques [452]» en figurant les difficultés rencontrées par des personnages d'émigrés qui luttent pour trouver leur place dans une société qui les rejette. Fatou Diome, l'a cependant évoquée différemment dans *Le ventre de l'Atlantique* et *Celles qui attendent,* en mettant en scène des « causes objectives d'un exode qui ne doit pas tant que cela à des pulsions irrationnelles ou des rêves d'eldorado, et beaucoup plus à des réalités économiques dont les pays du Nord surdéveloppé sont directement responsables [453]», en donnant simultanément à voir les points de vue des individus restés en Afrique, et ceux exilés en Europe. Les motivations du couple de *Kétala* sont néanmoins toutes autres, puisque leur voyage est clairement déterminé par leur désir de sauver leur vie maritale. Si Makhou a la possibilité de trouver du travail grâce à ses relations, le tandem est toutefois surpris par le mode de vie et le froid parisiens : « Elle fut très surprise par le climat […]la multiplicité ethnique […] la complexité de l'architecture […]. Les morsures de l'hiver […] il leur fallait s'acclimater » [*K* : 135-137], puis par le drôle d'accueil et les réflexions racistes des connaissances qui les reçoivent dans la région strasbourgeoise. Les deux nouveaux venus tentent alors de s'adapter progressivement à leur lieu de vie :

> « Pour l'instant, ils devaient visiter, regarder ; découvrir, sentir ; toucher et palper cette terre qui, réticente à s'offrir, se couvrait d'une froide couette blanche. Pendant tout l'hiver, elle porta les jeunes gens tout en leur demeurant impénétrable » [*K* : 149].

Quelques mois après leur arrivée, Mémoria doit une nouvelle fois reconnaître son échec à séduire son mari, en dépit des efforts qu'elle a fournis. La jeune femme décide alors de vivre séparée de son époux, qui a rencontré un nouveau compagnon, mais refuse d'en divorcer. De plus, sa fierté la pousse à rejeter l'aide financière qu'il lui propose, ce qui la contraint rapidement à vivre de ses charmes, métier atypique qu'elle préfère aux emplois plus classiques, mais dévalorisants, qu'elle a déclinés. Elle rencontre tout d'abord un franc succès, son physique exotique de « *bombe africaine qui avait la musique dans le sang* » [*K* : 220], attirant les clients.

---

[452] Mazauric Catherine, *Mobilités d'Afrique en Europe, Récits et figures de l'aventure*, Paris, Éditions Karthala, 2012, p.89-92.
[453] *Ibidem*, p.89.

Elle est néanmoins enfermée dans une image « d'être altérisé […] logé non pas dans l'extériorité radicale mais dans les interstices de l'entre-deux […]. Être désigné étranger, c'est être pris dans le filet des frontières, ni totalement au-dedans ni totalement au-dehors [454]». Toutefois, elle use de la posture d'étrangère qui lui est assignée, pour subvenir à ses besoins. Pensant acquérir une indépendance que son mariage ne lui a pas donnée : « Mémoria réalisa la valeur de sa propre liberté » [*K* : 223], la figure féminine emprunte, sans en prendre réellement conscience, la voie de la clandestinité. Son métier de danseuse ne suffisant pas à honorer les mandats qu'elle continue d'envoyer au pays : « son maigre salaire couvrait à peine ses besoins vitaux, impossible, donc, d'envoyer des mandats à ses parents qui ne cessaient de la relancer » [*K* : 221], elle se doit de continuer d'entretenir, auprès des siens, le mirage d'une vie et d'un mariage heureux, en Europe. Aussi, son rejet par Makhou se double-t-il de sa propre exclusion sociale puisqu'en choisissant de vivre de la prostitution, Mémoria se place volontairement en marge de la société. Femme-fantôme qui évolue dans des espaces interlopes, à la limite de la clandestinité, elle se condamne à demeurer éternellement dans un entre-deux qui la mène « [d]'une gare à l'autre, d'un hôtel à l'autre, d'une voiture à l'autre, de ruelle en impasse, son visage ne fuyait que les lumière vives, les ombres étant devenues ses meilleures amies » [*K* : 227]. Sa liberté toute relative se mue donc rapidement en solitude, puis en errance à travers toute l'Europe, dans le but de maintenir son activité professionnelle.

> « Munie de sa carte de séjour, elle testa la validité des accords Schengen […]. Très regardante à ses débuts, elle allait maintenant avec n'importe qui […]. Les trottoirs français, elle les avait tous pratiqués […]. Maintenant, elle rechignait à astreindre son corps au corps-à-corps […]. Après tant d'errance, de contact sans tact, d'épuisement physique » [*K* : 227-231-233],

Mémoria rentre à Strasbourg. Isolée et atteinte d'une maladie incurable, elle est épaulée par un chauffeur de taxi rencontré lors d'une nuit de détresse, « [s]ans que rien ne l'y obligeât, Ange se mit en devoir de veiller sur elle » [*K* : 251]. Celui-ci lui conseille de solliciter l'aide de Makhou pour rentrer à Dakar, afin de profiter de ses derniers instants sur sa terre natale. Après de multiples hésitations, elle consent à avouer son état au mari qui l'a abandonnée. Elle lui fait alors observer que ce n'est pas sa condition d'exilée qui a brisé sa vie, mais qu'il est bien l'unique cause de son malheur : « Je ne me sens plus assez solide pour m'offrir une retraite de

[454] Le Blanc Guillaume, *Dedans, dehors, La condition d'étranger*, Paris, Éditions du Seuil, coll. La couleur des idées, 2010, p.24-43.

lionne. Il me faut en plus solliciter la compagnie de celui qui a ruiné mes illusions, mon amour, ma vie » [*K* : 257].

L'errance de l'héroïne n'est donc pas tant conditionnée par son statut d'émigrée, que par sa souffrance d'avoir été repoussée par son mari. Puisqu'il lui a refusé la possibilité d'honorer son rôle d'épouse légitime, ce rejet la rend incapable de trouver sa place, où qu'elle soit, et l'amène à s'autodétruire. Obnubilée par le bonheur auquel elle ne peut accéder, elle ne semble donc pas s'attarder sur l'ensemble des lieux qu'elle découvre à travers ses multiples déplacements, puisqu'ils ne représentent qu'un moyen de subsistance, et lui permettent de contribuer « à la fabrique du mythe de l'Europe-Eldorado, […] dans la perpétuation du désir d'ailleurs chez les jeunes Sénégalais [455]» restés au Pays. Elle s'évertue ainsi à cacher sa séparation à ses parents, qu'elle continue à entretenir par loyauté familiale, et qui la croient heureuse en France, choyée par Makhou. Ayant conscience de s'être fourvoyée, l'héroïne, ressent cependant la nécessité de confesser ses mauvaises décisions, avant de mourir. Lorsqu'elle foule enfin sa terre natale, après ses années d'exil, ses premiers mots de repentance sont adressés à la Mère Patrie, alors qu'elle se trouve face à l'océan :

> « " Mère Afrique, pardonne ! […] Je t'ai quittée, à l'aurore de mes désirs
>
> Me voici, au crépuscule de mes soupirs.
>
> Le partant est un enfant, ignorant,
>
> Reçois le revenant, le repentant.
>
> J'ai cru au bonheur de l'errance,
>
> Je ne rapporte que mes rêves rances " » [*K* : 262-263].

Se comparant à une algue de l'Atlantique, ballotée par les flots, la traversée de la Méditerranée n'a donc pas permis à Mémoria de trouver un sens à son existence et, à l'instar des déplacements parisiens de Louise Serin, ses voyages sur le territoire européen se sont mués en errance. La jeune femme a finalement échoué à trouver sa place auprès de son mari, et a compris tardivement que l'exercice de sa profession de « psychologue de trottoir » [*K* : 224], l'avait vouée à se sacrifier aux côtés des « martyrs du sexe » [*K* : 224].

Par opposition à Mémoria, qui ne tire au bénéfice de ses vagabondages sur les trottoirs européens, le cheminement réflexif de l'héroïne de Claudie Gallay, dans *Les déferlantes*, puise

[455] Mazauric Catherine, *Mobilités d'Afrique en Europe, Récits et figures de l'aventure*, *op.cit.*, p.67.

son origine et se déploie dans un cadre géographique très précis. La fiction progresse donc à partir de la fréquentation de la région que la narratrice découvre. Curieuse, cette dernière s'intéresse à l'histoire des habitants de La Hague, ainsi qu'à leur territoire qu'elle est venue étudier.

La protagoniste du roman quitte en effet Avignon où elle enseignait la biologie, pour fuir le décès de son compagnon, des suites d'une longue maladie. Le climat rigoureux de la Hague et les falaises abruptes, qui surplombent la mer, font écho au désespoir de l'héroïne. Cette dernière apprécie l'isolement de l'ancien hôtel dans lequel elle emménage :

> « Cent mètres après l'auberge, juste le quai à traverser, une maison bâtie en bout de route, presque dans la mer. Avec rien autour. Les jours de tempête, seulement le déluge. Les gens d'ici disaient qu'il fallait être fou pour habiter dans un tel endroit. Ils lui avaient donné ce nom, la Griffue […]. Ce n'était pas très grand comme port. Un endroit comme un bout de monde, avec une poignée d'hommes et seulement quelques bateaux » [*LD* : 11].

Toute à sa peine, la narratrice s'abandonne à son travail, pour essayer d'oublier le défunt. Son métier d'ornithologue, nécessitant qu'elle sillonne régulièrement les chemins côtiers de la Hague, lui permet de se confronter aux éléments, mais la ramène inlassablement à la perte indicible qu'elle a subie quelques mois auparavant. Transposée à la fiction, la remarque – issue de son essai *Pour une géographie littéraire* – que Michel Collot a émise au sujet de la psychogéographie des lieux urbains proposée par Guy Debord, envisage les liens qu'entretient l'espace géographique avec le comportement affectif des personnages. Dans l'extrait suivant, le lecteur perçoit bien que le paysage métaphorise la douleur de la narratrice, lorsqu'elle se rend à l'auberge de Jobourg :

> « J'étais souvent venue ici, par temps de froid, de neige, de nuit aussi. Les premières semaines, quand il m'était impossible de dormir. Je faisais ça au début. Je marchais. Je te parlais. Quand je pouvais, je hurlais. La mer n'est pas un mur, elle ne rend pas l'écho. J'ai arrêté de hurler […]. Cette terre te ressemblait. M'en détourner, c'était te perdre encore […]. Ils sont venus te chercher un jour impair et, depuis, je marche. Je suis arrivée à l'auberge en pensant à toi. Il a commencé à pleuvoir, j'ai su que j'allais me tremper et que ça serait une fois de plus » [*LD* : 112-113].

En ce sens, les conditions climatiques, associées à la portion de territoire normand auxquelles il est soumis, traduisent l'état émotionnel que la narratrice ne peut extérioriser. Cette réciprocité est autrement désignée par Michel Butor comme étant « le génie du lieu [456]», dans la mesure où il établit « une relation étroite entre l'espace et l'esprit humain […] le lieu exerce une forte influence sur l'esprit, ce dernier lui imprime en retour sa marque [457]», selon l'interprétation qu'en donne Michel Collot. La narratrice constate ainsi que cette proximité de l'homme et de la nature peut mener jusqu'à leur fusion :

> « C'est une affaire de peau, La Hague. Une affaire de sens […]. La Hague n'est pas une terre comme les autres […] les vieux et les arbres se ressemblent, pareillement torturés et silencieux. Façonnés par les vents. Parfois, une silhouette au loin, et il est impossible de savoir s'il s'agit d'un homme ou d'autre chose […]. Peu habitée, hostile aux hommes. J'apprenais d'elle chaque jour, comme j'avais appris de toi » [*LD* : 138-218].

La plupart des œuvres de Claudie Gallay s'articule autour de cette adéquation entre le monde intérieur des protagonistes féminines et leur environnement, influence présente dans l'ensemble des récits du corpus. De cette façon, les marches que la narratrice effectue le long du littoral, au cours du récit, reflètent l'évolution de son acceptation du deuil. Au début du roman, ses sorties sur le front de mer sont motivées par ses études ornithologiques et le besoin d'épuiser son corps en occupant son esprit, mais tout la ramène inexorablement à la pensée du défunt :

> « J'ai continué le chemin […]. C'était un long travail. Des heures d'observation dans le vent […]. Avant de partir, je me suis couchée, le ventre contre la terre […]. L'humus sentait fort, une odeur indéfinissable qui était un mélange de sel, d'algues pourries et de poissons morts. Je me suis souvenue, quand je me couchais sur ton corps. Et ton corps sur le mien. Ton poids, tellement lourd. J'aimais ça, ton poids sur moi. Aurais-je la force ? Le dernier jour, tu as glissé ta main sur ma joue, cette main tellement large qu'elle me contenait toute entière. Tu as voulu parler. Tu n'as pas pu » [*LD* : 72-73].

De plus, la difficulté que le promeneur ressent à distinguer la mer de la lande et l'horizon redouble, une fois encore, la confusion émotionnelle dans laquelle se trouve la protagoniste :

---

[456] Collot Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, Les Essais, 2014, p.199.

[457] *Ibidem*, p.199.

> « On a sauté sur la plage […]. C'était un monde mouvant, plus vraiment le monde de l'eau mais pas celui de la terre. Un entre-deux […] dans cet espace vide au-dessus de la mer, cet endroit qui n'était pas le ciel mais qui n'était pas non plus l'eau » [*LD* : 178-246].

Néanmoins, le contact charnel et sensoriel de cette nouvelle contrée, lui permet de se reconstruire progressivement, aux côtés d'un autre personnage que la vie a blessé. En enquêtant aux côtés de Lambert sur la disparition, en mer, du frère de ce dernier, la narratrice trouve enfin un but à son existence. Ses recherches lui révèlent les histoires et les légendes qui sous-tendent le comportement des habitants qu'elle côtoie, et qui font, une fois de plus, écho à son histoire personnelle. Elle se laisse alors peu à peu saisir par cette terre qui l'accompagne dans son processus de deuil :

> « La légende veut que celui qui marche sur la mal-herbe s'égare dans la lande, il erre le restant de sa vie, incapable de retrouver son chemin. Tu as été ma mal-herbe […]. Des gens sont passés ici, certains auraient aimé rester mais la Hague les a vomis. D'autres, la Hague les a pris. Des années après ils sont toujours là, sans qu'ils puissent expliquer pourquoi. Le silence fait partie de la lande. Je faisais partie d'elle. Elle m'avait pansée. Soignée de toi » [*LD* : 262-263].

La mer, qui délimite les rives de la terre, avec lesquelles elle se confond parfois, se révèle être un personnage à part entière du roman, qui concourt à la progression du récit, et peut se montrer aussi bienveillant que menaçant. Si sa proximité et sa contemplation apaisent la narratrice, Théo, ancien ornithologue et gardien de phare, en comprend les signes, comme tous les Haguais. Un matin, il pressent que la mer est venue chercher l'un des leurs et sait précisément, avant tout le monde, que la femme qu'il aime a été emportée :

> « Théo connaissait la respiration de la mer. Il a dit, Je me suis réveillé et j'ai su que la mer venait de prendre quelqu'un. Que c'était elle, Florelle […]. La barque a été retrouvée quelques heures plus tard, ramenée par les vagues elle aussi. Comme si la mer avait décidé d'en finir avec toute cette histoire. Les gendarmes ont calculé le moment où le corps avait dû être noyé […]. Ils ont dit, Il devait être minuit, peut-être un peu plus. Théo a dit, C'était un peu avant dix heures. Il n'a rien dit d'autre. Il s'est détourné » [*LD* : 413].

Donnant autant qu'il reprend, le ressac de la mer a donc successivement emmené puis déposé le corps de Nan, vestale « condamnée par la communauté à être gardienne de ses morts » [*LD* :

221]. Pendant féminin de Charon et figure de sorcière cousant des linceuls pour ses défunts, elle était perçue comme une passeuse solitaire qui vivait retirée du village, « entre les deux mondes » [*LD* : 383], en osmose avec la Nature « j'ai vu que les cheveux de Nan volaient derrière elle comme les jours de grande tempête » [*LD* : 373].

Aux côtés de ce peuple de marins et de paysans taiseux, la narratrice vogue donc, dans un premier temps dans un « entre-deux », dont elle s'extirpe progressivement. Réfugiée dans son ancien hôtel du bout du monde, dressé face à l'immensité de la mer : « La Griffue, c'est comme une île, mais en plus violent, parce que encore reliée à la terre et incapable d'être ce qu'elle est vraiment » [*LD* : 207]. Ce lieu qui l'abrite et la protège métaphorise sa lutte pour continuer à vivre seule, en apprenant à apprivoiser sa douleur. Selon Gaston Bachelard, la maison qui résiste face à la tempête symbolise les « valeurs de protection et de résistance [qui, transposées] en valeurs humaines [prennent] les énergies physiques et morales d'un corps humain [Elle se mue alors en] instrument à affronter le cosmos [458]». Le positionnement isolé de cette maison, aux abords de la mer, renvoie la narratrice à ses propres limites et à son possible anéantissement, puisque l'eau est « un *néant substantiel*. On ne peut pas aller plus loin dans le désespoir. Pour certaines âmes, *l'eau est la matière du désespoir* [459]». En ce sens, son observation du ressac l'amène à cheminer intérieurement et à relativiser sa souffrance : « La mer reculait, elle revenait, des arbres poussaient et les enfants naissaient et ils mouraient. D'autres enfants les remplaçaient. Et la mer, toujours » [*LD* : 262]. La vaste étendue maritime qu'elle ne cesse de contempler et de ressentir, ne constitue alors pas une invitation vers l'ailleurs, comme dans d'autres récits du corpus, mais un appel à l'introspection. En ce sens, la mer se présente comme un seuil éventuellement franchissable, mais dont la seule présence contient la narratrice, dans la mesure où elle lui offre la possibilité de refuser, ou de céder à la détresse :

> « Je savais que l'on pouvait rester très longtemps comme ça, les yeux dans la mer, sans voir personne. Sans parler. Sans même penser. Au bout de ce temps, la mer déversait en nous quelque chose qui nous rendait plus fort. Comme si on faisait partie d'elle. Beaucoup de ceux qui vivaient cela ne repartaient pas » [*LD* : 303].

Happée par cette terre qui lui ressemble, la narratrice semble à son tour fusionner avec elle : « La Hague, quelques heures avant la pluie. Un temps d'orage. Ma peau devine l'odeur du

[458] Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadridge,1957, p.57.
[459] Bachelard Gaston, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le Livre de Poche, 1994 [1942], p.108.

soufre. Elle a toujours su. Elle sent venir la foudre des heures avant que les éclairs n'éclatent. Il en est ainsi des peaux. De certaines peaux » [*LD* : 396]. En adaptant la réflexion de Michel Collot – citant Merleau-Ponty – au récit de Claudie Gallay, l'expérience du paysage du territoire normand permet donc à l'héroïne « d'accéder à une " idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur" [460]», puisqu'elle la met face à ses propres tourments intérieurs.

À l'image de l'ornithologue, Thérèse ressent également l'urgence de se mettre en mouvement, et de découvrir le monde que sa Mère s'est évertuée à lui cacher. Dans *Thérèse en mille morceaux*, l'héroïne prend ainsi progressivement l'habitude d'effectuer des promenades nocturnes, pour échapper à l'histoire qui suinte des murs de la demeure familiale. Dans un premier temps, la figure féminine semble subir ces sorties que « l'autre Thérèse » effectue en usant de son corps : « Je sors parfois la nuit. ELLE sort. J'ignore ce qu'elle fait, où elle va […] Furtives, des sensations nouvelles m'agitent que je repousse de mon mieux. Mais j'y parviens de moins en moins. Quelle raison nous dirige ? » [*TMM* : 30]. Les escapades nocturnes de la protagoniste, de plus en plus régulières, l'ouvrent sur l'existence des indigents que sa mère s'attachait à maintenir hors de leur cadre de vie, leur réservant un traitement particulier à l'intérieur même de sa demeure : « ce sont les seuls paysans à avoir pénétré dans le grand salon […] Deux ou trois fois sur toute une vie, j'ai vu la rue la nuit. Du vivant de Mère, elle tirait le loquet de la porte d'entrée » [*TMM* : 31-37]. L'intérêt qu'elle accorde à la ville, curieuse de découvrir la vie qui bruisse au-delà de la porte de la maison familiale, nourrit sa reconquête identitaire. Ses promenades la mènent en effet dans des quartiers qu'elle ne connaissait pas, ses déplacements étant jusqu'alors circonscrits aux lieux déterminés par l'éducation bourgeoise qu'elle a reçue :

> « Mère disait que la ville s'achevait au lieu dénommé la Barrière Bouteille, comme si au-delà de cette limite vivaient un autre peuple, d'autres espèces mêmes. Ce sens aigu du tracé faisait la force de Mère […]. Mère avait une peur bleue de l'espace. Pour assurer l'avenir, tout ramenait au passé, elle nous barricadait » [*TMM* : 98-111].

La Mère, figure de la bourgeoisie mulâtre retranchée derrière les murs de sa propriété pour se préserver de l'autre moitié honnie de la société haïtienne, n'a transmis que la partie choisie de son histoire à ses filles, articulée autour des valeurs chrétiennes et coloniales : « [n]otre lignée

[460] Collot Michel, *Pour une géographie littéraire*, *op.cit.*, p.187.

nous coupait du monde. Le dehors ne nous offrait rien que vil mélange et turbulence. L'adhésion à cet ordre me sembla naturelle, rien n'est plus vain que la révolte. De manière instinctive j'occupais ma place dans les rangs » [*TMM* : 23]. L'attitude de la matriarche, figée dans un passé révolu, témoigne de la sclérose qui gangrène l'élite à laquelle elle appartient, et qui résiste à l'évolution de la société en se refermant sur elle-même : « Combien y a-t-il dans cette ville de portes en bois de chêne, et combien de défaites, combien de gens cassés, coupés, n'habitant que leurs restes, leur œil borgne, n'ayant de profil que le côté où ne pousse pas le grain de beauté ? » [*TMM* : 97]. Thérèse associe ensuite son homonyme au Roi Christophe, deux figures auto-érigées en démiurges, auxquelles elle adjoint celle de la Sainte-Trinité qui surplombe les deux premières :

> « Qu'est-ce qu'un roi pour qui l'on ne chante pas ? Un roi sans hymnes, sans cantiques […]. Mère nous a appris des dizaines de chansons à la gloire du roi Christophe qui a juché sa citadelle à tant de mètres d'altitude pour voir toute la terre à ses pieds de vieux macaque paralysé. Mère donnait la voix, Élise chantait faux, et moi j'étais le chœur. […] Et l'autre qui est éternel, l'autre juché encore plus haut sur son grand trône en trois personnes, tantôt père s'il préside au centre, corps et esprit de gauche à droite » [*TMM* : 51].

Le parallèle se poursuit à travers l'analogie entre la bâtisse familiale et la citadelle édifiée à la demande du roi Christophe, l'architecture des deux bâtiments ayant pour vocation d'exposer la solidité des constructions coloniales, face aux habitations des anciens esclaves :

> « afin que la présence européenne apparaisse la seule capable de lutter à armes égales contre les séismes et les éruptions, et soit ainsi légitimée par la fonction de protection du colonisé par le colonisateur […]. Construire des édifices qui pourraient résister "à toujours", tel est le but politique associé à la fin anthropologique : *se rendre maître et possesseur* de la nature, selon le projet de l'époque classique [461]».

Histoire, trajectoire personnelle et espaces géographiques se mêlent donc étroitement dans la conscience du personnage principal qui se présente comme le témoin d'une époque bientôt révolue, puisque dans les récits postmodernes, « [s]patialité et temporalité sont

[461] Maximin Daniel, *Les fruits du cyclone, Une géopoétique de la Caraïbe*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 59-60.

indissolublement liées [462]». La narration expose en effet, à travers son expérience personnelle de l'enfermement et sa mise à distance de son histoire familiale, la fin de la domination de la bourgeoisie mulâtre haïtienne sur le reste de la population, ainsi que la disparition du dernier houngan. Ce dernier le reconnaît, d'ailleurs, alors qu'il révèle à Thérèse la véritable histoire, volontairement tue, de ses parents :

> « votre famille et la mienne, ça remonte très loin. Ça part du roi Christophe pour arriver jusqu'à nous. Nous sommes les derniers héritiers, moi qui devrai bientôt mourir parce que ma voix a fait son temps. Vous qui avez décidé de partir. Nous sommes les derniers héritiers, le bout de la chaîne, la fin des fins. Votre famille a hérité de la terre […]. Et qu'est-ce que vous en avez fait ? Rien. Rien que prendre ce qu'elle avait à donner. Sans l'aimer ni lui rendre grâce » [*TMM* : 67].

La « mémoire référentielle [463]» de Thérèse, qui constitue une modalité de la mémoire familiale

> « se présente comme l'héritage d'un ensemble d'obstinations, maintenues vivantes car réactivées, mobilisées pour être transmises aux générations suivantes. Dans le processus de transmission et de socialisation, elle représente un noyau dur […]. C'est une mémoire inscrite au plus profond de ce qui fait système d'évaluation et d'adhésion à partir duquel l'individu définit ses choix propres et son comportement [464]».

Aussi les confidences de Salvador Haut la Main aident-elles la figure féminine à comprendre l'origine de la dissociation dont elle est victime, qui prend simultanément racine dans l'Histoire de son pays, la configuration de l'espace habitable et sa famille. Le concept de « géohistoire » développé par Fernand Braudel peut ainsi s'appliquer à l'ensemble des récits du corpus, dont celui de Lyonel Trouillot, dans la mesure où l'« espace est ce qui demeure après que l'événement historique s'est produit […]. La géohistoire mobilise la relation de l'évènement au cadre spatial et de l'histoire des relations de l'homme à ce cadre [465]». En ce sens, la demeure familiale des Décatrel et la citadelle du roi Christophe symbolisent à elles-deux la « mystique de l'enclos » [*TMM* : 111] qui entrave l'existence de la protagoniste, en redoublant la gouvernance dictatoriale de l'ancien esclave autoproclamé roi :

---

[462] Westphal Bertrand, *La géocritique, Réel, fiction, espace, op.cit.*, p.170.
[463] Muxel Anne, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Hachette Littératures, coll. Pluriel, 2007, p.18.

[464] *Ibidem*, p.18.
[465] Westphal Bertrand, *La géocritique, Réel, fiction, espace, op.cit.*, p.50.

> « Secoue-toi, mon bon roi, et contemple ton œuvre. Tu voulais d'une ville rigide et quadrillée, tu l'as eue […]. Tu voulais d'une élite de pacotille avec des noms d'emprunt et des fesses serrées, tu l'as eue. Tu voulais d'une bâtisse à la taille de ta gloire avec des canons gros comme des mapous, tu l'as eue » [*TMM* : 53].

À l'image de Thérèse, jusqu'à ce qu'elle s'approprie enfin son histoire, la ville du Cap est coupée en deux. Divisée entre quartiers bourgeois et défavorisés, elle se trouve sans perspective puisque tournée vers une histoire passée, soumise aux dictatures qui se succèdent depuis l'avènement de la première République en 1804 : « Et cette ville d'où vous venez, cette ville en deux moitiés, collet monté et col ciré, cette ville ne sait pas ce que c'est que l'avenir » [*TMM* : 74]. La cité haïtienne est détestée de la figure féminine, au même titre que le passé bourgeois qui a construit la jeune femme, en raison des mensonges qui les sous-tendent. Ce n'est qu'avec l'apparition de « l'autre Thérèse » qui résulte de ses échappées de l'enclos familial, que l'héroïne peut interroger ce qu'elle est : « Thérèse en discussion n'a pas trouvé sa cause […]. Pas encore. Pour y accéder il faudra passer par une mort ou une naissance. Ou quelque chose de bien plus simple, fait d'asphalte ou de terre battue : une route » [*TMM* : 70].

Lorsque Salvador Haut la Main lui révèle la véritable histoire de ses parents et lui fait découvrir l'existence de l'univers paysan qu'on lui cachait, articulée autour de la culture de la terre et du vaudou, l'héroïne, forte de ses connaissances nouvelles et curieuse de s'en approprier d'autres par elle-même, décide de se mettre en marche. Elle rejette une partie de ce qui la constituait jusqu'alors, désormais capable d'abandonner ou de conserver ce qu'elle souhaite : « [c]es souvenirs sont en moi, mais ils ne sont pas moi. Je ne suis pas leur somme. Mon passé ne me retient ni ne m'appelle, je le convoque » [*TMM* : 85]. Son élan la mène à se distancer et à critiquer l'éducation qu'elle a reçue : « Après Dieu et Christophe, Mère ne savait que condamner. Cette ville ne sait que condamner » [*TMM* : 82], tout en reconnaissant ses failles. Elle avoue ainsi sa méconnaissance de la ville qui l'a vue naître et dont elle n'avait pas su, petite, raconter l'histoire dans une rédaction : « [l]a consigne était de décrire sa ville. Thérèse, heureuse, avait rêvé. Mère avait donné raison à l'institutrice : Thérèse, dans sa copie, n'avait pas su parler de la ville historique » [*TMM* : 98]. Délestée de ce qui la muselait, mais qu'elle connaît et comprend désormais, la jeune femme est décidée à s'approprier son devenir, chaque individu étant « histoire, tout à la fois produit et producteur d'un continuum d'événements qui ponctuent son existence [466]». Pour accepter son Soi authentique et se débarrasser du personnage

[466] Michel Johann, *Sociologie du soi, Essai d'herméneutique appliquée, op.cit.,* p.14.

social que sa mère lui avait imposé, Thérèse désobéit aux injonctions de cette dernière, en commençant par explorer nuitamment les rues du Cap qui lui ont été si longtemps interdites. C'est tout d'abord son double qui lui ouvre la voie :

> « J'apprends ainsi que la ville est bien vingt fois plus grande que je ne l'ai imaginée. Je me suis trompée sur ses dimensions en la réduisant à une cathédrale et deux chapelles, l'école des bonnes sœurs et celle des frères, ce qui reste de l'aristocratie du roi Christophe, ma famille et nos voisins immédiats […]. L'autre Thérèse en connaît les contours. Elle erre dans les rues et veut que je la suive […]. Viens, Thérèse, dit-elle. Viens voir les choses dans la nuit. Le jour montre, la nuit suggère […]. La nuit défait les lignes et les espaces » [*TMM* : 39].

En dépassant les frontières de la propriété familiale et en s'insurgeant contre les préceptes bourgeois qui lui ont été inculqués : « Vivre était l'application de principes immuables repérables sur le moment » [*TMM* : 29-30], Thérèse transgresse donc les règles auxquelles elle doit obéir. Sa dissociation première, alors qu'elle commence à écouter les conseils de « l'autre Thérèse », la situe du côté de la transgression telle qu'elle est définie par Bertrand Westphal, dans le sens où ses escapades sont limitées à la durée de la nuit et aux rues du Cap :

> « La transgression correspond au franchissement d'une limite au-delà de laquelle s'étend une marge de liberté […]. Mais la transgression est également dans l'écart, dans la trajectoire nouvelle, imprévue, imprévisible. Elle est centrifuge car on fuit au cœur du système, l'espace de référence [467]».

Puis, lorsqu'elle accède à l'unité identitaire qu'elle recherchait depuis le début du récit, ses transgressions récurrentes se muent en transgressivité, principe permanent qui la pousse quitter le Cap, et dont le regard « est constamment dirigé vers un horizon émancipateur à l'égard du code et du territoire qui sert de "domaine" à celui-ci [468]».

Au fait de son histoire personnelle et des grandes lignes de celle de la ville qu'elle quitte, dont elle a découvert certains mystères par les rumeurs : « je le sais par les gens de la rue. Rien qu'en marchant on surprend mille secrets. Il se dit que toutes les nuits, depuis au moins une semaine, l'état-major de la mairie travaille sur un grand "projet" » [*TMM* : 83], Thérèse se met en marche, une fois ses affaires réglées. Délestée de tout ce qui l'empêchait d'être elle-même, en s'étant notamment débarrassée de l'imposante demeure familiale, elle investit d'abord son corps en

[467] Westphal Bertrand, *La géocritique, Réel, fiction, espace, op.cit.*, p.81.
[468] *Ibidem*, p.81.

assouvissant ses désirs charnels. Puis elle part avec légèreté, son unique bien se limitant désormais à son seul physique. En comprenant l'importance et la fragilité de son enveloppe corporelle, la jeune femme prend également la mesure des possibilités qu'elle lui offre. Il lui incombe désormais de trouver et d'imprimer son propre rythme à la vie qu'elle souhaite mener.

Réconciliée avec elle-même, « La ville d'où je viens n'est ni un enfer ni un paradis. Seulement mon port. Ni ma tombe, ni mon exil. Seulement ma rive » [*TMM* : 88], elle décide de traverser le Cap en tournant le dos à la mer, la voie maritime ne lui inspirant pas confiance et lui rappelant la traite négrière : « les bateaux […] puent le piège à rats, le surnombre et la cargaison » [*TMM* : 89].

En rêvant enfin sa ville, qui, « comme tout espace humain, qu'elle subsume, est un archipel à la fois un et pluriel [469]», elle observe la coexistence de rythmes de vie asynchrones, qui découlent des classes sociales qui la quadrillent :

> « Thérèse traverse la place où dorment les mendiants, des sans-logis errent dans les rues, leurs yeux perdus cherchent l'étoile sous leur pas. Ils frappent leur misère au gré des portes fermées, s'éloignent et puis reviennent. Voici le flux et le reflux » [*TMM* : 89-90].

Le mouvement de ressac des indigents, qui se heurtent sans cesse aux portes closes des maisons bourgeoises, rappelle donc son milieu d'origine à la protagoniste. Poursuivant sa route, elle fait lever les eaux, mer et cité fusionnant désormais pour laver cette dernière de tous ses péchés. Le parcours baptismal de Thérèse, accompagné du chant du cantique des cantiques d'une petite fille, débute au port. Il passe ensuite par le cimetière, puis les quartiers de son enfance pour s'achever temporairement à la pharmacie de son beau-frère :

> « La ville se fait mer, monte jusqu'à sa taille. Thérèse ne marche plus, se laisse bercer de-ci, de-là, penche avec la vague, trempe dans l'eau qui libère la ville […]. Thérèse se couche sur l'eau. Émet un vœu. Que l'eau lave la tête de la ville […]. Elle nage à n'en plus finir. Passent son quartier, son enfance, les sentences, les sacrifices […]. La ville-mer batifole avec sa légende, s'esclaffe, maronne […] Et Thérèse joue avec la ville. C'est elle qui a levé les eaux. Elle nage sans s'appliquer. Plonge, émerge, va où elle veut, parcourt les âges […]. Les eaux montent et descendent comme un rêve tient en main. Maintenant que les eaux sont calmes,

[469] *Ibidem*, p.227.

> que la ville a repris son mensonge pour sa vérité, Thérèse a pris la route de la pharmacie » [*TMM* : 91-92-93].

Soutenue dans sa quête par son beau-frère, qui lui révèle une facette jusqu'alors inconnue de sa personnalité, la jeune femme comprend que chacun résiste à sa façon à l'ordre établi. Elle découvre donc que sa dissociation n'était pas si exceptionnelle et qu'elle n'est pas la seule victime des mensonges de la ville :

> « vrai et faux en même temps, en cage et libre en même temps, Jérôme en mille morceaux et pas moins que Thérèse, parce que ici, la vie ne meurt qu'en mille morceaux, tailladée, taraudée, détruite avant toute chose. Voici la ville en ses mensonges : peur, silence et morcellement » [*TMM* : 96].

Après sa nuit d'amour auprès des jumeaux Garnier, ultime transgression afin de lever la malédiction de la chambre maternelle, la jeune femme prend définitivement la route, avec le désir de vivre enfin pour elle-même : « On ne naît jamais que deux fois : la première au monde, la deuxième à soi-même » [*TMM* : 98-99]. En ce sens, la décision et le départ de l'héroïne font événement dans la mesure où celui-ci

> « n'est pas ce qui *entre dans une histoire* conçue comme un enchaînement de faits à la lumière d'un contexte, mais ce qui *fait histoire*, ouvre une histoire et la dimension de son sens. Il n'est pas "historique" mais *historial* : il donne lieu à une histoire qui n'advient que par lui […]. Refermer des histoires passées – en ouvrir de nouvelles : c'est par ce double caractère que l'évènement se manifeste [470]».

Délaissant le caractère mortifère de la ville et du port pour s'élever dans la montagne, Thérèse revendique sa liberté fraîchement acquise en se présentant dorénavant comme un individu en mouvement : « moi Thérèse, qui ne mouille pas à vos légendes, mais la femme des sept carrefours et des quatre chemins je vais courir mes rêves, parler avec ma voix, marcher avec mes mains, m'assurer au toucher de la beauté des choses » [*TMM* : 53].

Si la narratrice du récit *Les déferlantes* choisit de vivre à proximité de la mer, frontière symbolique qui la laisse libre de décider de partir à nouveau, la protagoniste de Lyonel Trouillot lui tourne résolument le dos. L'espace maritime du port du Cap étant associé à un passé historique douloureux auquel elle ne souhaite plus penser, Thérèse préfère se volatiliser au cœur

[470] Romano Claude, *L'événement et le temps, op.cit.,* p.295-296.

de la montagne, et poursuivre son avancée « dans l'idée de la route, dans la conquête du mouvement » [*TMM* : 107].

Pour autant, l'océan Atlantique est envisagé différemment par deux autres figures féminines du corpus. Madeleine et Rosélie n'hésitent en effet pas à le franchir à de multiples reprises, la première pour changer d'identité et s'inventer une vie nouvelle lors de sa seconde traversée, la deuxième en raison de nécessités diverses, tant professionnelles qu'existentielles. L'espace atlantique devient alors un lieu de passage et de transition pour les deux femmes, leurs trajectoires personnelles redoublant l'Histoire collective du Passage du Milieu et de la diaspora africaine. Il se révèle également propice à l'élaboration de leur processus identitaire en favorisant « une postulation identitaire singulière : " l'enracinerrance", faite de constants allers et de retours, de racines et d'errances entremêlées [471]» telle que la définit Catherine Mazauric, citée par Anthony Mangeon.

Dans *Sur l'autre rive*, Madeleine franchit ainsi une première fois l'Atlantique, pour faire ses études à l'Université de Cornell, année durant laquelle elle découvre d'autres cultures et modes de vie :

> « J'y ai appris le monde comme jamais et nulle part auparavant. Je m'y suis enrichie, j'ai regardé au fond de moi et j'ai mieux saisi mon pays. C'est là-bas que j'ai compris la fécondité de la solitude. Pour apprendre, réfléchir, ou créer » [*SAR* : 123].

Alors qu'elle est rentrée au pays, son expérience américaine l'aide à relativiser les souffrances que les coutumes congolaises lui font endurer, lors de son mariage avec Anicet. S'ensuit sa traversée de la Méditerranée, pour consulter des spécialistes parisiens de la stérilité, qui l'amène à se distancier des croyances médicales maternelles. Bien que la science occidentale lui assure qu'elle est en mesure de procréer à condition d'être opérée, la parole de la guérisseuse de sa mère prévaut. Elle obéit donc à des prescriptions auxquelles elle ne croit pas et repousse une intervention chirurgicale qui l'effraie, pour préserver sa tranquillité. Sa connaissance d'autres cultures, associée à son travail de traductrice et ses voyages dans d'autres pays africains, engendre une forme de déterritorialisation qui « assouplit la rigidité des repères traditionnels ; elle provoque la prolifération des centres focaux et une oscillation globale du système de

[471] Mangeon Anthony, « Henri Lopes a cinquante ans ! », in *Henri Lopes, lectures façon façon-là*, textes réunis par Anthony Mangeon, *Études Littéraires Africaines*, n°45, 2018, p.10.

référence [472] ». Ce décentrement aiguise son esprit critique et lui permet de réfléchir objectivement sur son mariage et la vie que les traditions congolaises lui imposent. Ses multiples déplacements, en créant des effets de miroir entre les différents continents ou pays dans lesquels elle séjourne, lui tendent une multiplicité de formes d'existence. Ses expériences lui offrent donc l'opportunité de choisir celle qui lui conviendra le mieux.

De cette façon, le récit rétrospectif que dresse Marie-Ève de sa vie passée et son intérêt pour l'histoire et la géographie des lieux qu'elle traverse, exposent l'élaboration de son processus identitaire, tout en portant un regard incisif sur les sociétés dans lesquelles elle évolue ou a évolué.

Alors qu'elle mène une nouvelle vie en Guadeloupe, ses souvenirs affluent par association d'idées, au gré de ses rencontres fortuites avec deux touristes africains qui lui semblent familiers : « Je suis sûre que c'est le couple rencontré hier sur le quai qui a exhumé les cauchemars enfouis. Dès que la femme m'a aperçue, l'expression de son visage s'est figée et elle a ouvert la bouche. J'ai eu peur d'être reconnue » [*SAR* : 7]. Les doutes que la voyageuse émet à son sujet réactive son angoisse d'être retrouvée, cette crainte ne la quittant plus, depuis sa disparition volontaire et son changement d'identité.

La protagoniste s'imaginait s'assimiler aux habitants guadeloupéens, et éviter d'éventuels commentaires sur son origine, en ayant recours à l'histoire de la Traite négrière et au mélange de populations qu'elle a engendré dans les îles de la Caraïbe. En s'appropriant à son tour « le gommage mémoriel auquel ont procédé les puissances coloniales [473]» dès le ventre des bateaux négriers, la narratrice souhaitait s'inventer sa propre genèse, comme la longue réflexion qui avait précédé la mise en scène de son suicide l'indique. Madeleine pensait avoir suffisamment mûri son projet pour s'affranchir totalement de sa vie passée, et s'en inventer une nouvelle :

> « Pourquoi avoir tout abandonné, brûlé ce qui m'était le plus précieux, changé d'identité, avoir franchi le fleuve, la mer, l'océan, pour changer de plumage comme un oiseau à la veille d'une saison nouvelle ? […] C'est qu'une force irrépressible, quelque part dans ma poitrine me répétait de couper les liens et de m'en aller » [*SAR* : 227].

[472] Westphal Bertrand, *La géocritique, Réel, fiction, espace, op.cit.*, p.223.
[473] Westphal Bertrand, *La cage des méridiens, La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016, p.75.

Cependant, si l'« oubli est adaptation de l'être au présent de l'esprit [474]», les ombres du passé surgies de ses cauchemars ouvrent l'*incipit* du roman et viennent rappeler à la narratrice qu'en dépit de ses efforts de détachement, elle ne peut se défaire de ce qui l'a constituée la première partie de son existence : « Ils ont retrouvé ma piste la nuit dernière. Silencieux et hostiles, ils s'en venaient en procession et entouraient mon lit » [*SAR* : 7]. Quoi qu'elle fasse, elle demeure en effet hantée par sa vie d'avant, puisque : « [l]a mémoire ne nous représente pas ce que nous choisissons mais ce qui lui plaît. Voire il n'est rien qui imprime si vivement quelque chose en notre souvenance que le désir d'oublier [475]». Puisqu'elle est indissociable de la personnalité qu'elle contribue à construire, Marie-Ève est soumise, malgré elle, aux résurgences de cette mémoire qui fait sans cesse retour, ainsi que l'observe Paul Valéry : « L'homme transporte son passé avec lui [476]». Elle ne peut donc pas s'apparenter aux « Afropolitains » tels qu'ils sont définis par Florian Alix dans la mesure où, bien qu'elle ait volontairement quitté l'Afrique à la fin du XXe siècle et appartient à une génération d'individus « mobiles, ouverts d'esprit et capable de s'adapter à un nouvel environnement [477] », elle récuse « les codes culturels africains [478]» qu'elle s'escrime à camoufler, au lieu de les mêler aux modes de vie qu'elle s'approprie en Guadeloupe.

En déniant la première partie de son existence qu'elle s'astreint à refouler, la narratrice a ainsi oublié qu'il est nécessaire de « se souvenir de tout – ce que nous sommes [479]», ou du moins de l'avoir accepté, pour continuer à évoluer.

Elle ne parvient donc pas à concilier sa nouvelle existence avec celle qu'elle a fuie, et vit désormais perpétuellement sur le qui-vive. Elle surveille en effet constamment la posture qu'elle s'est inventée, afin de se mêler au mieux à la population antillaise, en effaçant toutes les attitudes qui trahiraient son africanité. En ce sens, elle s'est volontairement placée sous le signe de la créolisation telle qu'Édouard Glissant la définit, en niant son identité africaine au profit

---

[474] Valéry Paul, *« Mémoire »* in *Cahiers*, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Tome 1, 1973, p.1231.
[474] *Ibidem*, p. 1234.
[475] Montaigne Michel, *Les Essais*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. GF-Flammarion, Livre II, Chapitre 12, 1979, p.161.

[476] Valéry Paul, *« Mémoire »* in *Cahiers*, *op.cit.*, p.1231.
[477] Alix Florian, « L'afropolitanisme au féminin : une déterritorialisation des lieux communs ? », in *Africains…et américains ?*, textes réunis par Anthony Mangeon et Claudine Raynaud, *Études Littéraires Africaines*, n°44, 2017, p.114.

[478] *Ibidem*, p.114.
[479] *Ibidem*, p. 1238.

d'une identité diasporique engendrée par la mise en contact des diverses cultures issues des bateaux négriers, qui la renvoie nécessairement à l'histoire transatlantique. Ainsi que l'analyse Lydie Moudileno, *Sur l'autre rive* présente donc « un processus mémoriel paradoxal [480]» puisque l'identité créole que se construit Marie-Ève « la renvoie historiquement à l'Afrique. Une Afrique à oublier et une Afrique à récupérer s'entrecroisent ainsi dans le roman dans un jeu constant entre l'oubli et la persistance de l'origine [481]». Si le processus de créolisation tel qu'il a été pensé par Édouard Glissant trouve son origine dans une dimension historique et collective générée par la déportation des peuples africains, la quête identitaire de Marie-Ève et son assimilation à la diaspora noire relève, quant à elle, d'un choix personnel que la mondialisation des échanges a rendu possible. Alors que ses aïeux ont subi une traversée de l'Atlantique traumatique assortie de la négation de tout ce qui les constituaient, la narratrice emprunte volontairement ce même Passage du Milieu, dans un but totalement opposé, puisqu'il s'agit pour elle de se réapproprier son existence en niant consciemment tout ce qu'elle a vécu jusqu'alors.

De cette façon, tandis qu'une galériste pense avoir reconnu son travail qu'elle compare à celui d'une peintre congolaise qu'elle a côtoyée autrefois, Marie-Ève tente de cacher sa fébrilité et de maîtriser ce qu'elle s'évertue à oublier, comme elle fera ultérieurement avec Clarisse Obiang qu'elle a fini par identifier :

> « Je me suis arrêtée de mastiquer comme si je venais de sentir une arête. J'ai tiré sur mon mégot avant de l'écraser nerveusement dans le cendrier […]. Un rapide calcul mental et je m'évade dans des souvenirs douloureux, ne suivant plus leur papotage que d'une oreille distraite […] j'ai besoin d'une autre cigarette pour dissimuler mon malaise » [*SAR* : 14-15].

Si les commentaires avisés et les analogies que Solange émet sur ses œuvres actuelles et passées la désappointe, Marie-Ève est cependant davantage troublée par la vue du couple de Gabonais qu'elle ne cesse de croiser. Depuis leur première rencontre, elle cauchemarde régulièrement et semble soudainement rattrapée par la vie antérieure qu'elle s'est attachée à oublier : « Dans un pays sans nom, des faces cireuses m'apostrophaient en lingala. Certaines d'entre elles étaient déjà venues la veille. J'ai reconnu des visages oubliés » [*SAR* : 29].

---

[480] Moudileno Lydie, « Le désir de créolisation dans *Sur l'autre rive* d'Henri Lopes », in *The French Review*, vol.75, n°2, Décembre 2001, p.306.
[481] *Ibidem*, p. 307.

La narratrice est alors confrontée à la résurgence de ses souvenirs, qui constituent autant de strates temporelles qu'elle doit articuler et s'approprier pour parvenir à continuer son cheminement, tant intérieur que spatial. Cependant, de son aveu même, ce « temps feuilleté [482]» lui laisse entrevoir ses manquements.

Madeleine reconnaît en effet souffrir d'un déficit de connaissance qui la complexe, lorsqu'elle se trouve face à sa mère et à Yinka, deux figures importantes dans son cheminement identitaire.

Bien qu'elle bavarde « *en langue* » [*SAR* : 108] avec sa mère, en tentant de faire comprendre à cette dernière qu'elle ne partage pas sa vision traditionnaliste de la femme, la narratrice finit invariablement par lui donner raison, de guerre lasse. Elle avoue également son inaptitude à exprimer correctement ses pensées, pensant que son incapacité à faire évoluer les idées maternelles est étroitement liée à ses lacunes linguistiques :

> « j'avais les plus grandes difficultés à me faire comprendre, parce que, dans ma tête, je construisais tout mon raisonnement en français, tandis que pour m'exprimer, j'utilisais un lingala pauvre et maladroit. Maman recourait, elle, à la langue de la tribu (que je comprenais mais ne savais pas parler), à son trésor de paraboles et de proverbes » [*SAR* : 112].

Au terme d'une énième dispute au sujet de la place de la femme dans la société congolaise, Madeleine bout intérieurement de ne pouvoir s'opposer véritablement à sa mère, en raison du respect qu'elle lui doit, mais aussi au regard du sentiment d'infériorité qui la ronge :

> « J'ai parlé de la femme dans le monde moderne […] en truffant mon lingala de mots français […]. Que valais-je socialement ? Je pouvais m'exprimer en français, en anglais, et j'étais incapable d'élaborer ma pensée *en langue*. Je me suis tue et nous avons changé de conversation » [*SAR* : 113].

La supériorité qu'elle accorde à la langue maternelle inverse la hiérarchie interne à sa situation linguistique, puisque la diglossie attribue généralement la primauté à la langue imposée par le colon sur les langues originelles. En accordant plus d'importance au lingala qu'au français, la traductrice reconnaît donc la richesse de la culture maternelle, tout en ayant conscience de son incapacité à la maîtriser totalement, positionnement qui la place dans une situation inconfortable. Si elle est en mesure d'apprécier certains aspects de sa vie africaine, elle en rejette

[482] Dosse François, *Renaissance de l'événement, Un défi pour l'historien : entre Sphinx et Phénix*, *op.cit.*, p.312.

néanmoins la plus grande partie et sait que son unique recours pour échapper au marasme ambiant, tout en préservant la réputation des siens, est la fuite.

Par ailleurs, cette discussion houleuse, qui s'achève par un statut quo, s'inscrit dans un cadre très réaliste, la scénographie[483] du passage se référant explicitement à des lieux existants. Elle se déroule en effet lors d'un trajet en voiture vers le quartier populaire de Poto-Poto[484] où réside la mère, prétexte à diverses réflexions de la narratrice sur Brazzaville. Ses souvenirs entremêlent, comme souvent, différentes temporalités, à partir de la longue description de la traversée de ce quartier emblématique, qui articule étroitement histoire et espace. La persistance de la présence française est ainsi évoquée de façon anodine, par le biais de ce qui semble être un détail de la vie quotidienne :

> « J'ai finalement continué tout droit par l'avenue de la Paix, que les Brazzavillois persistaient à nommer l'avenue de Paris. Il y règne chaque soir une ambiance de petite fête. Il suffit de traverser ce quartier, même sans descendre de voiture, pour que son atmosphère de Congo-sans-souci vous requinque. Un jour, à Cornell, dans une discussion avec des Noirs américains, j'ai dit que Poto-Poto était notre Harlem. C'était bien sûr une boutade mais pas seulement […]. À cause de la fraîcheur de la soirée de la saison sèche, les femmes s'étaient couvertes la tête d'un pagne à la manière des personnages des Évangiles. Les hommes avaient passé leur pull-over ou, pour les plus élégants, boutonné leur veste, afin sans doute de se conférer plus de respectabilité. Au croisement de la rue des Mbochis, le haut-parleur de *Chez Papa Clo* projetait dans l'air des notes de musique » [*SAR* : 112-113].

Cependant, la persistance de l'usage de l'ancienne nomination de l'avenue par les citadins redouble le tiraillement de la mère de la narratrice. Bien que parlant le lingala et respectueuse des coutumes de son ethnie bantoue, elle regrette régulièrement certains aspects de « l'époque des Blancs » [*SAR* : 113] dont les lois auraient empêché des comportements qu'elle réprouve. Le croisement des points de vue de la mère et de la fille sur des faits quotidiens, tels l'attitude

---

[483] Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p.107 : le linguiste définit la *scénographie* selon les modalités suivantes : « formes de subjectivité énonciative de la scène de parole impliquée dans le texte ».

[484] L'intrigue du huitième roman d'Henri Lopes, *Une enfant de Poto-Poto*, s'inscrit également dans ce quartier et rend hommage à son ambiance, sa typicité qui prend sa source dans le mélange et la diversité des cultures qui s'y croisent.

de leurs compatriotes ou l'agencement des rues de la ville contribue à mettre en exergue la façon dont les identités africaines ont été modelées par la coexistence des modes de vie imposés par les colons et ceux hérités des différentes ethnies qui existaient auparavant.

À l'image de la conversation avec sa mère, Brazzaville constitue également un prétexte à l'échange intellectuel entre la narratrice et Yinka. Curieux et ouvert sur les cultures des pays voisins du sien, le Nigérian s'intéresse ainsi à l'histoire et aux anecdotes que recèlent certains endroits qu'il découvre aux côtés de son interprète. Dans le récit, la représentation des lieux relève souvent d'un processus dialectique, puisqu'en se prêtant aux débats et à une mutualisation de leurs connaissances, la perception de ces espaces se situe au prisme de la conception que les figures romanesques en ont.

De cette façon, la discussion au sujet du fleuve Congo qui sépare Brazzaville de Kinshasa engendre un sentiment d'ignorance chez Madeleine. Bien qu'ayant accepté de jouer le guide touristique pour son invité, elle ne peut en effet pas toujours répondre aux questions trop techniques de son acolyte, qui lui révèle, de plus, des évidences qu'elle ne soupçonnait pas : « - C'est curieux ! a observé Chief Olayodé. Votre ville tourne le dos à l'eau. J'ai eu honte de ne pas l'avoir remarqué auparavant » [*SAR* : 143]. À la méconnaissance de sa propre ville, s'ajoute une nouvelle fois, sa difficulté à traduire précisément ses pensées, lorsqu'elle souhaite évoquer la dangerosité du fleuve :

> « Mais les tourbillons…J'ai dû faire une paraphrase et des gestes avec l'index car je ne savais pas comment se dit tourbillon en anglais. Tâtonnant ensemble dans le vocabulaire, nous avons fini par nous comprendre. C'était stupide, je connaissais le mot mais j'étais incapable de le retrouver sur le champ. Quand finalement Yinka comprit ce que je voulais dire, j'ai sorti mon carnet pour prendre note » [*SAR* : 145].

Peu à peu la relation entre les deux protagonistes évolue, l'admiration ressentie par Madeleine à l'égard de l'érudition du diplomate transforme ce dernier en une sorte de Pygmalion. Elle avoue d'ailleurs quelques années plus tard avoir adopté, puis conservé, sa façon de percevoir le monde : « Je ne me souviens pas du détail de nos conversations. Mais il m'arrive, quand je m'exprime aujourd'hui encore, de reprendre sa manière de raisonner, quelquefois une de ses idées, voire une de ses phrases » [*SAR* : 199]. À son contact, elle pose un nouveau regard sur ce qui l'entoure et, comme lorsqu'elle se tient auprès de sa mère, la narratrice s'interroge sur ses propres racines :

> « Il arrivait qu'il devînt un maître. En m'enseignant le monde yorouba, il me faisait toucher mon ignorance de ma propre communauté. J'écoutais, prenais silencieusement des résolutions, et quelquefois, pour donner le change, bluffais sur ma réelle connaissance du monde bantou » [*SAR* : 199].

C'est donc principalement auprès de ces deux figures tutélaires, maternelle et amoureuse, que Madeleine se confronte à l'insuffisance de ses connaissances historiques et géographiques sur son propre pays. Toutefois, bien qu'ayant beaucoup aimé et appris de ces deux personnalités, celles-ci l'ont fortement déçue – l'une par son incapacité à envisager le bonheur personnel de sa fille au détriment de son clan, l'autre par sa duplicité à son égard – et ont, de fait, alimenté son désir de disparaître.

Ce faisant, son expérience professionnelle en tant qu'enseignante, interprète, puis sa participation au festival panafricain de Lagos, comme artiste représentante du Congo, l'aide à comprendre qu'elle peut vivre seule, sans nécessairement évoluer aux côtés d'un homme :

> « Je n'attendais plus Yinka, je n'avais plus besoin de lui. Il m'avait aidée, lors de son passage, en me conduisant par la main, à me révéler la contrée à laquelle je ne croyais plus, il ne tenait qu'à moi-même de poursuivre désormais le reste du chemin » [*SAR* : 213].

Ses velléités de départ succèdent donc, comme chez les autres figures féminines du corpus, à une réappropriation de son corps, de son histoire et des lieux dans lesquels elle évolue.

Néanmoins, par opposition à Estelle, Thérèse et aux héroïnes lenoiriennes, ce n'est pas la claustration spatiale qui détermine Madeleine à changer de vie, mais ses déplacements et les réflexions qui découlent des pays qu'elle a la chance de traverser. Si son pays natal se présente comme un repoussoir dont elle ne peut plus accepter les lois coutumières, elle entretient un rapport paradoxal au Nigéria. Ce dernier est à la fois celui de l'amant qui l'a déçue, mais aussi celui qui l'a consacrée en tant qu'artiste :

> « Ce fut plus un peintre qu'une femme qui rentra de Lagos en février ou mars 1977. […] J'avais regardé attentivement les tableaux des collègues, discuté avec un grand nombre d'entre eux, et mesuré la distance à parcourir pour dépasser les frontières du Congo, ma province. Loin de m'abattre, les épreuves à franchir me stimulaient […] il m'était possible de me reposer sur un acquis que je devais à mon séjour en pays anglophone » [*SAR* : 218].

Enrichie par son expérience nigériane et attentive aux déboires de son amie Félicité dont les conseils et la liberté l'ont toujours accompagnée, elle se consacre davantage à sa peinture, et subit docilement les foudres d'Anicet et de leurs deux familles : « Tant bien que mal, nous nous sommes accommodés de la coutume et, en gens civilisés, nous avons fait bonne figure, jusqu'à faire illusion » [*SAR* : 219].

Cependant, ses retrouvailles fortuites avec son ancien amant à Libreville, ajoutées à l'insatisfaction que lui procure sa vie, constitue l'événement[485] ultime qui l'amène à s'enfuir définitivement, deux ans après le festival de Lagos. Le savoir global qu'elle a acquis au cours de ses voyages intra-continentaux, sa découverte du panafricanisme par le biais de Yinka et du festival de Lagos, la confortent donc dans l'idée qu'elle ne peut se construire que dans un espace tiers, où son incomplétude originelle, apparue avec la perte de sa jumelle, ne serait plus un fardeau mais un atout. C'est alors tout naturellement vers la Caraïbe qu'elle va se tourner pour fuir le « marécage » [*SAR* : 107] africain dans lequel elle s'enlise, et qui ne lui offre aucune perspective.

Pour cela, elle adopte donc l'« éthique du caméléon contemporain [qui] invite à la dissémination, à la réification dans la trace, à l'hyper-visibilité comme stratégie d'invisibilité afin de se fondre dans la masse du flux et d'éviter de se faire capturer en restant statique [486]». Elle annihile alors la fiction non désirée qui lui tient lieu d'identité réelle, avec la mise en scène du suicide de Madeleine Atipo. La disparition préméditée de la Congolaise l'autorise à renaître en Marie-Ève Saint-Lazare, personnage créole qu'elle s'est inventé afin de devenir le sujet de l'histoire qu'elle s'est choisie, en se libérant des injonctions parentale, conjugale et sociétale qui l'enfermaient jusqu'alors dans un rôle oppressant.

Si l'espace atlantique est envisagé par l'héroïne lopésienne, comme un lieu idéal d'invention de soi et de déconstruction d'une identité imposée, qui part de l'Afrique pour gagner les Antilles, Rosélie et la narratrice *Je ne suis pas un homme qui pleure* le traversent en empruntant le chemin inverse, afin d'accomplir leur quête identitaire. En ce sens, elles réalisent ce que Toni Morrison nomme l'Akan Sankofa. Ce symbole de l'expérience noire aux États-Unis désigne la nécessité, pour les Africains-Américains (ou ici, les Caribéennes), de retrouver leurs racines africaines de façon symbolique ou physique. Pour construire leur identité présente à partir de

[485] Romano Claude, *L'événement et le temps, op.cit.,* p.297 : l'évènement est ici à comprendre selon le double caractère que le philosophe lui attribue, c'est-à-dire en sa capacité à « [r]efermer des histoires passées – en ouvrir de nouvelles » par le biais de la dépossibilisation « des possibles qui lui donnaient sa configuration et son sens ».

[486] Zilio Marion, *Faceworld, Le visage au XXI* e *siècle, op.cit*., p.174.

l'histoire qui leur a été confisquée lors de la déportation initiale de leurs ancêtres, les deux héroïnes ressentent la « nécessité de regarder en arrière pour aller de l'avant [487]». En ce sens, les romans du corpus qui l'abordent[488], envisagent dans un premier temps l'Atlantique noir

> « comme un espace qui mémorise les mouvements de déportations et de migrations, un espace qui transgresse les états nationaux et les concepts territoriaux, et comme une image qui mémorise la survie et la mort des anciens déporté(e)s africain(e)s, une sorte de tombe maritime [489]».

De ce fait, au traumatisme originel qui s'est inscrit dans la mémoire collective et qui continue de l'irriguer, la conscience diasporique noire, telle qu'elle est représentée dans les romans du corpus lui apporte une nouvelle dynamique, étroitement liée à l'ère de la spatialité contemporaine. Si l'« espace est devenu une sorte d'entre-deux commandé par une logique et par une culture de la frontière [490]» pour certains, la mondialisation et la compression spatio-temporelle engendrée par nos sociétés hyper-connectées favorisent la mobilité des voyageurs et les incitent à aller au-delà des limites géographiques : « les espaces se sont multipliés, morcelés, diversifiés. Il y en a de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner [491]». En ce sens, le nomadisme choisi des héroïnes donne à voir une dialectique territoriale qui s'enracine dans le *perpetuum mobile*. L'espace est alors perçu dans son essence même comme

> « transgressif. Il n'est pas fixe, il fluctue, il est happé par des forces (ou génère une dynamique) qui provoquent (que provoque) sa fluance permanente. Peut-être ce *perpetuum mobile* sanctionne-il moins une transgression que la transgressivité inhérente à toute spatialité et à toute perception du lieu [492]».

Le cheminement identitaire de Rosélie, encore plus que celui de Marie-Ève, se nourrissant exclusivement de ses incessants voyages et des réflexions qui s'en dégagent, illustre donc bien

---

[487]Mouzet Aurélia, « Esthétique de l'Atlantique noir », in Laborie Jean-Claude, Moura Jean-Marc et Parizet Sylvie (dir.), *Vers une histoire littéraire transatlantique*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p.153.

[488] À savoir *Sur l'autre rive* d'Henri Lopes, *Histoire de la femme cannibale* de Maryse Condé, *Je ne suis pas un homme qui pleure* de Fabienne Kanor.

[489] Ueckmann Natasha, « Vers un nouvel humanisme transatlantique », in Laborie Jean-Claude, Moura Jean-Marc et Parizet Sylvie (dir.), *Vers une histoire littéraire transatlantique, op.cit.*, p.178.

[490] Westphal Bertrand, *La géocritique, Réel, fiction, espace, op.cit.*, p.46.

[491] Perec Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, coll. L'espace critique, 2000 [1974], p.15.

[492] Westphal Bertrand, *La géocritique, Réel, fiction, espace, op.cit.*, p.78.

le concept d'« enracinerrance [493] » développé par Catherine Mazauric. Cependant, à la différence de la Congolaise, elle avoue dès le début du roman avoir été davantage mue par le hasard et les décisions des hommes de sa vie, que par une véritable volonté de voyager :

> « Oui, le hasard m'a fait naître en Guadeloupe. Mais, dans ma famille, personne ne veut de moi. À part cela, j'ai vécu en France. Un homme m'a emmenée puis larguée dans un pays d'Afrique. De là, un autre m'a emmenée aux États-Unis, puis ramenée en Afrique pour m'y larguer à présent, lui aussi, au Cap. Ah, j'oubliais, j'ai vécu au Japon. Cela fait une belle charade, pas vrai ? » [*HFC* : 43].

La curiosité naturelle et le sens de l'observation de la narratrice l'amènent, à l'image de Madeleine, à poser un regard critique sur les lieux qu'elle traverse, à la croisée de points de vue hétérogènes qu'elle a amassés, lors de ses précédents déplacements. Son inclination pour certains endroits est avant tout générée par les individus et l'atmosphère qui y règnent, puisqu'elle reconnaît son manque d'intérêt pour « les splendeurs naturelles » [*HFC* : 217]. En revanche, son appétence pour certaines villes est souvent liée au métissage qui s'y trouve, tel son attrait pour Brooklyn ou encore Londres et ses « couples dominos qu'elle était seule à dévisager. Elle les enviait : ils avaient l'air heureux, insouciants ! » [*HFC* : 56]. Toutefois, comme souvent dans le récit, son point de vue sur la capitale anglaise est contrebalancé par celui d'un autre personnage qui déplore la facticité de son prétendu mélange culturel : « Quelle ville est plus raciste que Londres ? Sa réputation de paradis multiculturel est une invention d'intellectuels comme Salman Rushdie, qui a d'ailleurs émigré aux États-Unis » [*HFC* : 270].

Si sa vie l'a menée à parcourir le monde aux côtés de ses différents compagnons, Rosélie s'interroge néanmoins sur sa légitimité à demeurer dans la maison qu'elle occupe au Cap, après la disparition de Stephen, sa couleur lui ayant valu l'opprobre des voisins lors de leur emménagement : « À cause d'elle, tout le quartier avait souffert de disgrâce. Imaginez une négresse à demeure rue Faure ! » [*HFC* : 20]. Bien que devenue propriétaire à la suite du décès de ce dernier, elle ne trouve tout d'abord aucune raison de demeurer au Cap, ville qu'elle a en premier lieu détestée en raison du vacarme incessant et « de toutes les qualités de puanteurs et de pourritures » [*HFC* : 12] dont elle débordait. De plus, l'omniprésence « d'un danger qui fondrait on ne sait d'où » [*HFC* : 99] lorsqu'elle se promène dans les différents quartiers du Cap, associé à la lassitude qui l'étreint au cours de son enquête pour découvrir le meurtrier de

[493] Mazauric Catherine, « Mobilités de l'œuvre : exils, errances et retours », in *Henri Lopes, lectures façon façon-là*, textes réunis par Anthony Mangeon, *Études Littéraires Africaines*, n°45, 2018, p.29.

son compagnon, la poussent à désirer quitter l'Afrique du Sud. Son envie n'aboutit cependant pas pour des raisons pécuniaires, puis pour rester à proximité de la tombe du défunt : « si elle n'était plus au Cap, personne ne prendrait soin de Stephen. Il serait abandonné » [*HFC* : 165].

Toutefois ses recherches, se doublant d'une réflexion sur sa propre existence, lui révèlent une autre facette de la ville qu'elle parcourt, plus attrayante. Cette dernière, « fleur vénéneuse, anachroniquement poussée à l'extrême pointe du continent noir » [*HFC* : 98] se situe à la croisée de « deux océans sans douceur, l'Indien et l'Atlantique » [*HFC* : 49], à l'image de la trajectoire de la narratrice. Le fatras syncrétique de son cabinet de consultation médiumnique reflète en effet le nomadisme et les multiples cultures qui la traversent. Aussi, lorsque Rosélie arrive au terme de son enquête et accepte d'avoir vécu aux côtés d'un inconnu pendant près de vingt ans, consent-elle à demeurer dans le pays qu'elle s'est choisie et qui l'a accueillie en retour :

> « Elle ne quitterait pas le Cap. Souffrance vaut titre. Cette ville, elle l'avait gagnée. Elle l'avait faite sienne en un mouvement inverse de ses ancêtres dépossédés d'Afrique, qui avaient vu surgir, tel un mirage à l'avant des caravelles de Christophe Colomb, les îlots où ils feraient germer la canne et le tabac de leur renaissance » [*HFC* : 350].

Cependant, si l'Akan Sankofa des protagonistes de Maryse Condé et de Fabienne Kanor est réalisé dans le but de retrouver ou d'accompagner leurs compagnons respectifs qu'elles ont suivis par amour, celui de la narratrice de *Je ne suis pas un homme qui pleure* est explicitement motivé par la quête de ses racines africaines, ce qui est moins évident dans le cas de Rosélie : « Salama Salama, la blessure initiale […]. Elle l'avait suivi à N'Dossou où sa famille l'avait reçue à bras ouverts » [*HFC* : 239]. Pour justifier son voyage, l'autrice du récit de Fabienne Kanor revendique en revanche un récit historique commun à la Guadeloupe et à l'Afrique, lorsqu'elle s'insurge : « Je suis une Antillaise d'Afrique ! Je revenais sur une terre où l'on m'avait bradée contre quelques fusils, une poignée de cauris, pour oualou » [*JPHP* : 85]. Elle raconte ensuite son histoire et son mariage raté avec Djibril, métis comme elle, parti vivre au Sénégal pour vivre à la manière de ses ancêtres : « Six mois après notre rencontre, je liquidais les maigres contrats que j'avais à Paris pour venir au Sénégal » [*JPHP* : 88]. Mais comme Rosélie, son idylle la déçoit rapidement et laisse place à un questionnement sur la nécessité de sa présence en Afrique : « Ai-je l'air d'une pomme, de cette arrière-petite-fille de fille d'esclaves venue récupérer ses racines dans un pays où l'on mangera bientôt plus que du maïs en boîte ? » [*JPHP* : 91]. Leur retour vers la terre de leurs ancêtres se solde donc par un semi-

échec dans la mesure où leur confrontation à une réalité concrète les a toutes deux menées à poursuivre leur chemin, enrichie de cette nouvelle expérience. Elles cessent donc d'idéaliser un passé mythique, comme le conclut la narratrice de *Je ne suis pas un homme qui pleure*, par le biais de la référence intertextuelle suivante : « Nous ne nous sommes jamais mariés […] J'ai fui avant, en laissant tout derrière : mon peu de foi, la moitié de mon cœur et une certaine intelligence. Maryse Condé a dit : "Sans l'Afrique, je serais devenue une femme bête" » [*JPHP* : 98].

À l'instar de sa créatrice et de Marie-Ève, Rosélie privilégie finalement la route diasporique, qu'elle a sillonnée en tous sens, au mythe révolu d'une Afrique qu'elle quitte, pour gagner les États-Unis aux côtés de Stephen : « Il faut éviter les mythes. L'Afrique est un grand mythe, Fanon l'a appelé " le grand mythe nègre", il faut l'éviter. Il vaut mieux une route diasporique [494]». En ce sens, elle matérialise la réflexion de Gilles Deleuze, commentée par Bertrand Westphal :

> « " L'analyse de l'inconscient devrait être une géographie plus qu'une histoire". En fait, ce n'est peut-être pas tant l'inconscient qui est concerné que le cadre spatio-temporel dans lequel évolue l'individu – un cadre dont la perception est maintenant du ressort de la géographie alors qu'elle fut auparavant l'apanage exclusif du discours historique [495]».

Rosélie refuse donc d'idéaliser l'histoire véhiculée par la représentation collective de la Terre originelle, pour prioriser une connaissance concrète du passé. Pour cela, elle explore attentivement les lieux qu'elle découvre, principalement par le biais de l'espace transatlantique, et y puise progressivement la source de son émancipation.

La recherche de l'assassin de son compagnon l'amène ainsi à parcourir différents quartiers du Cap, qui, par association d'idées la renvoie à des lieux qu'elle a connus antérieurement. À ces divers espaces se mêle une multitude de trajectoires intimes, qui redoublent l'histoire collective en nourrissant ses réflexions sur des sujets qui la concernent personnellement : à savoir, l'appréhension des traces de la Traite négrière et celle de la colonisation à travers le monde, ainsi que les incidences actuelles qui en découlent sur les nouvelles générations.

À ce sujet, l'étude qu'a menée Corinne Fournier-Kiss sur le personnage de Spéro du roman *Les Derniers Rois mages* de Maryse Condé présente certaines similitudes avec la protagoniste

[494] Pfaff Françoise, *Nouveaux entretiens avec Maryse Condé, écrivain et témoin de son temps, op.cit., p.99.*
[495] Westphal Bertrand, *La géocritique, Réel, fiction, espace, op.cit.,* p.34-35.

d'Histoire de la femme cannibale. En effet, comme le récit essentiellement perçu selon le point de vue de Spéro, celui de Rosélie

> « se caractérise non seulement par un désordre chronologique, mais par une ouverture sur une pluralité d'espaces différents qui se succèdent sans transition […][il] se produit un véritable brouillage géographique, un mouvement de va-et-vient entre des […] fragments d'espaces qui […] ne fonctionnent pas comme des lieux stables […] mais comme des lieux de relation qui agissent sur les identités plutôt que de les expliquer ou de les noyer par assimilation [496]».

Cette présentation des lieux se réfère, bien que l'autrice s'en dissocie, à la « pensée archipélique », développée par Édouard Glissant dans *Le Traité du Tout-Monde*, qui met en relation des espaces exempts de tout principe hiérarchique, et « dont le processus de contact est un processus ouvert à l'infini qu'aucune centralisation ne vient jamais figer [497]».

Au sein des sociétés dans lesquelles elle évolue, Rosélie navigue donc régulièrement en établissant des parallèles entre le sort des Africains-Américains, descendants d'esclaves, et le traitement réservé aux Noirs à l'intérieur d'une société post-apartheid, où persiste la *Color bar* dans l'inconscient collectif [498] , sans jamais circonscrire ou assimiler les éléments qu'elle met en contact.

Sa visite au Manoir de Livland, dont la mère de son amie et cuisinière occupe une des dépendances de l'ancien quartier aux esclaves, l'amène à rencontrer un couple d'Afrikaners racistes. Bien qu'y passant régulièrement ses week-ends depuis le décès de Stephen, Rosélie n'a jamais rencontré les propriétaires de la vieille bâtisse à l'architecture hollandaise, l'homme n'ayant jamais supporté l'arrivée au pouvoir de Nelson Mandela en 1994. Intriguée par la légende que Dido a dressée autour du personnage de Jan de Louw qu'elle s'apprête à soulager grâce à ses talents de guérisseuse, la narratrice appréhende cette première visite :

> « Enfin elle allait le voir de ses deux yeux […]. Elle allait constater de visu sa défaite […]. Il l'avait enfin admis, ce pays que ses pareils et lui avaient cru plier

[496] Fournier-Kiss Corinne, « Antilles et espace transatlantique chez Maryse Condé », in Laborie Jean-Claude, Moura Jean-Marc et Parizet Sylvie (dir.), *Vers une histoire littéraire transatlantique*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p.234-235.

[497] *Ibidem*, p.235.

[498] Ce sujet a été précédemment évoqué dans la sous-partie II.2.1.3. Couples mixtes et racisme.

> à leur loi lui avait échappé pour de bon. Les Cafres étaient venus pour venus pour rester au pouvoir » [*HFC* : 114].

Le regard de Jan la glace tant qu'il lui fait vivre une forme de remémoration de l'esclavage. Alors que le lieu et la temporalité sont totalement différents, ils fusionnent néanmoins, réactivés un instant par le croisement des regards de Rosélie et de l'Afrikaner :

> « Ce regard la plaqua, rigide, contre le mur. Il lui semblait qu'il la renvoyait à d'anciennes places, à des rôles assignés autrefois. Debout derrière les sièges des maîtres, à agiter des éventails de plumes de paon pour chasser les mouches et rafraîchir les épaules en sueur. Couchée, jambes écartées, chair à plaisir du Maître. Dos courbé, lacéré à coups de fouet de l'intendant. Pour Jan, le temps était immobile. Aujourd'hui revenait à hier. Il n'y avait pas de demain.
>
> Sophie, Dido eurent beau la prier d'avancer, le faisceau impitoyable des prunelles de Jan l'emprisonnait tandis que se levait en elle une houle de sentiments. Rage de le blesser, voire de le tuer, en tout cas de l'obliger à baisser les yeux » [*HFC* : 115].

Cette expérience de *rememory* induit, selon Marie-Pierre Harder, la « capacité à être ressaisie en un lieu par une image traumatique, même issue de la mémoire d'autrui [499]». La conscience de la narratrice devient alors le lieu de jonction d'une histoire traumatique commune, alors qu'elle se trouve en Afrique du Sud. Elle est en effet submergée par la synchronie de deux mémoires situées de part et d'autre de l'espace transatlantique : celle des atrocités vécues par ses ancêtres esclavisés et celle des autochtones sud-africains colonisés par les hollandais.

Fine observatrice et sensible aux modes de vie de ses contemporains, quels que soient les endroits où elle se trouve, Rosélie déplore régulièrement la prégnance d'un passé qui innerve leur vie quotidienne et concourt à séparer les individus. Hourya Bentouhami-Molino lie la persistance du sexisme et du racisme de nos sociétés postcoloniales à un héritage directement issu des codifications des droits de propriétés qui ont contribué à renforcer les privilèges des Blancs. Selon l'essayiste,

> « [l]oin de n'être qu'une codification de second ordre qui viendrait réglementer a posteriori les mœurs, le droit est ce qui dans ses tentatives même de légaliser et de

[499] Harder Marie-Pierre, « "I was a slave girl". Le passage transatlantique comme pont poéthique intersectionnel et transmémoriel de l'esclavage à la Shoah », *op.cit.*, p.179.

> légitimer des pratiques contribue à donner un cadre de référence autorisé pour désigner clairement et identifier universellement ce qu'est un noir, ce qu'est un indigène, ce qu'est un esclave, ce qu'est une femme. Il porte en lui, comme son archive, la trace de ce passé qui continue d'habiter des rapports sociaux et sexués asymétriques [500]».

Aux constats qu'elle établit à partir de ces différents lieux de vie, Rosélie ne cesse alors de s'interroger sur la façon dont elle doit appréhender l'histoire : « Que faire du passé ? Quel cadavre encombrant ! Devons-nous l'embaumer, et, ainsi idéalisé, l'autoriser à gérer notre destin ? Devons-nous l'enterrer, à la sauvette, comme un malpropre et l'oublier radicalement ? Devons-nous le métamorphoser ? » [*HFC* : 142].

Alors qu'elle arrive au terme de son enquête personnelle et de sa quête identitaire, la médium songe de nouveau au dernier regard de Jan, qui la terrifie toujours en ce qu'il condense les nombreux malaises auxquels elle a dû faire face, en tant que femme noire, au cours de son existence. Elle se remémore alors une réflexion de son compagnon défunt, qui plaidait en faveur d'un droit à l'oubli, redoublant de fait une revendication de son autrice, Maryse Condé :

> « Est-ce qu'on doit constamment reprocher aux gens ce qu'ils ont été ? Est-ce qu'éternellement on doit tenir rigueur aux Anglais, aux Américains, aux Français, aux Blancs-pays guadeloupéens, aux békés martiniquais des crimes de leurs ancêtres esclavagistes ? Il faut aller de l'avant. » [*HFC* : 328-329].

Cependant, en tant qu'héritière de la mémoire liée à la Traite négrière, la narratrice ne peut totalement y adhérer et atténue cette proposition par les difficultés auxquelles elle se heurte sans cesse, en dépit de sa bonne volonté : « Elle n'aurait pas demandé mieux que faire la paix avec tous, vivre libre et mourir. Est-ce sa faute si les autres, en face, ne désarmaient pas ? Eux gardaient en mémoire l'Autrefois et, malgré l'avancée du temps, leurs préjugés restaient intacts » [*HFC* : 329].

Si le « roulis incessant des vagues [de l'espace transatlantique] renvoie à l'impermanence absolue des identités [501]», il métaphorise également la capacité d'adaptation permanente aux milieux qui les environnent de Rosélie, Marie-Ève et de la narratrice de *Je ne suis pas un homme*

---

[500] Bentouhami-Molino Hourya, *Race, cultures, identités, Une approche féministe et postcoloniale, op.cit.,* p.54.
[501] Mouzet Aurélia, « Esthétique de l'Atlantique noir, Métaphore océanique et traversée des imaginaires », *op.cit.*, p.148.

qui pleure. En effet, les trois héroïnes, curieuses et nourries de leurs multiples déplacements, ont la faculté de décentrer leur regard, afin d'embrasser les nouveaux espaces qu'elles découvrent au gré de leurs pérégrinations, sans jamais les réduire à un quelconque jugement. Le parcours personnel des figures féminines illustre bien, en cela, le postulat deleuzien selon lequel « le devenir est géographique », dans la mesure où leur quête identitaire, intrinsèquement liée aux milieux qu'elles traversent, se déterritorialise : « On pense trop en termes d'histoire, personnelle ou universelle. Les devenirs, c'est de la géographie, ce sont des orientations, des directions, des entrées et des sorties [502]». En ce sens, les voyages qui les nourrissent autant qu'ils les révèlent à elles-mêmes, en font des « femmes transatlantiques » selon Heidi Slettedahl Macpherson qui lie ce concept : « à l'idée que voyager, c'est inventer non seulement la destination, mais aussi la voyageuse, car l'identité devient une performance qui s'adapte au public qu'elle rencontre [503]».

Les espaces, dans lesquels évoluent toutes les figures féminines du corpus, influent donc directement sur leur vie quotidienne et leur devenir identitaire. En effet, l'accomplissement de leur processus d'individuation ne peut être effectif que dans la mesure où ces personnages féminins se réapproprient successivement leurs corps, leur histoire à partir des lieux dans lesquels elles se meuvent.

Or, la plupart des protagonistes du corpus, circonscrites par leur mari (ou une vie qui leur déplaît dans le cas de Louise) à l'univers clos des foyers patriarcaux, doivent en premier lieu s'en échapper, pour achever leur processus d'individuation. Estelle, Britt, Elvire ou encore Thérèse, enfermée par sa mère, fuient ces domiciles, tombeaux mortifères qui les condamnent indubitablement à une existence morne et insipide. En métaphorisant l'état d'esprit des figures féminines précédemment citées, ces lieux de vie s'accordent en partie avec la définition qu'en donne Gaston Bachelard, selon lequel : « Toute grande image simple est révélatrice d'un état d'âme. La maison, plus encore que le paysage, est un "état d'âme". Même reproduite dans son aspect extérieur, elle dit une intimité[504] ».

Cependant, le philosophe associe généralement l'archétype de la maison à un refuge, ce qui n'est pas le cas pour l'héroïne de Lyonel Trouillot et celles d'Hélène Lenoir. Elles perçoivent

---

[502] Deleuze Gilles et Parnet Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. Champs Flammarion, 1996, p.8.

[503] Slettedahl Macpherson Heidi, *Transatlantic Women's Literature*, Edinburg, Edinburg University Press, 2012, p.25.

[504] Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.77.

en effet davantage les bâtisses, où elles sont consignées, comme des prisons qui les coupent simultanément de la société et de leur monde intérieur, lorsqu'elles prennent conscience que leur intégrité psychique est menacée. De plus, la narration de ces récits exempte de contextualisation historique (hormis pour Thérèse), est exclusivement circonscrite au sentiment de claustration, perpétré par la répétition de la gestuelle quotidienne. Limitée à l'existence immédiate des personnages, la narration contribue à souligner la pesanteur d'une temporalité toujours recommencée. N'offrant aucune pause narrative au lecteur, les récits d'histoires passées ne sont évoqués que pour ajouter une nouvelle entrave aux velléités de liberté des figures féminines, les dépossédant dès l'origine de toute forme d'espoir. Ces dernières, à l'exception de Thérèse qui comprend le personnage social qu'elle est devenue grâce à l'appropriation d'une histoire familiale liée à la colonisation, n'ont donc aucune perspective d'avenir, si elles ne changent pas radicalement le cours de leur destinée.

Il est à noter que la situation de Mémoria est singulière, au regard de celles des autres personnages du corpus. Ni repoussoir, ni refuge, ses anciens bibelots présentent son appartement comme un pied à terre, un lieu de passage que l'héroïne n'occupe qu'en cas d'extrême détresse. Son logis strasbourgeois lui rappelle en effet trop vivement son échec conjugal et la répartition des rôles genrés à l'intérieur de celui-ci. Rêvant de sa maison idéale, l'autrice Déborah Lévy déplore la scission de l'espace domestique en deux, le répartissant selon la place genrée tenue par chaque membre du couple. De façon symbolique, elle attribue ainsi la propriété du domicile au mari, tandis que l'épouse n'en serait que la locataire[505]. Bien qu'occupante légitime de l'appartement que Makhou lui a laissé, Mémoria ne s'y sent pas donc chez elle.

Toutefois, le rapport au logis est tout autre pour la narratrice de Claudie Gallay qui se sent, quant à elle, protégée et en osmose avec l'hôtel qui l'abrite, après qu'elle a quitté sa ville d'Avignon. L'archétype de la maison n'est alors plus synonyme de carcan et d'oppression, mais plutôt une invitation à la sérénité et à la reconstruction :

> « le bienfait le plus précieux […] la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix […]. Sans elle, l'homme serait un

[505] Lévy Déborah, *États des lieux*, Paris, Éditions Du Seuil, sous la marque Éditions Du Sous-Sol, 2021, p.70.

être dispersé. Elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie. Elle est corps et âme [506]».

À l'image de l'héroïne de Claudie Gallay, Rosélie se ressource également dans la maison-refuge que lui a léguée Stephen, après avoir trouvé sa place dans la ville du Cap.

Si la quête identitaire de Rosélie, Madeleine et de la narratrice de *Je ne suis pas un homme qui pleure* se caractérise avant tout par leurs multiples déplacements entre les continents américain, européen et africain, ou simplement par un changement de ville dans le cas de la narratrice de Claudie Gallay, ces héroïnes n'en demeurent pas moins contraintes par des normes sociales et/ ou claniques qui les empêchent de vivre selon leurs propres désirs, puisqu'elles doivent se conformer aux attentes et aux injonctions du milieu dans lequel elles se trouvent. Pour autant, le déracinement constant qu'elles éprouvent, lorsqu'elles se mettent en mouvement, se mue en un sentiment d'être partout chez elles, toujours promptes à tirer profit et à accueillir de nouvelles expériences, à partir des espaces qu'elles traversent. L'helléniste Barbara Cassin invente à ce propos le néologisme *planalgie*[507] pour désigner ce « désir douloureux non pas du retour mais de l'errance – en toute trivialité, besoin d'air et envie de se tirer [508]». Rosélie, Marie-Ève et les narratrices de *Je ne suis pas un homme qui pleure* et *Les déferlantes*, trouvent ainsi racine dans cette nécessité de se mouvoir perpétuellement, dans cette « enracinerrance [509]», pour (re)trouver la paix intérieure qu'un événement ou que la vie qu'elle menait leur a fait perdre.

Si la claustration psychique est ressentie de façon différente par toutes les figures féminines du corpus, l'arrière-plan historique des territoires liés à l'espace transatlantique offre néanmoins une échappée narrative qui permet, tant au lecteur qu'aux narratrices, de réfléchir aux répercussions qu'ont eu les soubassements de l'histoire de la Traite négrière, sur les cultures et les sociétés postcoloniales des pays situés de part et d'autre de cet océan. La mise en réseau des continents africain, américain et européen, favorisée par la globalisation des échanges, contribue ainsi pleinement à la quête identitaire des figures féminines par le biais des traversées de l'espace océanique. Ce dernier, porteur de traces qui demeurent, en dépit du gommage mémoriel exécuté méthodiquement par les colonisateurs, facilite l'invention de la nouvelle identité de Marie-Ève, ou la découverte de leurs origines africaines par Rosélie et la narratrice

[506] Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace*, *op.cit*., p.25-26.
[507] C'est nous qui soulignons.
[508] Cassin Barbara, *La nostalgie, Quand donc est-on chez soi ? Ulysse, Énée, Arendt*, Paris, Librairie Arthème Fayard/ Pluriel, 2015, p.55.

[509] Mazauric Catherine, « Mobilités de l'œuvre : exils, errances et retours », *op.cit.*, p.29.

de *Je ne suis pas un homme qui pleure*. En ce sens, ces récits du corpus envisagent non seulement l'espace atlantique « comme [un]lieu d'articulation des transferts culturels et identitaires [510]», mais aussi comme un espace de réappropriation de l'histoire qui a été volée aux protagonistes féminines. Ces dernières, en décentrant leur réflexion au prisme de leurs multiples déplacements, privilégient l'hétérogénéité des points de vue des individus qu'elles rencontrent à l'unicité d'un seul regard et convoquent, de fait, une pensée qui dépasserait l'échelle mondiale et l'ère postmoderne pour parvenir à ce que Christian Moraru nomme la « condition planétaire [511]». Bertrand Westphal discute les propos de l'essayiste et d'Amy J.Elias qui défendent l'idée que dans « l'optique de la planétarité, le globe doit s'extraire de l'attraction centripète de l'Occident [512]». Il rejoint la pensée archipélique d'Édouard Glissant, envisagée comme une pensée en mouvement qui donne à voir « une représentation du monde à centres multiples [513]» et permet de « valoriser les contours du monde au point de [le] concevoir comme une seule et immense périphérie [514]». Ainsi, la coexistence et l'articulation des différents romans du corpus relaient cette pensée planétaire, et met en exergue les points de jonction que ces textes proposent au lecteur, à travers la quête identitaire de figures féminines évoluant sur différents continents.

Par ailleurs, la nécessité de posséder un lieu personnel, au moment de la réorientation de leur parcours personnel, est une des caractéristiques communes aux héroïnes du corpus. En effet, ces dernières doivent disposer d'un endroit privé afin de se centrer sur leurs propres désirs, en se débarrassant des multiples injonctions sociales et familiales. Comme le constatait Virginia Woolf, dans son essai *Une chambre à soi*, il est primordial pour les femmes, en plus de leur indépendance financière, de posséder un espace personnel. Celui-ci est en effet indispensable à leur équilibre, puisqu'il les autorise à se soustraire provisoirement à leurs charges mentales quotidiennes : « je vous demande de gagner de l'argent et d'avoir une chambre à vous, je vous

[510] Clavaron Yves, « Globalisation, transculturalité et afropolitanisme dans trois romans "transatlantiques" », in Laborie Jean-Claude, Moura Jean-Marc et Parizet Sylvie (dir.), *Vers une histoire littéraire transatlantique*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p.209.

[511] Moraru Christian, *Reading for the Planet. Toward a Geomethodology*, Michigan, University of Michigan Press, 2015.

[512] Westphal Bertrand, *La cage des méridiens, La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, *op.cit.*, p.228.
[513] *Ibidem*, p.229.
[514] *Ibidem*, p.234-235.

demande de vivre en présence de la réalité, une vie vivifiante [515]», autrement dit « une vie pour soi ».

Le processus de redéfinition de soi ne tend donc à s'achever complètement, comme le souligne bien l'autrice anglaise, qu'auprès des protagonistes qui seront pourvues de ce lieu personnel, ce qui n'est pas le cas de Britt, Thérèse et Madeleine.

Ainsi, Britt et Thérèse, toutes deux soumises aux traditions familiales, sont dans l'obligation de disparaître, leur existence s'étant toujours réduite aux demeures de l'époux, pour la première, et de la mère pour la seconde. Britt abandonne finalement ses enfants à son mari et retire une grosse somme d'argent, pour fuir sans être totalement démunie, « assise maintenant dans un car qui devait l'emmener n'importe où, loin, nulle part pourvu que ce soit ailleurs […] sans bagages peut-être, juste un petit sac sur les genoux, les yeux fermés, la tempe contre la vitre » [*SNA* : 207]. Thérèse se volatilise également après avoir pris le bus, et s'être dépossédée de l'ensemble de ses biens matériels, uniquement vêtue d'une robe : « Vendre et partir d'ici […] partir, c'est perdre Jean. Nier tout ce qui fut moi » [*TMM* : 64].

Si Madeleine possède un atelier, dans lequel elle se réfugie fréquemment, ou s'en crée un pendant ses vacances à Libreville (« un atelier de fortune – ma cachette – dans une pièce de la villa dans laquelle nous logions » [*SAR* : 63]), elle est néanmoins obligée de l'abandonner à son ancienne vie, pour échapper totalement aux deux clans familiaux qui l'étouffent.

À l'image de Britt et Thérèse, Madeleine est donc contrainte de disparaître, pour échapper à la folie que préfigure sa vie monotone, un endroit privé ne suffisant pas à la protéger de l'emprise des familles qui l'entourent. Elle choisit de mourir socialement en simulant son suicide, ainsi que le lui raconte Clarisse Obiang, lorsqu'elle l'interroge sur son ancienne identité : « On n'aurait jamais retrouvé son corps […]. Selon son mari, elle se serait suicidée. La nuit précédente, elle a tout brûlé » [*SAR* : 230]. Elle emprunte ensuite le chemin diasporique du Passage du Milieu pour se réapproprier sa destinée, : « définir et construire [elle]-même sa propre identité, ne laisser à personne d'autre, surtout pas à la société, le soin de dire qui l'on est et qui l'on sera [516]». Ces trois figures féminines, dépourvues d'un espace intime où se ressourcer, se voient donc dans l'obligation de tout abandonner et de disparaître définitivement pour se réinventer, ailleurs.

---

[515] Woolf Virginia, *Une chambre à soi,* Paris, 10/18, 2015 [1992], p.165.

[516] Kaufmann Jean-Claude, *La femme seule et le Prince charmant, Enquête sur la vie en solo, op.cit.,* p.23.

Par opposition à Britt et Thérèse dont les récits s'achèvent sur leur volatilisation, les autres protagonistes du corpus disposent d'un espace personnel qui leur permet de continuer à évoluer, sans s'effacer totalement aux yeux de leurs proches.

Néanmoins, ce constat est à nuancer au regard de trois personnages. Marie-Ève, qui semble également s'être évaporée pour ses proches restés en Afrique, prompte à dénicher et à s'adapter à un nouvel espace, ouvre un atelier de photographie en Guadeloupe où elle se crée une nouvelle identité qui est évoquée dès le début du récit.

En revanche, Mémoria et Louise Serin disposent d'appartements dont elles se détournent, ne supportant plus les souvenirs qu'elles associent à ces lieux. La jeune épouse ne parvient en effet pas à faire le deuil de son mariage raté, tandis que la journaliste n'assume finalement pas d'avoir construit sa vie sur un tissu de mensonges. Toutes deux préfèrent alors errer sur les trottoirs des pays européens pour la Sénégalaise ; ou les hôtels d'une ville qu'elle méconnaît après y avoir vécu toute sa vie pour la Parisienne. Les deux femmes, incapables d'être en conformité avec leurs aspirations profondes, ne peuvent par conséquent pas accomplir l'unification de leur être, et sont condamnées à demeurer des errantes.

Pour autant, les autres héroïnes du corpus apprivoisent progressivement les lieux qu'elles (re)découvrent, parallèlement à leur travail réflexif. Dans *Les déferlantes*, la narratrice fait ainsi corps avec La Griffue, son hôtel du bout du monde dont elle a repeint la chambre, tandis qu'Elvire s'approprie le studio qu'elle considère désormais comme son sanctuaire, dans *Pièce rapportée* : « mon appartement ! Ni elle ni aucun Bohlander n'y mettra jamais les pieds, même Fréderic, s'il essaie » [*PR* : 162]. De même, Rosélie dispose entièrement de sa maison du Cap dans laquelle elle choisit finalement de rester, au terme de son enquête sur la mort de son compagnon. Enfin, dans *Comme personne* Estelle trouve rapidement un nouvel appartement, qu'elle occupe temporairement, avant de retourner vivre dans l'appartement conjugal. Par commodité, elle accepte de récupérer son ancien domicile à la demande de son beau-fils, à la mort de son ex-mari. Légalement elle en est l'usufruitière, mais sa proposition la surprend autant qu'elle la met mal à l'aise, car « il allait falloir apprivoiser la mémoire suintant des murs » [C*P* : 158] d'un endroit auquel elle n'était pas particulièrement attachée. Elle propose ensuite à Walter de cohabiter avec sa fille et elle, façon pour elle de continuer à avancer différemment, en évoluant dans un même lieu.

La maison-refuge, envisagée par Gaston Bachelard comme « notre coin du monde […] notre premier univers [517]» ouvre donc, par sa potentialité de réassurance, de nouvelles possibilités aux figures féminines.

Dans la mesure où disposer « d'un territoire personnel matérialise l'espace mental, intérieur, la place que l'on s'accorde [518]», quatre des personnages féminins du corpus, désormais en accord avec eux-mêmes, s'autorisent désormais à explorer, de nouvelles relations avec les hommes. Ces dernières, reflet de la transformation de leur état d'esprit, se fondent non plus sur un rapport hiérarchique de domination forgé par le système viriarcal[519], mais possiblement sur une relation égalitaire, ou du moins, une histoire qui aurait été inenvisageable dans la première partie de leur existence.

[517] Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.24.

[518] Chollet Mona, *Réinventer l'amour : Comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles*, Paris, Éditions La Découverte, coll. Zones, 2021, p.45.

[519] Gazalé Olivia, *Le mythe de la virilité, Un piège pour les deux sexes*, *op.cit.*, p.21.

5. À la découverte d'autres formes de masculinités

5.1. Pour une définition viriarcale de la virilité

L'usage du terme viriarcal, défini par Olivia Gazalé se fonde sur la construction de normes sociales qui structurent les rôles binaires attribués aux enfants, dès la naissance. Il sera utilisé au même titre que celui du patriarcat, pour évoquer les rapports de domination qui demeurent entre les sexes féminins et masculins, mais aussi entre les hommes eux-mêmes. Ceux-ci distinguent toujours, à l'intérieur même du genre masculin, l'individu viril de l'homme efféminé, systématiquement considéré comme inférieur aux autres puisqu' associé aux femmes. « Le système viriliste qui sacralise [l'érection masculine], décrète l'urgence de ses pulsions et l'enjoint à faire sans cesse la démonstration de sa puissance, de sa force et de son succès [520]». Aussi l'homme n'est-il véritablement reconnu comme tel par ses semblables que s'il est capable de prouver « par sa force, son courage et sa vigueur sexuelle qu'il est bien un *homme,* autrement dit qu'il n'est ni une femme, ni un homosexuel [521]».

À l'image des figures féminines du corpus, les personnages masculins se fabriquent donc également un personnage social, afin de continuer à répondre aux exigences de la collectivité et à la pression de leurs pairs, dans le but d'être reconnu et accepté socialement :

> « jouer son rôle est une chose différente du simple fait d'être ce qu'on est. La culture patriarcale ne permet pas aux hommes d'être simplement ce qu'ils sont, et de se prévaloir de leur identité unique. Leur valeur est toujours déterminée par ce qu'ils font [522]».

Néanmoins, si leurs compagnes s'autorisent à cesser leur mascarade, au moment où elles en ressentent le besoin, la « phase d'accommodation [523]» des hommes perdure souvent, au-delà de la première partie de leur existence. Cachés derrière le masque de la virilité qu'ils se sont créée, ils s'éloignent de ce qu'ils sont profondément et en souffrent d'autant plus qu'ils doivent dissimuler leurs émotions, perçues comme une marque de faiblesse par leur entourage : « Le

[520] *Ibidem*, p.239.
[521] *Ibidem*, p.22-23.
[522] hooks bell, *La volonté de changer, Les hommes, la masculinité et l'amour,* Paris, Éditions divergences, 2021 pour la version française, p.30.
[523] Fauré Christophe, *Maintenant ou jamais ! La transition du milieu de vie*, *op.cit.*, p.26.

patriarcat exige des hommes qu'ils deviennent et demeurent des estropiés affectifs [524]». Ils font à leur tour l'expérience du décalage entre ce qu'ils perçoivent d'eux, leurs aspirations réelles, et leur identification au rôle qu'ils exposent dans le champ public, pour exhiber l'étendue de leur puissance masculine :

> « En apprenant à recourir à la dissimulation, les hommes apprennent à dissimuler leur rage, leur sentiment d'impuissance […] Porter un masque en permanence pour affirmer sa présence masculine, c'est vivre en permanence dans le mensonge, c'est être perpétuellement privé de bien-être et d'un sens authentique de l'identité […] Leurs rituels de domination les aident à soulager cette souffrance. Ils leur fournissent un illusoire sentiment de soi, une identité ».

Leur virilité s'exerce alors d'autant plus qu'elle est visible, tant dans le domaine professionnel que sportif, ou des loisirs qui valorisent l'esprit de compétition et la hâblerie, inscrits « dans le long héritage d'une fanfaronnade masculine qui assimile pouvoir et prouesse sexuelle [525]». Mais lorsque les hommes sont dépossédés, par la société libérale, des prérogatives économiques qui leur permettaient d'exposer et d'exercer cette puissance virile, la rage qu'ils ressentent explosent dans la sphère privée. Accusant les femmes d'être à l'origine de leurs maux, ils tentent d'asseoir sur elles une domination qu'ils subissent ou ne peuvent plus exhiber dans l'espace public. Selon bell hooks, la crise actuelle du modèle normatif de la masculinité serait intrinsèquement liée au sentiment d'insatisfaction qu'engendrerait la réorganisation du travail au sein du couple, les femmes participant souvent à parts égales aux revenus du ménage :

> « Pour beaucoup d'hommes, leur travail ne remplit plus son rôle de fondation principale de l'estime de soi patriarcale depuis un certain temps […] les hommes sont [encore] nombreux à penser que leur capacité à subvenir à leurs besoins et à ceux de leur famille est une mesure de leur virilité, pour autant, il leur arrive souvent de ne pas utiliser ces ressources pour subvenir aux besoins des autres [526]».

La perte d'estime de soi produit des souffrances qu'ils continuent à réprimer par loyauté envers le schéma patriarcal qu'ils ont incorporé et qui leur enseigne « une forme de stoïcisme affectif, d'après lequel ils seraient d'autant plus virils qu'ils ne ressentent rien [527]». À cela s'ajoute un

---

[524] hooks bell, *La volonté de changer, Les hommes, la masculinité et l'amour, op.cit.*, p.47.

[525] Gazalé Olivia, *Le mythe de la virilité, Un piège pour les deux sexes, op.cit.,* p.378.
[526] hooks bell, *La volonté de changer, Les hommes, la masculinité et l'amour, op.cit.*, p.119-121.
[527] *Ibidem*, p.22.

sentiment d'imposture qui se transforme souvent en actes de violence à l'encontre de leurs femmes et de leurs enfants dans l'intimité familiale, espace dans lequel les hommes tentent de conserver l'ascendant qu'ils ont perdu à l'extérieur du foyer conjugal :

> « Contraints de travailler dans un espace public où ils n'exerçaient plus de contrôle patriarcal […] il ne restait guère aux hommes que la sphère privée pour imposer réellement leurs rituels de domination patriarcale […] les cas de violence masculine à l'encontre des femmes et des enfants se sont mis en augmenter [528]».

De cette façon, les héroïnes lenoiriennes et Thérèse sont soumises à la violence psychologique que leurs maris ou mère exercent sur elles. Britt Casella et ses enfants subissent ainsi la tyrannie morale des règles familiales édictées par Justus. Le patriarche se conforme avec zèle au modèle viriarcal dont il a hérité et qu'il s'évertue à reproduire, pour satisfaire aux exigences des traditions patriarcales du clan Casella. Pour cela, il se détourne de sa fille aînée Lorette en raison de son sexe, et de son cadet Tim, qui est né en troisième position dans l'ordre hiérarchique, pour ne privilégier que son premier fils Junior, néanmoins né second, comme Aldebert le fit en son temps avant lui, perpétrant impunément les injustices qui découlent de ce schéma inégalitaire :

> « Le patriarcat exige la domination masculine par tous les moyens nécessaires, c'est pourquoi il soutient, encourage et tolère la violence sexiste […] les formes de violence patriarcale les plus répandues sont celles que font subir les parents patriarcaux à leurs enfants au sein du foyer. Cette violence sert en général à renforcer un modèle de domination où celui qui impose son autorité est considéré comme le maître de tous ceux et celles qui n'ont pas de pouvoir, et où il s'octroie le droit de maintenir son règne par des pratiques d'assujettissement, de subordination et de soumission […]. Dans notre culture, la grande majorité des gens appliquent une règle tacite qui exige que les secrets patriarcaux ne soient pas diffusés, afin de protéger le règne du père [529]».

C'est précisément cette règle tacite que dénonce nombre d'œuvres du corpus en donnant à voir le sursaut des femmes victimes des mensonges édictées par les lois familiales, lorsqu'elles quittent le domicile conjugal (dans le cas de Britt, Elvire, Estelle et Madeleine) ou la demeure maternelle pour Thérèse. Leur départ dénonce implicitement les agissements des conjoints et

[528] *Ibidem*, p.159-160.
[529] *Ibidem*, p.44.

de la figure maternelle qui se fait le relais du pouvoir patriarcal, donnant à deviner ce qui restait caché jusqu'alors, protégé par leur silence et les murs des maisons familiales.

5.1.2. Un premier pas vers un autre modèle ?

S'étant réapproprié chez elles ce qu'elles aimaient et recherchaient chez leurs anciens partenaires, en pensant être dépourvues de cette facette latente qu'elles ne parvenaient pas à exprimer au cours de la première partie de leur existence, les figures féminines sont dorénavant prêtes à s'ouvrir à de nouvelles relations. Étant, de plus, lucides sur les oripeaux de la virilité, elles s'intéressent à présent à des hommes qui leur en semblaient auparavant dénués, ou qu'elles n'auraient pas regardés.

Rosélie se surprend ainsi à se laisser séduire par « un homme qu'elle ne connaissait ni d'Ève ni d'Adam, un homme qu'elle dominait d'au moins dix centimètres, [qui] lui mettait le sang en feu. Elle n'en était pas fière » [*HFC* : 123]. Avec lui, la légèreté et l'imprévisibilité entrent dans sa vie, et Faustin lui apprend à retrouver la part de négritude qu'elle refoulait jusqu'alors. Pour autant, hormis sa petite taille et leur complicité charnelle, le Rwandais ne se distingue pas des hommes que la narratrice a rencontrés au cours de son existence. S'il ne lui a jamais caché être marié, il reste mystérieux et ne lui révèle rien de sa vie, ni ne s'intéresse à elle. Il réserve, en outre, ses « discussions d'adultes » [*HFC* : 145] sérieuses aux hommes, et finit par l'abandonner sans ambages, comme les autres, avant lui.

De même, si Marie-Ève évoque à plusieurs reprises Rico, les descriptions de son compagnon guadeloupéen répondent en tous points à la vision de l'homme idéal promue par la société patriarcale. « Protecteur et amoureux […] toujours maître de lui » [*SAR* : 51], « athlète au corps glorieux » [*SAR* : 8] qui la comble sexuellement et parle mieux de sa peinture qu'elle-même, Rico revêt tous les attributs du Prince charmant. À la fin du roman, il parvient même à l'enlever et l'emporter dans les Caraïbes anglaises, voyage qu'elle craint tout au long du récit en raison du qualificatif que lui a attribué son compagnon, lui rappelant involontairement, sa vie antérieure :

> « Dans sa voix toujours calme, je perçois un ton de satisfaction. Il a retiré les billets pour les *îles anglaises* […]. À ma grande surprise, je sens mon cœur bondir d'allégresse […]. Mais à peine le combiné raccroché, une peur imbécile m'envahit

> […] la formule employée par Rico : “notre véritable voyage de noces”. Anicet avait utilisé la même avant le départ pour Libreville » [*SAR* : 57].

Mais Rico, par sa puissance rassurante et virile, parvient à lui faire oublier son mariage raté, happy end sur lequel s’achève le récit : « Demain, Rico et moi nous nous envolerons pour les Caraïbes anglaises » [*SAR* : 235].

5.1.3. Sortir des stéréotypes de genre

En revanche, les figures masculines de *Son nom d’avant* d’Hélène Lenoir et de *Comme personne* de Denis Lachaud, tout d’abord secondaires, se révèlent en réalité, par leur marginalité face aux normes de la virilité et leur attitude auprès des héroïnes, être des protagonistes de premier plan.

Dans *Son nom d’avant*, Johann Samek apparaît vers la fin du premier chapitre, en tant que témoin de l’agression dont Britt est victime, puis dans la dernière partie. Grand et maigre, loin des standards de la beauté masculine formatée par le sport et la musculation, il apparaît tout d’abord comme un observateur minutieux auquel on ne prête pas attention. Il aide en effet Britt à monter dans le bus et à échapper plus rapidement à son agresseur, sans qu’elle ne s’en aperçoive : il « s’effaça pour la laisser passer, posa sa main sur son dos en la poussant courtoisement à l’intérieur (le type arrivait déjà) […]. Lui, elle ne l’avait même pas remarqué » [*SNA* : 29-30]. Pourtant, au cours du trajet, son regard insistant fait comprendre à la jeune femme que ce qu’elle vient de subir est anormal, l’héroïne étant dans un état de sidération qui l’empêche de réagir. Le regard de cet inconnu se fait donc miroir, révélant à Britt ce qu’elle ne peut admettre, puisqu’il estime que la taille de la jeune fille aurait dû lui permettre de se défendre, ou du moins de fuir : « comme elle était grande, d’une corpulence presqu’égale à celle de l’homme qui la serrait contre lui, elle ne semblait pas avoir besoin de bras forts pour échapper à ceux qui la retenaient » [*SNA* : 29]. Alors qu’il vient de lui permettre de se soustraire à son assaillant, la figure de sauveur qu’il pourrait revêtir auprès de Britt s’inverse néanmoins, puisque c’est lui qui prend peur à son contact :

> « dans l’appréhension vague qu’elle puisse l’agresser, dans la crainte surtout, de plus en plus précise, qu’elle ait déjà pris le parti de l’ignorer ou l’ait même aussitôt radié de sa conscience […]. Il se sentit nu, lutta contre le tremblement qui était en train de gagner ses jambes en ne voulant voir dans les yeux qui fouillaient les siens

> qu'un étonnement dégoûté, une méfiance proche de l'effroi qu'inspirent les animaux sauvages ou les fous en liberté, et en pensée il l'injuria » [*SNA* : 31-32].

Leur ultime échange de regards clôt cette première rencontre avortée, qui repose confusément sur quelques instants aussi intenses que furtifs, associés à l'agression qui vient de se produire :

> « Elle posa sa main gauche à plat sur la vitre […] elle en approcha son visage, angoissé maintenant, comme si elle venait de comprendre ce que lui-même ne s'expliquait pas, trop tard de toute façon, puisque l'autobus redémarrait » [*SNA* : 33].

Pourtant, lorsqu'ils se retrouvent par hasard vingt ans plus tard, leur connivence inexplicable ressurgit immédiatement. Britt perçoit instantanément le regard que Samek pose sur elle, au milieu de la foule de l'église. Lui étant demeuré inconnu, elle reste néanmoins incapable de situer précisément son identité : « Il est là, deux rangs derrière, au bord de l'allée latérale à droite. Mais où et quand ? Ses yeux farouches et sa maigreur d'ermite dans le désert. Qui... ? » [*SNA* : 105].

Au regard se substitue bientôt la voix du photographe, que Britt n'a jamais entendue, mais qu'elle découvre par le truchement du téléphone, lorsqu'elle appelle Sameck au sujet des photographies qu'il a déposées à son intention. Elle se remémore alors son visage, lorsque l'artiste lui rappelle leur fulgurante rencontre fortuite :

> « La voix, c'est très mince quand on ne connaît pas le visage […]. Il attend. Elle renifle […]. Elle a peur qu'il raccroche, son visage dans la vitre arrière du taxi, cet imperméable […] Absurdement, elle dit : Moi aussi, moi aussi […] je vous en supplie, ne raccrochez pas, pas encore, donnez-moi au moins, je vous en supplie…Il dit : Oui. Elle pleure. Il dit : On a le temps. Elle approuve en secouant la tête » [*SNA* : 161-165].

Instigateur involontaire de la fugue de Britt, sa voix et ensuite le soutien de sa présence donnent le courage à cette dernière de s'enfuir, après s'être souvenue de la jeune fille qu'elle était avant son mariage. En lui demandant son état civil d'avant le mariage : « Son nom, il a dit : votre nom, son nom d'avant, son nom d'enfant » [*SNA* : 164], le photographe lui fait prendre conscience que son existence n'est pas intrinsèquement liée à son statut d'épouse Casella, mais que d'autres vies lui sont possibles, sans nécessairement se mouvoir auprès d'un homme. Elle se l'avoue ainsi, en le reconnaissant auprès de son époux, qui lui, n'est pas disposé à l'entendre :

« – Y en a un autre, c'est ça ? […] – Je crois que je ne veux plus. – Avec qui alors ? – Mais personne. Comme s'il fallait toujours…Comme si on ne pouvait pas vivre sans… » [*SNA* : 152].

En outre, la sveltesse et les apparitions fugaces de la figure de Samek sont intéressantes en ce qu'elles contribuent à créer un personnage en contrepoint à celui, écrasant, de Justus Casella. La silhouette élancée et la douceur de l'artiste « à la renommée internationale » [*SNA* : 141] contrastent en effet avec la grossièreté et l'épaisse carrure du chef d'entreprise, que ce dernier revendique avec fierté, comme autant d'attributs de sa puissance virile. Puisqu'il s'inscrit dans la lignée des « hommes patriarcaux qui sont formés à l'art d'être responsables et de subvenir aux besoins matériels des autres [530]», Justus exhibe toutes les marques de son pouvoir et de sa réussite sociale, à travers son physique ou les décorations de son bureau :

> « la nuque et les épaules puissantes, un grand type baraqué, l'empâtement de la quarantaine finissante, le genre sportif […] le corps doit être fort et sain pour pouvoir tenir quatorze ou quinze heures par jour dans le bureau […] où il a vu […] sur une commode la photo en couleur de l'épouse entourant ses trois enfants de ses deux bras sur fond de port de plaisance, dans un imposant cadre de cuir clair incliné devant un très joli bouquet de renoncules, œuvre de la secrétaire » [*SNA* : 107].

De même, s'étant construit sur le modèle éculé de l'*homme*[531] que lui a transmis son père, il se targue d'être craint et admiré par son entourage, et refuse de faire preuve d'affection à l'encontre de ses enfants ou de sa femme, marques de tendresse qu'il perçoit comme des signes de faiblesse. Il se comporte donc comme « un homme authentique » trouvant « préférable de faire confiance à [son] pouvoir, [sa]domination [532]» sur les autres, plutôt qu'à l'amour qu'il pourrait leur porter.

Par opposition à Justus, le talent de Samek ne suffit, en revanche, pas à calmer son angoisse et le manque de confiance en lui. La fréquente mise en exergue de ces fragilités contrastent avec la maîtrise de soi et l'assurance normalement attendues des hommes : « Lui, il était bien incapable, anxieux et torturé comme il l'était, de faire un pas quelconque vers elle, de lui adresser la parole ni de seulement lui sourire à distance » [*SNA* : 106]. Pourtant, son comportement singulier parvient à déstabiliser l'entrepreneur qui a généralement l'habitude de monologuer en écrasant ses partenaires, tant dans le champ professionnel que privé : « Toujours

[530] *Ibidem*, p.90.
[531] C'est nous qui soulignons.
[532] *Ibidem*, p.90.

il était celui qui conseillait, expliquait, imposait, dictait, dans le bien-être d'un pouvoir, d'une autorité dont il avait l'habitude de sentir l'effet dans les traits et l'attitude de ses interlocuteurs » [*SNA* : 113].

Insaisissable car dépositaire de caractéristiques qui ne se conforment pas aux normes de la virilité traditionnelle, le photographe est celui qui cède et fait de la place à la femme qu'il aime, lui offrant l'opportunité d'évoluer comme elle l'entend, sans la contraindre. Bien qu'elle ne le connaisse pas, Britt lui fait pourtant confiance et retrouve l'assurance dont elle manquait, grâce à lui :

> « Elle ne savait même pas ce qu'elle attendait de leur rencontre, de lui. C'était juste une ouverture dans laquelle il avait l'air de se tenir mais peut-être n'était-ce qu'une ombre, un reflet imprécis, suffisamment net cependant, comme ces mirages qui redonnent à l'assoiffé la force de vaincre son épuisement, de se relever et de marcher, et si ce n'était que ça… » [*SNA* : 184].

L'héroïne voit donc enfin en Samek le sauveur, qu'elle n'avait même pas remarqué lors de leur première rencontre, puisqu'il est celui qui l'ouvre sur de nouveaux mondes, sans lui imposer ses propres volontés. Cependant, elle ne parvient pas véritablement à l'identifier comme un individu réel puisqu'elle l'associe systématiquement à des visions éthérées. Il lui apparaît ainsi successivement sous la forme d'un « ange gardien » [*SNA* : 136], « une ombre, un reflet imprécis » [*SNA* : 184], à la « maigreur d'ermite dans le désert » [*SNA* : 105], un protecteur bienveillant qui la soutient à distance, puisqu'elle sait désormais qu'elle n'a plus besoin de vivre auprès d'un homme pour exister par elle-même. Elle hésite néanmoins une dernière fois à compter sur un homme, puis se ressaisit, ne croyant plus au Prince Charmant :

> « il viendrait la retrouver, mais où, et quand, et pour quoi faire, s'il n'a pas la force de la porter, mon Dieu, jamais un homme ne l'a soulevée de terre, c'est elle qui les soutient, les hisse, les traîne sur ses épaules, ils s'y agrippent ou passent leurs bras sous les siens et appuient leurs poings sur ses poumons, son cœur, sa gorge, et si une fois je pouvais m'asseoir et me taire, ne rien expliquer, ne rien justifier ni promettre, en ayant près de moi quelqu'un qui serait… » [*SNA* : 196-197].

Britt ne s'imagine donc pas vivre auprès de Samek, puisqu'elle ne dispose pas de lieu personnel. Elle n'est, en outre, pas encore en mesure de définir ce qu'elle souhaite pour elle-même, comme elle le lui avoue dans sa lettre d'adieux : « *si c'était ça il faudrait que je sache pourquoi, vous*

comprenez, ou si je devais vous rencontrer, me tenir un jour en face de vous, comment dire…c'est ça, je ne sais pas encore le dire » [*SNA* : 207].

Cette seconde rencontre s'achève donc, comme la première, sur un malentendu et la nouvelle disparition de Britt. Les deux protagonistes ne s'étant pas croisés au bon moment car avançant à contre-temps, ils ne peuvent par conséquent pas s'accorder autour d'intérêts communs, et entamer une relation véritable.

À l'image du couple antagonique que forment les personnages de Justus et de Samek, Vincent Roze se démarque également de William Willermin, dans *Comme personne*. Comme ce fut le cas pour Samek, il est ignoré de la femme qui l'intéresse, celle-ci ne lui accordant aucune attention lors de leur première rencontre. Estelle lui préfère en effet son charismatique voisin de table : « Vincent Roze avait été placé à sa gauche. Elle n'eut aucune pitié pour ses timides approches car elle venait de découvrir à sa droite un inconnu qui avait d'emblée capté toute son attention, bel homme » [*CP* : 13]. S'il n'en demeure pas moins « charmant, peut-être même beau » [*CP* : 13], il est cependant quelconque et ne présente, à cette période de sa vie, aucun intérêt pour l'héroïne qui se targue d'être attirée par des hommes plus mûrs, Vincent ayant le même âge qu'elle.

Pourtant après sa déconvenue auprès de William et son divorce, l'ancienne Madame Willermin porte un nouveau regard sur le professeur d'anglais, qu'elle avait dédaigné quelques années plus tôt. Elle découvre en effet, à sa grande surprise qu'il est bien plus complexe et intéressant qu'il ne le lui semblait : « il ne correspondait plus à l'image qu'elle s'en était faite […]. Il lui paraissait finalement bien plus sérieux que drôle, lucide que léger, humble que désespéré. Comme il est difficile de cerner les gens » [*CP* : 116]. Fragile, discret et peu avare de confidences sur ses échecs passés, il n'hésite pas à lui faire partager ses doutes et ses expériences, s'éloignant en cela de l'image normative de l'homme fort, rétif à toute forme d'épanchement sur sa propre vie : « Les garçons […] apprennent qu'être un homme, c'est dissimuler ses émotions et mimer l'indépendance, l'indifférence, le détachement [533]».

En s'opposant à l'image du compagnon idéal, incarné par William qui présentait expressément les caractéristiques de « l'homme fort, dominateur, qui sait prendre les choses en main, fringant et audacieux [534]», la vulnérabilité que Vincent n'hésite pas à dévoiler l'expose néanmoins à demeurer l'éternel ami, ainsi qu'il le déplore à plusieurs reprises : « Les femmes qui m'attirent

[533] Chollet Mona, *Réinventer l'amour : Comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles, op.cit.*, p.196.
[534] hooks bell, *La volonté de changer, Les hommes, la masculinité et l'amour, op.cit.*, p.32.

ne sont pas celles qui me conviennent […] je ne sais par quelle action de mon génie personnel, ce fourbe, elles deviennent mes amies, rarement mes maîtresses » [*CP* : 143].

Lorsqu'il avoue se sentir différent des autres hommes : « Moi qui me disais que ce n'était pas drôle d'être un homme dans mon genre […]. Pas très classique…Pas très typique…C'est difficile » [*CP* : 135], sa sincérité trouble l'héroïne. Peu habituée à ce genre de confidences masculines, elle prend plaisir à échanger avec cet homme dont l'honnêteté l'étonne : « Estelle n'en croyait pas ses oreilles. Ce grand type un peu maigre qui se frottait les yeux pour s'encourager à parler était à coup sûr, et quelle qu'en fût l'espèce, un oiseau rare » [*CP* : 138].

Aussi peu sûr de lui que Samek, le personnage de *Son nom d'avant*, Vincent n'hésite cependant pas à exposer ses angoisses quant à ses capacités sexuelles, ce qui laisse de nouveau son interlocutrice pantoise, devant tant de franchise :

> « un homme dans mon genre, la première fois qu'il couche avec une femme, il ne parvient pas à bander […]. La première fois, mon désir ne suffit pas à déclencher le phénomène érectile […]. Il me faut sentir que je ne suis tenu à aucune performance pour que la mécanique se mette en marche » [*CP* : 136].

S'ils ont en commun des problèmes liés au symbole de leur virilité, Vincent s'oppose de nouveau à William en les évoquant directement avec la femme qui lui plaît, de façon anodine au cours d'un dîner. En revanche, la honte qui avait poussé le quadragénaire à faire une tentative de suicide, alors qu'il était adolescent, l'enjoint à cacher sa malformation jusqu'au dernier moment : « William avait rougi, elle venait de découvrir […] la bizarrerie qui avait empoisonné son adolescence, cette calamité […] cette femme venait de découvrir son érection vrillée d'un quart de tour, tire-bouchonnée » [*CP* : 16-17].

Estelle, qui n'avait accordé aucune attention à ce détail, écoute en revanche avec grand intérêt les révélations peu communes de Vincent, dans la mesure où l'

> « idéologie de la suprématie phallique transformera [la panne érectile] en déroute humiliante, en cataclysme symbolique, en blessure narcissique, en indignité, au point que l'on peut parler d'un véritable *complexe d'impuissance*. L'individu incapable de maîtrise, inapte à la possession, déchoit de son statut d'homme et vit un effondrement de tout son être [535]».

[535] Gazalé Olivia, *Le mythe de la virilité, Un piège pour les deux sexes, op.cit.,* p.323-324.

Or le professeur d'anglais contrevient à cette idée, en analysant et en reconnaissant posément ses défaillances, s'opposant vivement aux injonctions sociales dont il s'estime être victime, au même titre que les femmes : « …Je crois que l'idée de devoir sexuel me révulse, l'expression "devoir conjugal " me donne envie de vomir […] …Si ma partenaire tient pour acquis qu'étant un homme je suis par essence une machine sexuelle infaillible, je suis cuit » [*CP* : 137].

De même, son refus d'enfanter a précipité la fin de sa première relation, puisqu'il est fermement opposé à l'idée de devoir prolonger la dynastie familiale : « Martha avait commencé à parler bébé. Il n'en voulait pas, sentait confusément, sans trop chercher à se l'expliquer, qu'il s'agissait de ne pas perpétuer la lignée dont il était le dernier rejeton » [*CP* : 112]. En cela, il partage le désir de certaines femmes – précédemment évoqué – de rester « nullipare » et rejoint le mouvement « childfree ». Toutefois, s'il ne désire pas se reproduire, la possibilité d'élever l'enfant d'une autre le séduit :

> « il commença à s'imaginer amant de la maman […]. Une femme avec enfant, pourquoi pas, une femme avec enfant, l'aubaine en vérité, Vincent n'avait rien contre l'éventualité de participer à l'éducation d'un gamin, pour peu que ce ne soit pas le sien » [*CP* : 115].

Se sentant écouté et en confiance auprès d'Estelle, il avoue avoir tenté des expériences homosexuelles, pensant que son comportement dérogeait trop à la norme virile pour être véritablement hétérosexuel. Conforté dans son orientation sexuelle, il évoque ensuite sa difficulté à se situer par rapport aux hommes, s'interrogeant sans cesse sur sa « normalité » :

> « Ou je travaille à ressembler un peu plus à un-homme-un-vrai ou je persiste dans la voie qui me semble être la mienne, mais c'est pas marrant, ce problème d'érection. Ça me mine. Et j'ai beau y réfléchir, ça ne se résout pas » [*CP* : 143].

En ce sens, Vincent[536] souffre du devoir d'obéissance à l'idéal viriliste exercé sur

[536] tout comme les profils atypiques de Samek dans *Son nom d'avant* d'Hélène Lenoir et Jérôme dans *Thérèse en mille morceaux* de Lyonel Trouillot. L'apparente banalité et la discrétion de ce dernier lui permettent de poursuivre le rêve que ses parents ont brisé, en l'empêchant de prendre la mer. Obligé de devenir pharmacien et d'épouser Élise Décatrel, une femme qu'il n'aimait pas, il se cache toutes les nuits dans son atelier au-dessus de son officine, pour y fabriquer des maquettes de bateau : « mille petits bateaux dont la forme importe peu, ils sont là, nécessaires où vit Jérôme dans sa vérité et enfermé dans son mensonge ; mille petits bateaux qui parlent et se taisent et Jérôme dans sa cache, Jérôme qui boîte, Jérôme qui rêve, Jérôme aux brevets inutiles, Jérôme qui n'est jamais redescendu du bateau qu'il a pris à l'âge de seize ans » [*TMM* : 96]. Sa sensibilité et son attention aux autres, incomprises de son milieu bourgeois, le rendent réceptif à la transformation de Thérèse, qu'il est le seul à aider. Il lui donne en effet de l'argent nécessaire à son départ, après lui avoir révélé son secret.

> « les hétérosexuels sommés de satisfaire aux réquisits sociaux, en termes de performance – professionnelle, sexuelle, sportive –, de surface financière (car "sans pognon, on n'est rien") et d'allure (taille, gabarit et "look") […] [Cependant,] beaucoup d'hommes détestent se battre, et se sentent exclus, ou "ratés", ils souffrent de ne pas être perçus comme pleinement "hommes", quelle que soit leur orientation sexuelle, simplement du fait qu'ils ne possèdent aucun des attributs et des marqueurs qui *font* l'homme [537]».

Comme beaucoup d'hommes qui ne répondent pas aux standards viriarcaux, la masculinité alternative de Vincent est invisibilisée (puisqu'Estelle ne le voit même pas lors de leur première rencontre) quand elle n'est pas moquée dans le champ public, au contact de pairs ou d'attentes sexistes : « Je me pose des questions, j'essaie des choses […]. Je suis un extra-terrestre » [*CP* : 138-139].

Il se définit alors uniquement à partir de ses organes génitaux, incapable de se décrire plus précisément : « …J'ai décidé que je n'étais rien par essence, à part un individu de sexe masculin, pénis et testicules. Pour le reste, je tâtonne » [*CP* : 137].

Ravie de leurs discussions qui reposent sur d'authentiques échanges et une confiance mutuelle, Estelle prend progressivement conscience que sa propre recherche identitaire et féminine se construit parallèlement à celle, masculine, de Vincent. Tous deux se donnent alors le temps de cheminer à leur rythme, avant de se rapprocher davantage, s'accordant sur le fait qu'ils doivent apprendre à changer leur façon d'appréhender le couple, maintenant qu'ils sont en phase avec eux-mêmes :

> « enfin il était là, devant elle, pensa-t-il, le vrai Vincent Roze, pour la première fois, comme si le moment était venu de s'extraire de son histoire, de renoncer à se reconnaître dans cette nervosité qu'il avait réservé aux femmes "intimidantes" tout au long de ses années de jeunesse, il cessait de s'y réfugier, c'était réglé, cette agitation, c'était ridicule, à son âge, il était plus que temps de la mettre au rencart » [*CP* : 115].

Si Vincent fait l'effort de résister à ses travers dès leurs premiers rendez-vous, Estelle conserve une certaine réserve. Elle préfère cette fois se mettre en retrait et écouter les confidences de son partenaire, qui perçoit cependant en elle une réelle volonté de le connaître :

[537] Gazalé Olivia, *Le mythe de la virilité, Un piège pour les deux sexes, op.cit.*, p.516.

> « Estelle le regardait comme personne ne l'avait regardé depuis des années, elle voulait savoir, le comprendre […] voilà ce qu'il sentait dans son ton de voix, dans ses yeux maintenant rivés à lui, attendant une réponse à sa question, une vraie réponse, se dit-il, une réponse qui montrerait qu'il prenait la mesure de la confiance qu'il pouvait lui faire » [*CP* : 135].

Aussi découvrent-ils et réfléchissent-ils ensemble à une nouvelle façon de former un couple, hors des injonctions viriarcales. En acceptant le caractère dominateur de la femme qu'il aime, Vincent choisit de se placer dans une position dévalorisante aux yeux de la société puisque :

> « [s]elon les critères patriarcaux, celui qui choisit comme compagne une égale, renonçant ainsi à une part de la domination qu'il est en droit d'exercer, sera […] présumé masochiste, ou considéré comme un original, ou comme un traître, ou tout cela à la fois. Il se place dans une position infamante, car généralement réservé aux femmes. Aimer un homme qui donne la pleine mesure de lui-même est jugé valorisant pour une femme ; aimer une femme qui donne la pleine mesure d'elle-même est jugé menaçant pour un homme. La séduction masculine se définit par le surplus ; la séduction féminine, par la carence [538]».

Par conséquent, Vincent récuse cette idée en reconnaissant être généralement attiré par des femmes « fortes » qui ne daignent habituellement pas le regarder, contrairement à Estelle. Cette dernière doit néanmoins apprendre à son tour à se défaire de ses réflexes, et des schèmes patriarcaux qu'elle a incorporés, si elle souhaite former un couple égalitariste avec le professeur d'anglais. Pour cela, elle doit abandonner l'idée de trouver un Prince Charmant qui la prendrait en charge et la protégerait, intervention extérieure qui la déresponsabiliserait des problèmes auxquels elle doit se confronter. En effectuant ce « travail d'émancipation intérieure [539]», qu'elle a commencé en se réappropriant son corps et sa sexualité auprès de ses différents amants, la traductrice se détache progressivement de l'idée que « mimer la faiblesse et l'impuissance – au risque de cultiver une faiblesse et une impuissance *réelles* – était une manière appropriée de manifester de l'amour à un homme et d'en recevoir »[540].

[538] Chollet Mona, *Réinventer l'amour : Comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles, op.cit.*, p.72.
[539] *Ibidem*, p.168.
[540] *Ibidem*, p.172.

Les deux protagonistes s'accordent finalement sur le fait que chacun doit participer à sa façon, mais de manière réciproque, à la construction de leur couple, en s'éloignant de la mythologie romantique traditionnelle :

> « L'amour […] est un amour fondé sur la réciprocité du partenariat. La réciprocité n'est pas l'égalité […]. L'amour ne peut coexister avec la domination. Mais l'amour peut exister dans des situations où l'égalité n'est pas à l'ordre du jour. L'inégalité, en soi, n'engendre pas la domination. Elle peut néanmoins faire prendre conscience de la nécessité d'être plus aimant [541]».

Pour concrétiser ces propos, Vincent évoque une nouvelle fois sa conception du couple, en s'attachant plus spécifiquement aux rôles de chacun dans l'intimité, sans que ces actions ne soient édictées par une quelconque loi extérieure :

> « Je ne veux pas être celui qui prend celle qui se laisse prendre, en tout cas pas par devoir […]. Je ne veux pas que ma partenaire pense que je la caresse parce que j'ai lu dans *FHM* "comment s'y prendre pour la faire jouir" avec mode d'emploi […] je ne veux rien lui voler, lui arracher de force et je ne veux pas qu'elle attende le dégel, je veux qu'on remonte tous les deux ensemble les manches sur nos quatre bras » [*CP* : 141-142].

Après une multitude de discussions sincères, sur leur façon d'être et d'envisager une relation sereine qui s'étend sur plusieurs mois, Estelle hésite toutefois à se lancer une nouvelle fois dans la vie conjugale : « Changer de vie, prendre des risques, accepter un autre monde à côté du sien, encore une fois, déjà ? » [*CP* : 164]. Ses expériences charnelles et ses amants la satisfont, tandis que Vincent, « lui, attend, encore et toujours » [*CP* : 164]. Pourtant, le récit s'achève, de façon humoristique et tendre, sur un questionnement commun autour de la débandade de Vincent.

Puisque l'érection « est l'étendard de [l]a virilité et l'acte sexuel une épreuve de vérité : "Je bande donc je suis" [542]», la panne érectile de Vincent aurait pu être problématique, s'il n'avait pas évoqué cette fragilité auparavant. À l'inverse, sa défaillance semble émouvoir sa partenaire qui cherche, avec lui, un moyen d'y remédier, soulignant de fait, leur complicité :

[541] hooks bell, *La volonté de changer, Les hommes, la masculinité et l'amour, op.cit*., p.213-214.
[542] Gazalé Olivia, *Le mythe de la virilité, Un piège pour les deux sexes, op.cit.,* p.324.

> « – C'est pas grave. Je me permets de te rappeler que j'étais au courant […] – Et ce bel endormi, faut-il l'abandonner à son sommeil ? – Pas forcément, si ça se trouve il ne dort pas très profondément. – J'essaie de le réveiller ? » [*CP* : 166].

L'aveu spontané de ce qui demeure encore être un tabou, pour bon nombre d'hommes aujourd'hui, transforme donc cet instant de défaillance mécanique en « une scène d'intimité sexuelle aimante [qui] exprime le souci et l'appréciation de l'autre [543]». Comme le laisse supposer la dimension cratylique du jeu sur le patronyme transparent « Roze »[544] – qui connote à la fois la couleur rose traditionnellement attribuée aux vêtements des petites filles, mais aussi la symbolique de l'amour naissant associée à la fleur du même nom – Vincent, personnage masculin atypique, se révèle finalement être le partenaire idéal qu'Estelle n'attendait plus.

S'opposant à l'idéal normatif restrictif de la virilité qui ne propose qu'un modèle de comportement unique aux hommes, associé depuis l'Antiquité à « une capacité reproductive, sexuelle et sociale, mais aussi, [à une] aptitude au combat et à l'exercice de la violence [545]», reposant sur la domination des plus faibles, la perspective phénoménologique dont sont empreints les romans du corpus, expose donc de nouvelles façons de vivre sa masculinité à travers les figures atypiques de Samek, Vincent ou encore celle, plus discrète, de Jérôme. Elle privilégie pour cela la singularité sexuée de ces personnages, comme un témoignage de la subjectivité de chaque individu qui donne à voir la pluralité des formes de masculin qu'elle légitime, par leur mise en scène au sein des récits.

À partir des trois champs de réinvestissement que sont le corps, l'histoire et l'espace, que les figures féminines se réapproprient différemment, selon le rapport qu'elles entretiennent avec leur âge, leur parcours personnel et les injonctions sociales qui leur sont faites, certaines des héroïnes du corpus parviennent à quitter une existence qui ne les satisfaisait plus, quand d'autres s'y enlisent. En effet, la crise qu'elles traversent a pour fonction d'achever leur

---

[543] hooks bell, *La volonté de changer, Les hommes, la masculinité et l'amour, op.cit.*, p .219.

[544] À l'image du jeu auquel Fabienne Kanor se livre sur les différents patronymes de Louise dans *Anticorps* (cf. Thèse, I.1.2.8 Classification et hiérarchisation des personnages à partir de leur désignation), l'autrice dissémine des indices sur la personnalité et certaines difficultés de son personnage masculin, à travers l'état-civil de ce dernier. Ainsi, le professeur d'anglais se prénomme Vincent qui provient du latin *Vincentius*, issu du participe présent du verbe « *vincere* », « vaincre ». Elle oppose cette première signification à celle de son patronyme, en s'amusant de nouveau sur l'homophonie de « Roze », qui en anglais, se réfère au prétérit de « rise », « s'élever », temps qui marque une action révolue. L'antithèse que révèle l'association du prénom et du nom du personnage, souligne donc de façon humoristique et dès sa nomination, l'incapacité du jeune homme à maîtriser son érection.

[545] Bourdieu Pierre, *La domination masculine, op.cit.,* p.75-76.

processus d'individuation. Celui-ci se caractérise comme étant un processus spirituel dont l'aboutissement ultime est de donner un sens à l'existence que l'individu mène, en lui permettant d'accorder son Moi social à son Soi authentique, souvent resté à l'état latent la première moitié de sa vie. Si tous les personnages féminins y parviennent au terme de leur introspection, Mémoria et Louise Serin échouent néanmoins à se libérer du personnage social qu'elles se sont créées. La première ne parvient en effet pas à outrepasser le rôle d'épouse comblée auquel elle aspirait, tandis que la seconde, transfuge de classe, est incapable de se distancer du milieu social dans lequel elle a grandi, en dépit des stratégies mises en place, tout au long de sa vie, pour y échapper.

Pour mettre en scène le processus de cette reconquête identitaire, la totalité des récits du corpus associe étroitement le devenir et la quête intérieure des figures féminines à l'espace dans lequel elles évoluent, mettant en exergue la corrélation de l'individu à son milieu : « Le corps donne à l'environnement une consistance spatio-temporelle ; il confère surtout une mesure au monde et tente de lui imprimer un rythme, le sien, qui scande ensuite le travail de représentation [546]». En ce sens, la relation que les protagonistes entretiennent avec l'espace transforme ce dernier en vecteur de la crise existentielle qu'elles traversent. La figuration du devenir féminin présentée dans les romans, entre par conséquent en adéquation avec la

> « pensée contemporaine, innovante et performative [qui] s'est acheminée vers une compréhension non plus strictement ontologique, mais topologique de l'être. Dépassant la vision strictement topographique des espaces, la topologie est "discours sur le lieu" […]. La compréhension réticulaire de notre contemporain […] configure de nouvelles manières de participer et de faire monde, si ce n'est de "devenir-monde", quand bien même cela contraint à une circulation disséminée. Être avec et dans le temps, c'est être dans le monde [547]».

Les points de jonction des trajectoires personnelles des héroïnes romanesques sont d'autant plus remarquables que ces récits de langue française s'articulent autour de l'espace transatlantique, sur les trois continents qui le bordent. Ainsi, si les espaces géographiques et culturels dans lesquels évoluent les personnages féminins sont très différents, l'étude comparée de ces fictions met cependant en évidence les similitudes qui résultent de leurs différents parcours, en particulier celles directement liées aux aléas de leur condition féminine.

---

[546] Westphal Bertrand, *La géocritique, Réel, fiction, espace, op.cit.,* p.109.

[547] Zilio Marion, *Faceworld, Le visage au XXI* e *siècle, op.cit*., p.159-160.

De cette façon, si Britt, Elvire, Estelle Martin, Louise Serin et la narratrice du roman de Claudie Gallay se cantonnent aux limites de leurs villes ou des frontières françaises, Mémoria, Marie-Ève, Rosélie et la narratrice de *Je ne suis pas un homme qui pleure* se réinventent à partir des ressources que leur procurent leurs voyages par-delà la Méditerranée pour la première, et de l'Océan Atlantique pour les secondes.

En outre, l'absence de prosopographie traditionnelle de ces personnages féminins épouse la revendication féministe actuelle qui prône, selon Camille Froidevaux-Metterie, la fin de « la définition patriarcale d'un corps-objet pour faire advenir les corps-sujets [des femmes]. Cela passe par une entreprise de déconstruction systématique des stéréotypes et de bannissement des diktats[548] ». En effet, la description très minimaliste de l'enveloppe charnelle, habitacle premier de ces figures féminines, se détourne de ce qui pourrait permettre au lecteur de se représenter le personnage, pour s'attarder exclusivement sur ce que la société s'évertue à gommer en privilégiant l'évocation du poids, de la vieillesse, des rides, ou tout simplement pour signaler le manque d'intérêt que Rosélie ou Britt accordent finalement à leur apparence physique :

> « Aux corps pubères, lisses et anguleux, qui continuent de s'afficher dans l'espace public et de défiler sur nos écrans, [les récits du corpus privilégient] ce que le formatage social de nos corps tente d'occulter : leur essentielle pluralité et leur infinie variabilité. Ce n'est pas seulement qu'il existe une immense diversité de formes et de volumes, c'est qu'un même corps n'est jamais le même, à l'échelle d'un cycle, d'une année ou d'une vie, il ne cesse de se transformer [549]».

L'intimité du récit, s'oppose donc aux injonctions sociétales, en priorisant l'intériorité et le ressenti que les figures féminines accordent à leur environnement et à la vie qu'elles mènent, qui les définit bien mieux que leur aspect extérieur. Parallèlement à cette perspective phénoménologique du questionnement existentiel des protagonistes, les récits se proposent de mettre en scène de nouvelles façons de vivre le masculin[550]. Suite aux déconvenues des héroïnes auprès de partenaires répondant expressément à l'idéal viril que la société leur a

---

[548] Froidevaux-Metterie Camille, « La sororité, un a priori féministe », in *Sororité*, Collectif dirigé par Chloé Delaume, avec les textes d'Armanet Juliette, Bastide Lauren, Brey Iris, Bulle Estelle-Sarah, Chaillon Rébecca, Cherhal Jeanne, Coffin Alice, Froidevaux-Metterie Camille, Kiyémis, Lafon Lola, Ouassak Fatima, Ovidie, Salvayre Lydie, Soumahoro Maboula, Paris, Points, 2021, p.166.

[549] *Ibidem*, p.166-167.

[550] Au sens dans lequel Camille Froidevaux-Metterie l'entend, par opposition à la virilité, in Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin*, *op.cit.*, p.14.

toujours soumis, trois des romans présentent le tâtonnement identitaire de certains personnages masculins, qui s'affirment aux côtés des figures féminines ; la fiction enjoint alors le lecteur à réfléchir sur d'autres modes de relations possibles, entre hommes et femmes.

Les romans du corpus s'articulent donc autour d'une problématique identitaire, culturelle et spatiale en confrontant des réflexions qui se nourrissent, par les choix narratifs opérés dans les œuvres, du manque de perspective des héroïnes enfermées dans une vie sclérosante, ou de la pluralité de points de vue proposée par des figures féminines en perpétuel mouvement. La perspective anthropologique et sociale de ces regards critiques dessine alors une subtile démarcation entre les récits qui se déroulent en France, principalement organisés autour du désir d'échapper à une claustration tant mentale que physique des personnages, à ceux que l'on peut qualifier de transatlantiques. Bien que dans ces derniers les protagonistes franchissent régulièrement l'Océan Atlantique et la mer Méditerranée pour résider dans les pays les bordant, elles n'en demeurent pas moins soumises aux injonctions patriarcales et aux désirs de leurs compagnons. Ces récits transatlantiques concourent également, par le biais de la mobilité des voyageuses, à exposer des points de vue hétéroclites sur les sujets de société qui interpellent ces dernières.

En s'opposant à une pensée monologique, par la confrontation d'avis divergents issus de cultures, de religions et de pays multiples, les fictions romanesques du corpus rendent compte d'une pensée de la spatialité qui s'inscrit dans un monde globalisé, et qui s'emploie à légitimer les voix des minorités : « là où le roman conjugue son rôle esthétique et son rôle social, c'est dans la découverte de l'invisible, du non-dit, de l'oublié, du marginal, du persécuté [551]».

En ce sens, la mise en relation de l'imaginaire géographique, culturel et identitaire de ces récits contribue à créer, par le biais de la fiction, un espace tiers ouvert à de nouvelles potentialités. L'une d'elles permet notamment au roman d'énoncer une histoire officieuse cachée derrière la Parole officielle[552],quand elle ne sert tout simplement pas à décoder une réalité parfois nébuleuse en s'en distanciant.

> « L'histoire contenue dans le roman n'est-elle pas une *évocation* de l'histoire plus qu'une *adéquation* à l'histoire ? Cet engagement majeur du roman – réalité

[551] Fuentes Carlos, *Géographie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, coll. NRF, 1997 pour la traduction française, p.23.

[552] ainsi que Lyonel Trouillot le raconte notamment à travers l'évocation du personnage de hougan, Salvador Haut la Main.

imaginative, description de la société et de sa culture, décision d'inventer verbalement la seconde histoire sans laquelle la première est illisible – [553]».

En outre, la dialectique qui en émerge, perçue selon la dynamique du perpetuum mobile[554], participe à promulguer l'égalité des voix, en n'en privilégiant aucune. Ce dialogue des œuvres métaphorise alors la pensée archipélique glissantienne et le relativisme qui en découle. En s'inscrivant au cœur du monde, « [l]a parole est liée à un paysage, à un temps, mais elle essaie de rencontrer tous les paysages et tous les temps du monde. C'est cela qui en fait le caractère inenfermé, le caractère perpétuellement ouvert [555]». Partant des différentes subjectivités qui formulent cette parole et se croisent dans les récits du corpus, la réflexion de Bertrand Westphal au sujet de la peinture de Zhang Yanyuan est également appropriée, puisqu'elle met en exergue leurs multiples points de rencontre : « l'art permet de promouvoir l'ouverture d'un espace au détriment de la clôture du lieu [556]».

Si certaines héroïnes, mues par l' « enracinerrance [557]», se démarquent des autres par leur grande mobilité et une forme de conscience planétaire issue de leurs nombreuses observations à travers le monde, l'ensemble des figures féminines du corpus se définit en premier lieu par sa posture de marcheuse. Elles se présentent en effet toutes comme des femmes en mouvement, qui se mettent en marche pour échapper à leur vie mortifère. En ce sens, elles peuvent toutes rallier la revendication de la narratrice d'*Impossible de grandir,* leitmotiv du récit et de sa vie, emprunté à Paco de Lucia : « Yo solo quiero caminar [558]».

En soutenant l'idée qu'il est nécessaire de continuer à se mouvoir pour ne pas mourir à soi-même, la problématique existentielle des héroïnes redouble la fonction de l'art et de la littérature, qui se situe du côté de l'inachevé et de la recherche perpétuelle. Ainsi, en proposant des mondes possibles à son lecteur, le roman n'assène aucune vérité, mais interroge au contraire les innombrables potentialités de l'existence humaine. Celle-ci se définit d'ailleurs, selon Milan Kundera, comme étant

---

[553] Fuentes Carlos, *Géographie du roman*, *op.cit.*, p.28.
[554] Westphal Bertrand, *La géocritique, Réel, fiction, espace, op.cit.*, p.92.
[555] Glissant Édouard, Gauvin Lise, *L'imaginaire des langues* (1991-2009), Paris, Éditions Gallimard, coll. NRF, 2010, p.63.

[556] Westphal Bertrand*, La cage des méridiens, La littérature et l'art contemporain face à la globalisation, op.cit.*, p.261.
[557] Mazauric Catherine, « Mobilités de l'œuvre : exils, errances et retours », *op.cit*., p.29.
[558] « Je veux simplement marcher ».

« le champ de possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent *la carte de l'existence* en découvrant telle ou telle possibilité humaine. Mais encore une fois : exister, cela veut dire : "être-dans-le-monde". Il faut donc comprendre *et* le personnage *et* son monde comme *possibilités* [559]».

[559] Kundera Milan, *L'art du roman*, *op.cit.*, p.57.

III. Une figure féminine en devenir : enquête sur soi, en quête de voi(e)x

Publiés entre 1992 et 2016 mais majoritairement situés autour des années 2000 (les deux récits ouvrant et clôturant respectivement, par ordre d'édition, les œuvres étudiées étant *Sur l'autre rive* d'Henri Lopes et *Je ne suis pas un homme qui pleure* de Fabienne Kanor), les romans du corpus relèvent de la littérature dite de « l'extrême-contemporain [560] » selon l'expression utilisée par Michel Chaillou pour évoquer cette période. Le poète s'emploie ainsi à définir ce terme à partir du sentiment d'instantanéité temporelle que cette appellation entretient avec la vie du lecteur, tout en distinguant des caractéristiques qui lui seraient spécifiques : « L'extrême-contemporain ? L'affiche à peine décollée du présent. Ça tient encore, ça résiste […] Le présent interrogé, saisi des ouïes, tiré hors de la nasse. La procédure du comment, du pourquoi pas, celle des naufragés de l'heure [561]».

Cette nouvelle littérature transitive « au présent [562]», « écrit quelque chose [qui] relève du réel, du sujet, de l'Histoire, de la mémoire, du lien social ou encore de la langue [563]», et privilégie le retour du personnage sur la scène romanesque. Elle participe, de celle que Dominique Viart qualifie de « déconcertante [564]», dans la mesure où elle met en question des stabilités installées. Ne relevant plus d'une littérature exemplaire qui avait pour visée les systèmes d'explication globale de l'Histoire à partir de grands récits héroïques, les romans du corpus s'articulent autour du récit subjectif d'un micro-évènement qui vient faire basculer la vie ordinaire des héroïnes. Pour rendre compte de leurs existences singulières, cette littérature minimaliste s'inscrit dans la continuité de l'écriture postmoderne[565]. Héritée de celle de « l'ère du soupçon », dont elle conserve certains caractères définitoires, cette nouvelle esthétique romanesque s'interroge sur sa capacité à représenter un réel en constant mouvement, ce qui l'amène à se jouer des savoirs établis, notamment en les relativisant par l'éviction de tout point de vue dominant, au profit du

---

[560] Chaillou Michel, *" L'extrême-contemporain, journal d'une idée ", op.cit.*, p.5.

[561] *Ibidem.*

[562] Viart Dominique et Vercier Bruno, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations, op.cit.*, p.5.

[563] Viart Dominique, « Fictions en procès », in Blanckeman Bruno, Mura-Brunel Aline, Dambre Marc, *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.291.

[564] *Ibidem*, p.14.

[565] que nous associons à l'écriture postcoloniale dans la mesure où les œuvres du corpus proposent une refiguration et/ou une réflexion sur l'hégémonie de l'Histoire coloniale.

croisement d'une multiplicité de regards. La dimension relationnelle et écopoétique de ces nouvelles formes d'écriture « nous engagent [alors] à abandonner toute position de surplomb pour pratiquer des rituels relationnels multiples susceptibles de faire monument et d'offrir un support de remémorations […] – et de projections – mouvement projectif qui se joue de façon dynamique dans un processus de devenir [566]». De même, pour mieux refigurer ce qu'elle perçoit du monde, la littérature de « l'extrême-contemporain » interroge ou manipule les codes des genres littéraires qui lui ont été légués, ce qui ne va pas sans perturber les repères du lecteur, alors invité à coopérer activement au déchiffrage du texte. Puisque la mise en relation des différents récits a pour fonction de faire ressortir, et de ressentir, ce que Léonora Miano appelle le « fonds humain universel [567]», il s'agit aussi d'aider le lecteur à mieux appréhender les difficultés auxquelles la société viriarcale soumet les figures fictives du corpus. Pour cela, certains des auteurs disséminent des indices sur la vie de leurs personnages dans le découpage textuel de leurs récits, associant dans un même geste le fonds à la forme.

[566] Collectif Zonezadir, « Pour une écopoétique transculturelle : introduction », in Zones à dire, *Pour une écopétique transculturelle*, Paris, Armand Colin, *Littérature*, n°201 (1/2021), mars 2021, p.18.
[567] Miano Léonora, *Habiter la frontière, Conférences, op.cit.*, p.21.

1. Pour une matérialisation textuelle de l'expérience féminine

1.1. Corporéité du texte et mise en forme

Puisque l'une des fonctions de l'art, et par conséquent de la littérature, est de mettre en forme l'expérience humaine, elle se doit en premier lieu de configurer le temps. Considérée comme l'une des structures essentielles du récit (et dont le traitement confère son originalité particulière, son style à l'œuvre), Sylvie André rappelle dans son essai *Le récit* « que si la structure du récit évolue [au fil des années], sa finalité reste stable et de nature anthropologique : donner un sens à l'expérience du temps [568]».

Pour mieux faire éprouver au lecteur les trajectoires personnelles des figures féminines, celles-ci sont alors tout d'abord concrètement matérialisées dans le corps même du livre par le biais de toutes les marques péritextuelles[569] qui accompagnent et orientent la lecture de l'œuvre.

Dans un premier temps, il importe de noter qu'en sus de la thématique commune de la figuration du devenir féminin, l'inscription péritextuelle « roman », sous le titre du récit, est présente sur la première de couverture de neuf des dix récits du corpus, à l'exception d'*Histoire de la femme cannibale* de Maryse Condé [570]. Cette indication n'est pas anodine, dans la mesure où, en mettant en perspective le texte, elle en fixe l'horizon d'attente et le contrat de lecture que certains auteurs vont s'amuser à brouiller.

En outre, selon Dominique Maingueneau, « l'incorporation textuelle qu'appelle l'éthos [571]» seconde ou renforce la scène d'énonciation puisque l'œuvre « n'est pas seulement un certain mode d'énonciation, elle constitue une tonalité matérielle qui en tant que telle fait l'objet d'un investissement par l'imaginaire [572]». Intégrées par le texte, ses unités correspondent « à une

---

[568] André Sylvie, *Le récit, Perspectives anthropologiques et littéraires*, Paris, Éditions Honoré Champion, coll. Unichamp Essentiel, 2012, p.190.

[569] Cette étude s'intéressera plus particulièrement aux titres et mentions présentés sur la première de couverture ainsi qu'à la mise en espace du récit, sans s'attarder spécifiquement sur les exergues (bien que ces dernières orientent également la lecture en se plaçant sous l'égide d'un auteur admiré, ou d'une réflexion en lien avec le texte à venir ; et comportent parfois des connotations affectives porteuses de sens). De même, il est connu que les indications péri et paratextuelle relèvent souvent du fait des éditeurs, mais leur intervention ne fait pas ici l'objet de notre propos.

[570] Il est à noter que *Son nom d'avant* d'Hélène Lenoir le proposait dans l'édition originale, mais cette mention ne figure plus sur l'édition de poche, utilisée dans cette étude.

[571] Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, *op.cit.*, p.219.

[572] *Ibidem*, p.219.

diversité de découpes discursives, en fonction des genres et des positions esthétiques [573]». En cela, le roman contemporain puise dans l'« architexte [574]» des siècles qui l'ont précédés et dont il est le dépositaire, pour jouer sur les contraintes formelles spécifiques à son genre.

Ainsi, les récits du corpus s'évertuant à faire ressentir l'intimité des personnages, dans leur dimension la plus physique, l'architecture textuelle de certains des romans épouse, par l'articulation de ces différentes parties, les émotions intérieures des héroïnes, mettant en pratique la réflexion de Bertrand Westphal : « si l'écriture se coule dans le temps, elle s'étale aussi sur l'espace de la page [575]».

De cette manière, l'enfermement physique et le sentiment de claustration que vivent Estelle et Britt pendant leur mariage, dont rend compte la narration, sont redoublés et mis en exergue par l'incorporation textuelle.

Comme personne de Denis Lachaud se compose en effet de trois parties distinctes : la première et la troisième racontées selon une narration hétérodiégétique enserrent la seconde, relatée à partir du point de vue interne d'Estelle. Cette structure tripartite développe respectivement de façon chronologique dans les premières et troisièmes parties, l'histoire d'amour d'Estelle et William, puis le retour à une vie sereine de l'héroïne grâce à la réappropriation de son espace personnel et de son corps. L'apogée de sa transformation intervient lors de sa seconde, mais véritable, rencontre avec Vincent. Au cours de leurs nombreuses discussions, cet homme lui laisse entrevoir un autre modèle de relation conjugale, qui ne sera plus fondé sur un rapport de domination, mais sur celui de l'échange. La seconde partie, narrée à partir du point de vue véhément et subjectif de la jeune femme, traite de son mariage raté qui l'a subrepticement réifiée, avant la prise de conscience que l'héroïne expose. Son constat d'échec sans appel qui constitue le cœur du roman, se traduit également à travers l'emportement de ses réflexions qu'elle semble livrer au lecteur, tant sur le mode de l'introspection que celui de la mise en garde. Sa propre expérience pouvant constituer un exemple à ne pas suivre…

De la même façon, la structure formelle de *Son nom d'avant* d'Hélène Lenoir, resserrée autour de l'enfermement psychique et physique de son héroïne, semble procéder d'une construction mimétique similaire.

---

[573] *Ibidem,* p.220.
[574] Genette Gérard, *Introduction à l'architexte romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1979 : « l'architexte est l'ensemble des catégories générales ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciations, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier ».
[575] Westphal Bertrand, *La géocritique, Réel, fiction, espace, op.cit.,* p.37.

Constituée de quatre parties[576], l'intrigue centrale compose les secondes et troisièmes parties du récit. Circonscrite à la vie et aux espaces du clan Casella, elle est articulée autour du rôle social que Britt doit endosser quotidiennement pour satisfaire son entourage, et enchâssée au sein des premières et quatrièmes parties. Ces dernières, s'ouvrent et se ferment de façon cyclique par des scènes d'extérieur, en partie effectuées en bus. Figurant les instants de liberté du personnage, encore (et enfin) décisionnaire de ses allées et venues, elles retracent l'existence de Britt avant son mariage, puis lorsqu'elle fuit la vie sclérosante dans laquelle elle s'était enfermée.

Si le découpage des autres œuvres du corpus est de facture plus classique, celui des deux romans de Fatou Diome insèrent le récit au cœur d'un prologue et d'un épilogue, dont les fonctions varient selon les histoires présentées.

Le prologue d'*Impossible de grandir* rappelle simultanément l'impossible oubli du pays, la résurgence d'une mémoire que la narratrice s'efforce de tenir à distance : « Où vais-je ? Qu'ai-je laissé derrière moi ? Que sont devenus les miens ? » [*IG* : 10] ; tout en exposant la valeur programmatique du récit qui va être offert au lecteur : la quête existentielle du personnage féminin, à travers les cultures et les pays qu'il va traverser.

> « Déterminé, on voudrait poursuivre sa route, chargé seulement d'un esprit neuf, aussi léger qu'une page vierge […]. Devenir quelqu'un de la diaspora, c'est porter en soi deux êtres qui ne cessent de s'interroger mutuellement » [*IG* : 10].

L'épilogue, quant à lui, conclut le roman en reprenant dans l'ultime paragraphe celui qui ouvre le prologue, créant un effet de circularité qui souligne l'évolution du personnage féminin. La narratrice le prolonge cependant de quelques mots auxquels elle ajoute le refrain du récit, dont le sens est clarifié par ses dernières conclusions, maintenant qu'elle est parvenue à faire coexister l'enfant et la femme qu'elle est devenue :

> « Je m'appelle Salie, les rétines brûlées à scruter la vie, je voudrais m'endormir, mais je ne peux m'empêcher d'écouter les anges de la mémoire qui chuchotent la nuit, me rappellent notre vie d'antan *et m'encouragent à poursuivre ma route. Une petite fille m'accompagne et m'apprend à vivre […] chacun traverse les saisons*

[576] également numérotées de chiffres latins, sur une page blanche, qui les séparent distinctement.

de la vie à sa propre cadence, même en titubant : tada-tada-tadadan ![577] » [*IG* : 406].

Les fonctions du prologue et de l'épilogue de *Kétala* diffèrent légèrement des précédentes en ce qu'elles se rapprochent davantage de celles du théâtre, introduisant une dimension orale au récit. La parole attribuée aux objets renvoie à la culture animiste de l'autrice, tandis que la fête religieuse qui donne son nom au titre de l'œuvre nécessitait une explication apportée par ce discours liminaire, selon des modalités plus proches de celles de l'art oratoire. Constituant une adresse au lecteur, il sert donc à introduire les objets-personnages et à justifier leur prise de parole dans le récit, puisque ce sont eux qui vont tenter de reconstituer, de façon collective, la vie de leur propriétaire défunte, comme le stipule Masque : « Comme nous ne pourrons jamais empêcher les humains de nous disperser, je propose que chacun de nous raconte aux autres tout ce qu'il sait de Mémoria » [*IG* : 22]. En outre, l'épilogue a une double vocation, informative et conclusive, puisqu'il nous indique que le Kétala s'est enfin tenu, révélant de fait la destinée des biens matériels de Mémoria, ainsi que le devenir de leur nouveau propriétaire. Il sert également à clore les palabres des objets-personnages en leur retirant la parole. Le retour à la narration les dépouille en effet de la forme de vie dont le discours les avait préalablement dotés, et les renvoie à leur statut d'objets inanimés : « Le Kétala n'eut jamais lieu. Les meubles ne furent jamais dispersés. Ils croupissaient ensemble, rongés par la nostalgie de leur propriétaire » [*K* : 287].

Enfin, comme dans *Impossible de grandir*, le prologue est une nouvelle fois traversé par le leitmotiv qui clôture et légitime la fonction du récit : « *lorsque quelqu'un meurt, nul ne se soucie de la tristesse de ses meubles* » [*K* : 7-8-287], matérialisant, au sein même du texte, le cycle de la vie et l'oubli inéluctable qui guette les biens matériels. Dans ces deux romans, la disposition textuelle induit donc une autonomie de ces deux parties encadrantes vis-à-vis du corps du récit, indépendance qui ménage une transition concrète entre la réalité du lecteur et la fiction dans laquelle il se plonge. Aussi, ce positionnement décentré met-il en exergue les fonctions introductives, informatives et explicatives du préambule, tout en soulignant de façon définitive la portée conclusive de l'épilogue, qui redouble celle du récit précédemment achevé.

Par ailleurs, le genre hybride et protéiforme du roman contemporain, prompt à intégrer d'autres formes à la sienne, s'y prête pour soutenir le propos qu'il sert dans *Pièce rapportée* d'Hélène Lenoir. À l'instar de *Kétala* de Fatou Diome, l'autrice a recours aux codes du genre théâtral, mais avec une visée différente : il s'agit de les subvertir en les intégrant à son récit, tout en

[577] C'est nous qui soulignons les mots ajoutés à ceux du prologue.

faisant appel aux connaissances de son lecteur. La parodie de la comédie familiale à laquelle se livrent les Bohlander, est alors mise en exergue par la franchise d'Elvire, scène qui crée un effet de discordance avec la linéarité de la narration des trois autres parties. Alors qu'elle se prêtait jusqu'alors à la comédie sociale que son statut exige d'elle, en tant que femme d'un avocat à la réputation et au nom prestigieux dans le reste du roman, Elvire s'exprime avec sincérité lors de cette scène théâtrale, minant en les inversant les attendus du genre, puisqu'elle abandonne enfin le personnage qu'elle s'était créée.

L'incorporation textuelle, de nouveau quadripartite, présente dans cette troisième partie du roman, une scène dramatique qui met en scène l'hypocrisie des déjeuners dominicaux de la belle-famille de la protagoniste. Alors que les trois autres parties sont perçues à partir d'une alternance des points de vue omniscient et interne, que viennent ponctuer par endroits quelques dialogues (signifiés par les traditionnels tirets) entre les protagonistes, la mise en espace de cette troisième partie relève spécifiquement de celle du genre théâtral. Cet acte unique est découpé en quatre scènes, qui apparaissent au gré des entrées et sorties des personnages, et correspondent aux lieux de la maison versaillaise de Bernard et Violaine Bohlander (grand salon, jardin d'hiver, salle à manger et chambre de Claire en hors-scène). Par ailleurs, la prise de parole des interlocuteurs est indiquée en majuscule par les prénoms qui précèdent les répliques, tandis que les déplacements et les expressions spécifiques de certains personnages à des moments signifiants sont pris en charge par les nombreuses didascalies typographiées en italique, selon le code relatif au genre. Outre cette disposition textuelle spécifique, qui rompt avec la linéarité et le caractère compact des paragraphes qui retracent les interminables réflexions d'Elvire, le vocabulaire de cette dernière, s'accorde avec l'effet disruptif que produit le changement de forme narrative. Alors qu'elle utilisait jusqu'à présent, intérieurement, un vocabulaire courant voire châtié relatif à sa classe sociale, sa retenue habituelle vole en éclat lors du déjeuner. Ne pouvant plus supporter l'hypocrisie et les attitudes mesquines des membres de sa belle-famille, Elvire leur tient enfin tête pour leur annoncer son départ et sa décision de leur abandonner sa fille malade, comme ils le souhaitaient. Se sachant déjà remplacée auprès de son époux qu'elle déteste, elle s'adresse également à eux avec le mépris qu'on lui a toujours accordé, doublé d'une ironie qui choque les convives accoutumés à sa politesse ordinaire :

> « SIBYLLE : Excusez-moi, je vais juste monter voir si Claire est réveillée. ELVIRE : Je vous accompagne ! FRÉDÉRIC : Non ! Sybille sort. ELVIRE *(debout)* : Comment ? FRÉDÉRIC : Il faut laisser Sybille. ELVIRE : Tu préfèrerais que Claire fasse son entrée en même temps que la pièce montée ?

> FRÉDÉRIC : N'importe quoi ! […] *Elvire marche vers la porte avec son sac à main.* FRÉDÉRIC : Elvire ! Tu restes ici s'il te plaît ! ELVIRE : *(se retournant)* : Vos ordres sibyllins, cher maître...peuh ! *(Elle sort)* GISÈLE : Qu'est-ce que.. ? Qu'est-ce qu'elle a dit ? » [*PR* : 143].

De nouveau, la structure formelle qu'adopte *Pièce Rapportée* concrétise, dans le corps du texte, la transformation amorcée par Elvire, suite à la remise en question qu'elle n'a néanmoins pas totalement achevée.

Lyonel Trouillot a également recours au prologue pour introduire l'histoire de Thérèse Décatrel, dont il légitime l'existence par le cadre réaliste dans lequel il inscrit sa fiction. La typographie en italiques avec laquelle est rédigé ce discours préliminaire contribue, de plus, à séparer ce dernier du reste du récit qu'il a pour fonction de crédibiliser, en renforçant l'illusion référentielle, comme le soulignent les nombreux détails réalistes soulignés, qui émaillent la narration :

> « *Un jour de mars 1962, Thérèse Décatrel prit l'autobus et quitta la ville du Cap pour ne plus jamais revenir […] malgré le temps froid […] Que fit-elle par la suite […] personne ne peut le dire. Les derniers témoignages qu'on a de son voyage et de son existence nous viennent des passagers. Personne ne se souvient du chemin qu'elle a pris à l'arrêt de l'autobus. On se rappelle seulement que, l'autobus laissant le Cap dans son dos, la conversation s'animait autour du passé glorieux de la ville, du roi Christophe et des travaux de restauration de la Citadelle* » [*TMM* : 9].

La suite du roman, à l'image de celui de Claudie Gallay, est constitué de mouvements relativement courts (de deux à quatre pages) dont la mise en espace, aérée au début et à la fin de chaque nouvelle partie, fait contrepoint à la densité d'une narration qui repose sur l'enchaînement de phrases très courtes.

Si la disposition des mouvements du récit *Les déferlantes* est relativement similaire à celui de *Thérèse en mille morceaux*, la narration est en revanche beaucoup plus espacée que celle de Lyonel Trouillot, le retour à la ligne entre les différents paragraphes étant très fréquents. L'autrice s'attache en effet à faire ressentir à son lecteur le climat venteux et pluvieux de la Hague, qu'elle associe au souffle et au rythme des fréquentes marches de la narratrice, dans une perspective écopoétique. L'extrait suivant, que rythment les blancs typographiques et une

ponctuation singulière[578], mêle ainsi trois des règnes du vivant, pour rappeler le lien indéfectible qui unit les humains au reste du monde :

> « Je suis rentrée alors que la mer était au plus haut. Fatiguée, titubante. Les yeux brûlants comme ceux de certains vieux chats.
>
> Je me suis arrêtée chez Théo, j'ai posé sur la table la poignée de fraises sauvages que j'avais rapportée pour lui. Il ne les a pas mangées. Il a dit, Plus tard, ce soir…
>
> On a parlé.
>
> Il s'est mis à pleuvoir, une pluie fine qui tombait à l'oblique.
>
> Je suis partie en courant. Je suis arrivée trempée. Le froid dans le dos. Sur la peau, des frissons d'animal » [*LD* : 74].

Chez Claudie Gallay, la présence de ces blancs interstitiels s'assimile donc à une forme de respiration narrative, de mise en page métaphorique de la durée du temps qui passe. Comme le constate Bertrand Westphal dans son essai *La géocritique,*

> « [l]a dis-location de la durée traditionnelle a provoqué une re-localisation du texte dans l'espace. En quelque sorte, le *locutus* s'est rapproché du *locus,* le *tropos* du *topos* […] le roman postmoderne s'est mis à *"*espacer*"* comme la poésie [579]».

En revanche, l'usage des blancs typographiques est plus fonctionnel dans le récit de Lyonel Trouillot, tout comme dans les romans *Sur l'autre rive* et *Anticorps,* puisqu'il a simplement vocation à marquer les changements de grandes unités thématiques. En effet, la lecture du récit d'Henri Lopes n'est pas prédéterminée par un découpage en parties ou en chapitres, mais suit les différents mouvements relativement brefs du texte (d'une à six pages au maximum), les blancs qui suivent la fin d'une unité sémantique invitant le lecteur à tourner la page. De même, le récit *Anticorps* de Fabienne Kanor se compose d'unités thématiques relativement courtes dont les changements sont également signifiés par les blancs typographiques ou des astérisques.

Seul le récit *Histoire d'une femme cannibale*, est scandé de vingt chapitres numérotés dont l'apparition est surprenante. Ils ne sont en effet pas disposés à la suite d'un blanc qui induirait

[578] La présence de majuscule à la suite d'une virgule est également un procédé très usité par Hélène Lenoir (qui l'utilise également à la suite d'un point d'interrogation : « ?, »).
[579] Westphal Bertrand, *La géocritique, Réel, fiction, espace, op.cit.,* p.39.

un changement de page, mais surviennent entre deux unités sémantiques, à la manière d'un changement de paragraphe.

Dans une perspective herméneutique, les architectures textuelles qui mettent en forme les diégèses du corpus apportent donc une signification supplémentaire à ces dernières, qu'elles caractérisent en premier lieu par leur aspect visuel. Grâce à leur agencement particulier, elles révèlent la dimension ludique de l'écriture contemporaine qui s'approprie, une nouvelle fois, les codes dont elle a hérité pour marquer sa singularité. La spatialisation de la lecture étant propre à chaque roman, la structure formelle des récits redouble le propos qu'elle développe, dans les cas de *Comme personne* et de *Son nom d'avant*, tandis que la rupture de la forme narrative de *Pièce rapportée* met en scène la véritable personnalité d'Elvire.

De façon générale, la composition textuelle de l'ensemble des romans du corpus a également pour fonction d'accompagner, en les ordonnant par leur mise en espace, les pérégrinations des voix intérieures féminines. Puisque ces dernières rendent compte de leurs réflexions au moment du jaillissement de leurs idées, elles annihilent, par ce surgissement même, toute possibilité de linéariser la narration. Celle-ci procède alors de l'alternance des analepses et des retours au présent de la pensée de l'héroïne, sans lien particulier, ce qui requiert l'attention constante du lecteur, invité à décrypter et ordonner ce qui lui est dévoilé.

Par ailleurs, en plus d'assurer une cohérence visuelle entre les différents mouvements du récit, l'incorporation textuelle matérialise une corporéité dont les personnages romanesques sont dénués, étant privés d'une véritable prosopographie. Pour autant, le récit pallie rapidement cette impossibilité de se représenter physiquement la figure féminine, en permettant au lecteur d'entrer autrement en contact avec elle, notamment par le biais des sensations et du rapport privilégié à son environnement que cette dernière lui fait partager.

1.2. Un autre mode d'appréhension du personnage

À partir de sa démarche expérimentale qui « constitue la fiction comme un univers propice, par son autonomie, à l'exploration des potentialités de l'existence[580] », le roman de l'extrême-contemporain se propose donc d'être un « terrain d'exposition et d'expérimentation du questionnement éthique dans l'articulation problématique entre individu et collectivité, ce qui

[580] Rabaté Dominique, *Le roman et le sens de la vie*, Paris, Librairie José Corti, coll. Les Essais, 2010, p.13.

en constitue le lieu de naissance et de développement [581]». L'évanescence des figures féminines du corpus constituerait alors l'une des manifestations de la crise du personnage romanesque contemporain, en ce qu'elle s'oppose à l'« omnivisibilité [582]» de nos sociétés hyperconnectées, où la traçabilité de chacun est devenue permanente. En soustrayant volontairement du récit les caractéristiques physiques de l'héroïne, cette dernière est réduite à l'état de « silhouette [583]» matérialisation fictive d'une forme de résistance à un univers où l'hypervisibilité des individus et la surexposition des corps féminins sont constantes.

La figure féminine sollicite alors une autre forme d'« expérience attentionnelle [584]» de la part du lecteur qui, pour se l'imaginer, doit l'envisager progressivement à mesure de la multitude d'informations que la voix intérieure lui révèle. Celle-ci assure alors la présence de la protagoniste dans la diégèse à partir de sa double fonctionnalité : narrer et agir, tout en déployant une parole narrative qui, « depuis le niveau extradiégétique suscite un *ethos* qui contribue à densifier voire *"*incarner*"* sa source, fût-elle anonyme et dépourvue de caractéristiques physiques [585]». En induisant la coopération manifeste du lecteur, « la relative indétermination de la figure centrale peut dès lors être considérée comme une structure d'appel, incitant le lecteur à un investissement des plus actifs, puisqu'il lui faut alors remplir les blancs du texte et donner *"*corps*"* à cette instance dont seuls les contours sont ébauchés [586] ». L'intériorité du personnage étant privilégiée au détriment de son apparence, le discours romanesque esquisse dans ses creux l'éthopée de la figure romanesque, tout en se positionnant de nouveau contre les injonctions sociétales qui réduisent les femmes à leur beauté physique, sans prendre en considération leur point de vue.

Pour cela, il fait « advenir un monde par l'exercice du langage [587]», en donnant notamment à voir l'attention particulière que les figures féminines accordent à leur environnement (qu'il soit

---

[581] *Ibidem,* p.20.
[582] Rabaté Dominique, *Désirs de disparaître, Une traversée du roman français contemporain,* Québec, Tangence éditeur, coll. Confluences, 2015, p.21.
[583] l'usage de cette notion sera précisée ultérieurement.
[584] Macé Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Éditions Gallimard, coll. NRF Essais, 2011, p.62.

[585] Wagner Frank, « Entre péremption et préemption : aspects du personnage contemporain », *op.cit.*, p.58.

[586] *Ibidem,* p.58.
[587] Audet René, « Un personnage s'il faut. Splendeurs et misères de la pantomime romanesque contemporaine », in Audet René et Xanthos Nicolas, *Ce que le personnage contemporain dit à la critique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p.27.

urbain ou rural) et à percevoir la façon dont elles mobilisent quotidiennement leurs sens pour entrer en relation avec les autres, selon une perceptive phénoménologique.

Outre les topoï du regard (conventionnellement usité dans les descriptions romanesques), de l'ouïe, et du toucher très prégnant lorsque les figures féminines (re)découvrent le plaisir charnel, l'un des motifs sensitifs récurrent qui traverse un grand nombre des romans du corpus est celui de l'odorat.

1.2.1. Odeurs, parfums et mémoire olfactive

Comme l'indiquent Jean-Yves et Marc Tadié dans *Le sens de la mémoire*, l'un des aspects les plus mystérieux de la mémoire réside dans le retour inopiné de la sensation affective. Ils constatent ainsi que

> « la mémoire affective vraie n'existe que dans la mesure où elle nous fait ressentir dans le présent l'émotion ressentie dans le passé, identique et aussi intense […] Dans la mémoire sensitive, l'impression arrive d'abord, nous emplit ; dans un deuxième temps seulement, la matérialité du fait passé, support de cette sensation, arrivera à notre conscience, si toutefois elle y parvient [588]».

La résurgence des souvenirs, convoquée par la mémoire émotionnelle des figures féminines, est donc le plus souvent suscitée involontairement par la mobilisation de l'un de leur sens.

C'est souvent le nom commun « odeur », dont l'acception induit une qualité propre à une personne ou une chose en produisant une impression sur autrui, qui signale la présence d'un individu ou rend compte de l'atmosphère d'un lieu.

Ainsi, dans *Comme personne*, Estelle associe certaines odeurs à son ex-mari. Ce dernier était également sensible aux effluves l'environnant puisqu'il les formulait comme objection, face au désir de la protagoniste de posséder un endroit personnel. William estimait en effet lui avoir accordé un espace suffisant sous prétexte qu'« en changeant deux trois objets de place, en optant pour une nouvelle lessive et en introduisant donc une nouvelle odeur dans la maison (je n'invente rien), j'avais su rapidement m'approprier les lieux » [*CP* : 70]. De même, lorsque l'héroïne pénètre dans le domicile qu'ils ont partagé et qu'elle a quitté quelques années

[588] Tadié Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, 2004 [1999], p.178-179.

auparavant, elle est aussitôt saisie par les émanations qui y demeurent et lui rappellent sa vie d'avant : « elle en reconnut immédiatement l'odeur. Son odeur était là » [*CP* : 157]. Il lui faut donc substituer un nouveau parfum à celui du défunt pour qu'elle puisse de nouveau occuper cet appartement : « Elle n'y remit pas un pied avant que le ménage ait été fait à fond, les parquets cirés » [*CP* : 157].

Comme dans le cas d'Estelle, l'odorat de Louise suscite souvent en elle des réminiscences de souvenirs désagréables, liés à la finitude de l'existence : « Sous les draps, acquis par la collectivité, mon corps pue ; une véritable infection […]. Par quel mystère un corps se fait-il pourriture ? » [*A* : 102]. Ce sens, omniprésent dans *Anticorps,* est toujours associé aux lieux dans lesquels se déroulent les situations déplaisantes voire insupportables, trahissant de fait l'amertume et la négativité de la narratrice. Elle se souvient ainsi du jour du décès de son père qu'elle relie désormais à l'hôpital : « ce dont je me souviens en revanche c'est de mon cri. Chaque fois que je longe le couloir qui mène aux chambres, je crie. L'odeur de mon père, de sa mort, est si tenace » [*A* : 21], quand l'image de sa mère est toujours attachée à sa cuisine : « Elle fait les confitures, à consommer l'automne prochain […]. Rien d'autre que cette odeur, indéfinissable, mais si tenace, que ma mémoire de grande personne n'aura de cesse de se rappeler » [*A* : 130]. Elle sollicite également l'ouïe, qu'elle associe à l'odeur, pour inventer les vies qu'elle perçoit à travers les murs des hôtels qu'elle fréquente.

À partir de ces deux types de sensations qu'elle perçoit jusque dans ses rêves, Louise se remémore un des rares moments de joie qu'elle a partagés avec sa mère, vite gâché et interrompu par l'incompréhension paternelle devant le manque de tenue de son épouse :

> « C'est fait, je crois ; je suis en train de rêver […]. Cette fois où ma mère m'a appris à danser parce que nous avions tout l'appartement pour nous toutes seules […]. Sous la jupe, je sens l'odeur des femmes, celles-là même que papa et Dieu détestent. […] Papa-cri traverse la pièce, quitte la pièce, revient dans la pièce, secoue le petit corps de sa femme […]. Confuse, ma mère m'ordonne de rentrer dans ma chambre […] je l'écoute s'excuser et me réveille en sueur » [*A* : 100-101].

Par opposition au ressenti négatif d'Estelle et Louise, les odeurs qui submergent Madeleine et la narratrice du récit *Les déferlantes* ont, le plus souvent, une valeur positive puisqu'elles se réfèrent aux personnes qu'elles chérissent, et à des moments heureux.

Le parfum qu'évoque, à plusieurs reprises, l'héroïne de *Sur l'autre rive* se réfère à ses instants passés auprès de Yinka. Elle le découvre par hasard une nuit, en pénétrant dans sa chambre : « j'ai été saisie par une odeur de musc. Au lieu de me repousser, elle me donnait envie de m'y attarder comme à celle de mon propre corps » [*SAR* : 169]. Puis elle se remémore l'odeur dont son corps était empreint, à la suite de leurs ébats amoureux : « j'ai remué les draps et libéré une odeur de musc et de kola […]. Ma peau sentait une odeur forte et enivrante qui n'était pas tout à fait la mienne, mais un mélange de lourds parfums » [*SAR* : 177].

De même, l'héroïne de Claudie Gallay associe rapidement, par métonymie, son compagnon d'enquête à son blouson en cuir : « Lambert était sur le quai. Seul, un peu à l'écart, dans son blouson en cuir » [*LD* : 27]. Rétive aux contacts physiques, elle a néanmoins besoin de toucher le vêtement : « Sur le siège arrière, il y avait son blouson. J'ai glissé ma main sur le col. Je ne sais pas s'il a vu ce geste » [*LD* : 230]. Elle lie également Lambert à l'odeur du cuir, exhalaison qui se mêle, dans son esprit, aux senteurs de la Hague et à tout ce que ce territoire incarne pour elle :

> « J'ai tendu la main encore. Soudain, j'ai senti ses doigts, sa main qui a empoigné la mienne, m'a tirée plus avant. Le froid de son blouson m'a reçue comme une gifle. Ça n'a pas duré, un instant, quelques secondes, j'ai avalé l'odeur.
>
> On s'est détachés prudemment. Sans se regarder. Le vent soufflait autour de nous, il faisait bouger les herbes. L'air était chargé de poivre. C'était dans la terre, les petites fleurs blanches qui s'ouvraient avant le soir et laissaient échapper cette odeur entêtante.
>
> L'odeur s'est mêlée à celle du cuir » [*LD* : 168].

Le deuil de son compagnon disparu et l'acceptation de ce nouveau venu dans son existence se concrétisent alors au fil des pages, à travers les multiples références à l'odeur et à la matière du blouson en cuir de l'ancien policier, que l'héroïne a un besoin irrépressible de toucher ou de sentir. Alors que l'ornithologue réprime ses sentiments, ces derniers transparaissent néanmoins dans le corps du texte, à travers sa capacité instinctive à deviner l'odeur de cet homme sans qu'elle ait besoin de le voir, puis à sa façon de l'identifier à son seul souffle :

> « J'ai senti le souffle de Lambert contre ma nuque. J'ai reconnu son corps sans le voir […]. Son odeur de cuir s'est mêlée à celle des bêtes. Je ne me suis pas retournée.

Nan l'a vu.

Elle est revenue lentement vers lui » [*LD* : 244].

Si la jeune femme refuse de reconnaître son attirance pour Lambert, son corps a en revanche devancé ce que son esprit récuse, et le texte en a préalablement révélé les signes au lecteur, en les inscrivant sur la page.

Aussi, les réminiscences des protagonistes du corpus surviennent-elles à l'aune de stimuli sensoriels, qui dévoilent une forme d'animalité et de (re)connexion à leurs instincts. Dans *Les déferlantes*, la narratrice vivant au contact de la nature et des oiseaux, semble faire corps avec le territoire qu'elle a choisi d'habiter et dont les nombreux surnoms qu'on lui a attribués témoignent, en retrouvant ses réflexes premiers. Tout au long du récit se raconte ainsi l'étroite relation qu'elle entretient avec les vivants qui l'entourent, végétaux, animaux et humains.

1.2.2. Mémoire du corps et corps parchemin

L'héroïne, qui a fui Avignon où son compagnon est décédé l'année précédente, est venue travailler à la Hague dans le but d'oublier la perte de l'homme qu'elle aimait. Pourtant, cette terre sauvage qui l'accueille ne cesse de lui rappeler le défunt, dont le souvenir semble surgir, à tout moment, suscité par des images de son quotidien. À travers l'usage d'« une narration du sensible [589]», le personnage romanesque contemporain se constitue désormais comme un

> « être d'affects, de désir, de parole ou encore de mémoire, alors la structure narrative ne va plus dire l'action et se calquer [uniquement] sur elle : elle va bien plutôt dire les affects, le désir, la parole, la mémoire et prendre une forme qui dit leur grammaire [590]».

De cette façon, le corps de la narratrice recherche, un an après, des sensations qu'elle a éprouvées lorsqu'elle veillait son compagnon. Elle préfère ainsi marquer sa chair et souffrir, pour conserver l'image du défunt auprès d'elle, plutôt que de l'oublier. Le souvenir de ce dernier apparaît alors qu'elle songe à une autre femme meurtrie, délaissée pour sa part par son mari. Une multitude de sensations met les sens de l'ornithologue en éveil, cette dernière tentant

[589] Xanthos Nicolas, « Y a de la joie, un suicide et des espions. Psychologie du personnage dans L'Adieu à Stefan Zweig de Belinda Cannone », in Audet René et Xanthos Nicolas, *Ce que le personnage contemporain dit à la critique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p.71.
[590] *Ibidem*, p.71.

de compenser le manque provoqué par l'absence, comme le soulignent la progression à thème constant et les anadiploses de l'extrait suivant :

> « Que s'était-il passé entre Nan et Théo ? S'étaient-ils aimés ? Et avec quelle force ? Je me suis collée à terre, les genoux remontés. Le dos au radiateur. Bientôt un an. Le temps passait sur toi. Lui aussi, il te rongeait. Je ne supportais plus ma peau. Ma peau sans tes mains. Mon corps sans ton poids. J'ai roulé mon pull contre mon ventre. J'en ai fait une boule. J'ai plaqué mon dos contre les rails brûlants du radiateur. Je sentais les marques. Des rails comme des barreaux. Les barreaux de ton lit, à la fin, pour que tu ne tombes pas.
>
> Et cette autre marque sur ma joue, la boursouflure rouge qui s'effaçait un peu. Ce vide en moi qui me faisait suer et gémir.
>
> Et j'ai sué.
>
> J'ai gémi aussi en grattant des ongles contre le mur. J'ai léché le sel pour me rapprocher de ta peau.
>
> Ce matin-là, j'aurais voulu que le temps t'emporte davantage. Qu'il te dévaste. Jusqu'à ton visage. J'ai poussé un long cri silencieux, mêlé de larmes, les dents plantées dans le bras » [*LD* : 138].

La douleur du manque se traduit donc par une sorte de régression primaire, animale, de la narratrice. La jeune femme ne peut réprimer son désir de retrouver le goût du corps de son compagnon, et de marquer sa peau pour retenir l'image du disparu. De même, l'attirance qu'elle refoule pour Lambert ne cesse de la faire songer au défunt, dont la présence implicite transparaît en contrepoint dans les pensées de la narratrice, mêlée au paysage marin :

> « Personne ne se baignait jamais là. À part l'été, quelques habitués.
>
> Son corps d'homme s'est mêlé à la nuit. Pris par la mer.
>
> Son corps de vivant.
>
> Il a disparu. J'ai attendu qu'il revienne […] – J'ai eu peur que vous ne reveniez pas » [*LD* : 172].

La proximité des deux termes antithétiques « vivant/ disparu », que sépare un blanc typographique, souligne encore à ce moment du récit pour la narratrice, l'impossibilité

d'accepter la mort de son compagnon et de réaliser son deuil. Le texte matérialise alors, en l'énonçant, la douleur du corps féminin et sa quête de celui du disparu à travers le corps vivant de Lambert : « Le pull de Lambert sur la chaise. Je l'ai pris contre moi. Le visage enfoui dans l'odeur. À la recherche d'une autre odeur, d'une peau, la tienne » [*LD* : 274].

La figuration textuelle du ressenti du personnage féminin concourt donc à faire apparaître le sens du récit, au fil des réminiscences de l'héroïne, puisque :

> « c'est à travers l'anecdotique […] que s'énonce l'essentiel, et à travers les faits quotidiens que se laisse entrevoir quelque chose de l'humain. […] Le monde est là […]. Dans [les] textes du minuscule, presque rien (et quelquefois vraiment rien) ne s'est passé, sauf qu'on a été présent au monde, à un monde qui se réduit ; peut-être, à la perception élémentaire qu'on a de lui [591]».

La présence au monde des personnages féminins s'énonce par conséquent au fil de la perception élémentaire et sensorielle qu'elles ont de lui, leur existence comme subjectivité étant intrinsèquement liée à l'expérience incarnée et située (temporellement et spatialement) que leur corps fait du monde :

> « Le corps tout entier est corps phénoménal, c'est-à-dire qu'il n'est pas seulement quelque chose pour moi, mais tout autant pour autrui. C'est ainsi dans ses deux dimensions cognitive et intersubjective qu'il faut comprendre la corporéité phénoménologique : le corps est vecteur de significations, tout autant qu'il est le fondement de la relation aux autres. L'existence physique revêt par là même une portée ontologique : elle est la condition indépassable de la conscience simultanée de soi, d'autrui et du monde [592]».

Si l'héroïne de Claudie Gallay souffre de la perte de son bien aimé, elle sait en revanche se tourner vers les autres et apprécier l'univers qui l'environne, à l'instar de la plupart des personnages du corpus. Seule, la figure féminine d'*Anticorps* en est incapable. Détestant les gens, elle est de plus obnubilée par les odeurs qui l'incommodent, et obsédée par la décrépitude de son corps, qu'elle ne cesse de mentionner au cours du récit. Elle s'insurge ainsi lorsque l'infirmière lui annonce un examen à venir : « Investigation…Comme si mon corps était ruine,

---

[591] Poirier Jacques, « Le Pas grand-chose et le presque rien », in Audet René et Xanthos Nicolas, *Ce que le personnage contemporain dit à la critique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p.375-378.

[592] Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin*, *op.cit.*, p.344.

catacombes, grotte, un je ne sais quel site historique à classer » [*A* : 69] et s'agace de son vieillissement, qu'elle souhaiterait reprocher à son entourage, mais qu'elle garde (étonnamment) pour elle dans l'extrait suivant :

> « Ils mériteraient que je me fâche fort et que je hurle mes quatre vérités. Comment j'en ai plus qu'assez de cette vieille peau qui m'emprisonne, fait de moi cette mémère que j'exècre. Et si je refusais de vieillir pour de bon, si je laissais passer mon tour ? » [*A* : 71].

Cette peau qu'elle déteste, tout comme les odeurs, ne cesse de lui faire penser à ses propres parents et au vieillissement de ces derniers, héritage dont elle se serait bien passée mais avec lequel son éducation et la génétique l'obligent à composer :

> « Nous portons nos parents comme l'on porte de vieilles peaux. Les transportons où nous allons, là où le climat, les gens ; le contexte leur sont plus favorables ; nous ne pourrions pas nous en passer. Cette coutume est secrète, bien des hommes la taisent par vanité et par pudeur. Jeanne est morte, ma peau à moi s'est envolée en fumée ; et il y avait l'odeur qui restait. Jeanne est morte et, en partant, m'a confié son corps. Il ne restait plus d'eau, à l'intérieur, mais tout était si propre, si bien rangé. Longtemps, j'ai craint d'y mettre du désordre » [*A* : 131].

La fin de vie de Louise est d'autant plus brutale, qu'elle se sent trahie par un corps auquel elle n'a jamais réellement prêté attention, si ce n'est pour revendiquer son authenticité naturelle au regard des injonctions esthétiques imposées par la société. Son corps, malade et déchu, la met donc face aux choix contestataires qui ont orienté son existence, mais qu'elle regrette à présent. Elle comprend de plus subitement, qu'en dépit de ses efforts pour s'en distancer, elle n'a jamais su se détacher du milieu social dont elle est issue et qui lui a finalement « collé à la peau » toute sa vie. De ce fait, le constat que dresse Andréa Oberhuber, au sujet d'œuvres d'autrices contemporaines dans son article « Dans le corps du texte », s'applique à la façon dont les héroïnes du corpus habitent leur corps et sont habitées par lui. Selon elle, cette dimension charnelle témoignerait, à travers la voix narrative,

> « des craintes et des exigences, des contradictions et des angoisses propres à chacune d'elles. C'est en ce sens que le corps est à comprendre comme une sorte

> d'embranchement où se noue et se dénoue le sens, où se joue et se déjoue l'appartenance à une famille, à une histoire, à l'Histoire [593]».

Marqué par les émotions intérieures qui le traversent, le corps féminin se montre également très réceptif aux signes qui l'environnent. Dans *Son nom d'avant*, l'héroïne se sent ainsi enveloppée de la présence des premières épouses Casella, auxquelles elle refuse de ressembler en tentant de résister à leur appel. Leur céder induirait qu'elle abandonne l'individualité qu'elle s'évertue à reconquérir :

> « La porte de Lorette était grande ouverte. Ça faisait un long trapèze lumineux sur le tapis du palier, un appel posé sur l'épais silence de la maison. Elle s'arrêta en son milieu et, comme si des mains la poussaient vers l'embrasure claire, ces mains familières, chaudes sur ses épaules, ses reins, et les doigts grattant déjà tandis qu'elle résiste, non, je n'ai pas le temps, et d'ailleurs je sais, j'en ai assez, je ne… » [*SNA* : 83].

Pourtant, ces phénomènes étranges recèlent une dimension paradoxale. En effet, si Britt les interprète comme un appel à céder son individualité au profit du fonctionnement collectif du clan Casella, les mains qui la poussent, dans l'extrait cité, l'invitent au contraire à relire le journal de sa fille, qu'elle connaît déjà :

> « elle ne se donne jamais beaucoup de mal pour les cacher […] mais je connais tout ça par cœur, ça ne m'atteint plus, c'est fini, c'est décidé, elle est inscrite, elle ira en pension, dans trois mois elle y sera, je…je n'entrerai pas, je descends… » [*SNA* : 84].

Le lecteur peut alors légitimement penser qu'elles l'incitent à réfléchir sur ses propres actes, et au fait qu'elle a consciemment condamné Lorette à subir la loi de primogéniture de sa belle-famille, dont elle se plaint elle-même. De victime consentante (dans un premier temps), elle est donc à son tour devenue bourreau.

De même, ce sont les assauts de plus en plus fréquents des « petites bêtes » qui mènent Britt à s'interroger sur le sens de son existence. Associant leur présence à un présage que lui enverraient les générations muselées de femmes Casella qui l'ont précédée, leur manifestation traduit une somatisation de l'héroïne dans la narration. Ces « tout petits animaux » [*SNA* : 81]

[593] Oberhuber Andréa, « Dans le corps du texte », in *Polygraphies du corps dans le roman de femme contemporain*, Montréal, n°103, 2013, p.13.

ne lui apparaissent en effet que dans des moments de grandes tensions intérieures. Surprise par son fils préféré en mauvais posture avec son beau-frère, Britt se réfugie dans sa chambre, lorsqu'ils lui apparaissent :

> « ils se débrouillent toujours pour fuir à temps, sans même se faire voir, elle ne les a jamais vus, elle sent leur présence et quelquefois leur souffle glacé, quand elle s'assied et ferme les yeux, se laisse aller…sent tout à coup la morsure et se cambre, bondit, tape du pied, crie…dressés à veiller sur elle, à l'empêcher de se mettre à penser, à rêver ou à simplement se souvenir, depuis qu'elle est entrée dans cette maison » [*SNA* : 81].

Médiatisés par le corps de Britt, ces symptômes somatiques et autres phénomènes étranges l'amènent à prendre conscience d'elle-même et de ce qu'elle ne veut plus subir, puis à fuir une existence mortifère, aidée en cela par un homme qui réapparaît miraculeusement dans sa vie.

Si l'héroïne d'Hélène Lenoir interprète des signes qui lui apparaissent ponctuellement, lors de moments de crises, Thérèse se bat en revanche constamment pour retrouver son unité psychique, après que son double lui est apparu pour la première fois :

> « Mais est-ce que je sais quel est mon sentiment réel ? Une femme qui n'a pas pu sauter à la corde jusqu'à cent, marcher seule dans la rue, répondre au salut d'un passant, parler sans s'inventer un double, penser son corps et sa parole sans se le cacher à elle-même, saura-t-elle jamais qui elle est ? » [*TMM* : 64-65].

Aussi l'héroïne de Lyonel Trouillot livre-t-elle un véritable combat pour se réapproprier son corps, en explorant les secrets familiaux et l'éducation qu'elle a reçue :

> « Se livrent dans ma tête comme des batailles rangées, aucune conciliation n'étant possible entre mes parties. J'ai pu croire un instant avoir assez de savoir-faire pour amener mes moi à conclure une entente, mais mes chemins s'opposent et se radicalisent dans cette bataille pour mon corps. On n'habite pas en paix sa différence avec soi-même » [*TMM* : 70].

Après avoir compris l'origine de sa dissociation intérieure, Thérèse décide de s'inventer son propre chemin, hors de toutes formes de contraintes sociales ou maternelles, dressant le même constat que Louise[594] : « Nous habitons nos peaux, nos maisons, nos quartiers, nos histoires

[594] Cf. Thèse, III.1.2.2.Mémoire du corps et corps parchemin : Il est intéressant de constater qu'en dépit de leurs origines et leurs cultures différentes les deux héroïnes, conscientes de plier sous le joug de leur héritage familial

personnelles comme si quelqu'un d'autre s'était donné un tel mal pour ranger nos affaires qu'il serait inconvenant de vouloir troubler l'ordre » [*TMM* : 81].

Déterminée à désormais habiter son corps comme elle l'entend, elle fait ses adieux à son ancienne vie par une ultime transgression, déposant en offrande l'exultation de ses sens dans la chambre maternelle, pour en déjouer la malédiction :

> « À voir défiler nos couples zombies, on pourrait croire le lieu maudit. Je les ai conduits dans ta chambre pour que ces murs, ce lit puissent témoigner d'autre chose que cette succession de corps tristes, ces corps cassés, figés dans le martyre et dans la mascarade […] pour que nos corps soient fête, et j'ai laissé la fenêtre ouverte pour que l'air frais y participe. […] Thérèse, chair avide, est rentrée dans son corps. Je n'en fais pas une mystique » [*TMM* : 104-105].

Attentives aux signes que leur envoient leurs corps et l'espace dans lequel elles se meuvent, à l'écoute de leurs désirs les plus intimes, les figures féminines du corpus sont également particulièrement sensibles à toutes les formes de musique qui traversent leur existence.

1.2.3. Chants, voix et mémoire auditive

La sensation auditive redouble à sa façon l'incapacité d'Elvire à comprendre son entourage, et à s'avouer son amour coupable. « *Ich habe genug* », une cantate de Bach est en effet citée à plusieurs reprises dans *Pièce rapportée*, sans que l'héroïne ne saisisse le lien qui unit les différentes personnes qui l'ont écoutée, ni qu'elle ne veuille en admettre la double traduction. La figure féminine refuse en effet de prendre en considération l'une des interprétations possibles, positive, qui faisait pourtant sens pour son beau-père, puisqu'il avait souhaité que cette musique soit jouée lors de son enterrement :

> « il lui en restait suffisamment de rudiments pour savoir que *Ich habe genug* signifie *"*J'en ai assez*"*. Plus elle entendait la voix reprendre et moduler cette phrase, plus elle en était sûre. J'en ai assez…*Genug. Genug.* Pressant d'une main son visage, elle peinait à se dégager de sa propre lassitude et de l'idée du père "comblé" faussement offerte à la médiation de l'assistance, elle essayait de

catholique, hésitent néanmoins à s'en délester par peur de déranger ce qui fut si bien ordonné par leurs mères respectives. Par conséquent, cette indécision souligne de nouveau les appréhensions et les blocages que le système viriarcal provoque chez les héroïnes.

> retrouver l'homme, le malade épuisé, condamné en écoutant cette cantate : J'en ai assez…Coupez ! L'interruption brutale de l'enregistrement l'avait indignée » [*PR* : 71].

Alors que Claas, son cousin allemand (qui relaie la cantate auprès de ses filles) tente de lui faire comprendre l'autre traduction, en la lui expliquant, Elvire refuse de l'écouter et s'enferre dans son idée fixe :

> « Oui, et ça l'avait ému de l'entendre dans cette version […]. Bien sûr que *Ich habe genug* voulait dire *"* j'en ai assez*",* mais ce n'était pas faux de le traduire par *"* je suis comblé*"*. […] Il fallait sous-entendre : Jen ai assez vu, je suis si heureux : *Ich freue mich auf meinen Tod* – Et tu penses que lui, malade… ? – C'est ce mystère qui nous émeut… » [*PR* : 73].

Des années plus tard, elle continue à croire en son interprétation « J'en ai assez » puisque cette pensée lui revient à la suite du scandale qu'elle vient de faire au repas dominical de la famille Bohlander. Elle s'imagine alors, que c'est la manifestation psychique de Pierre qui l'a incitée à se révolter[595] :

> « si présent pour elle dans son insupportable absence, elle le sentait maintenant dans la voiture, comprenait que c'était tout simplement lui qu'elle avait invoqué en remarquant dès son arrivée qu'il manquait quelqu'un, je l'ai dit sans savoir que c'était lui, mais il était là. Comme s'il lui avait fait comprendre d'un geste qu'elle devait retourner la salle à manger […] ce bluff qui les avait pétrifiés, et lui, debout près de la porte face à elle et en même temps derrière elle, lui soufflant, la tenant, la… *Ich habe genug* » [*PR* : 152].

La résurgence et la double traduction possible du titre de la cantate de Bach possède donc une double fonction dans *Pièce rapportée*. D'une part, elle contribue à révéler le lien spirituel qui unit Elvire à son beau-père décédé, et qui l'aurait poussée à quitter une famille qu'elle exècre (j'en ai assez) ; d'autre part, sa dimension herméneutique concourt à renforcer le tabou qui

[595] Elvire présente donc les mêmes prédispositions aux signes paranormaux que Britt, dans *Son nom d'avant*. Pour rappel, cette dernière est sujette aux manifestations des femmes Casella qui l'ont précédée dans la demeure familiale et des « petites bêtes » qui la mettent en garde ou l'incitent à les rejoindre, en abdiquant toute forme d'individualité.

plane autour de l'amour incestueux qu'elle porte à Claas et son incapacité à se défaire de ce sentiment qui la comble néanmoins[596].

Par ailleurs, la dimension auditive, souvent associée à celle du regard dans les œuvres du corpus, ravive le plus souvent des souvenirs d'enfance chez les protagonistes.

De cette façon, Rosélie, Salie, Marie-Ève et Elvire sont envahies par leur passé, qui surgit et s'incarne soudainement à la simple écoute d'une chanson, « la musique [faisant] revivre avec une acuité toute particulière certaines sensations [597]».

Dans *Histoire de la femme cannibale*, le récit de l'héroïne est parcouru de références musicales provenant de tous les pays qu'elle a traversés, héritées de ses parents (sa mère aurait pu devenir cantatrice) et des hommes qui l'ont accompagnée, chacun correspondant, pour elle, à un style musical particulier. Elle associe ainsi Salama Salama au reggae, la musique congolaise à Faustin tandis que les goûts éclectiques de Stephen sont régulièrement cités. Puis, alors qu'elle songe à regagner la Guadeloupe, estimant ne plus avoir de raisons de demeurer plus longtemps en Afrique du Sud, elle relie les images de l'un de ses retours au pays natal à une chanson traditionnelle créole. Cependant, loin de céder à la nostalgie que ces souvenirs font ressurgir, la lucidité de Rosélie lui rappelle que le pays de son enfance n'existe plus, supplanté par les revers de la modernité :

> « On braque dans les Écomax. Les touristes sacs au dos ne savent plus où acheter leur jambon torchon. Ils désertent ce paradis tellement différent de ce qu'on leur avait promis. Où sont les « Adieu foulards, adieu madras » que l'on chantait départ des paquebots ? Où sont les doudous à la chevelure d'huile ? Des hommes cagoulés maniant des fusils à canon scié les ont remplacés » [*HFC* : 321].

En outre, la musique omniprésente dans *Impossible de grandir*, a cependant une fonction différente. Les références musicales ne sont pas uniquement utilisées dans un but intertextuel afin de mettre en relation une pluralité de cultures incarnées par différents personnages et d'induire les réflexions de la narratrice, comme dans *Histoire de la femme cannibale*. Elles concourent, en revanche également, à la progression de la narration qu'elles rythment à travers leur récurrence et leur diversité. Ainsi, la présence du leitmotiv et de ses modulations que

[596] Il est à noter que son cousin lui a offert un MP3 dans lequel il a inséré *La Lamentation de Didon* de Purcell, opéra dont le titre évocateur peut également être interprété comme un message qui lui serait destiné, puisqu'il fait référence à un amour tragique : « dernier cadeau de Claas […]. Elle mit ses écouteurs […] et plongea […] dans *La Lamentation de Didon* » [*PR* : 125].
[597] Tadié Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire, op.cit.,* p.187.

développe le propos : « grandir semble impossible » s'associe à la répétition du refrain du guitariste espagnol Paco de Lucia « *Yo solo quiero caminar* ! Tada-tada-tadadan ! » [*IG* : 63] pour scander le récit. De même, Salie ne chasse pas toujours les souvenirs d'enfance qui lui reviennent comme le fait Rosélie, mais les convoquent au contraire après les avoir refoulés, au cours de la narration. Elle souhaite ainsi retrouver la part d'elle-même qui a contribué à la constituer et qu'elle a quittée en partant de son pays : « j'accepte l'anamnèse, persuadée qu'en restituant la vie des autres, je retrouverai ainsi une part de la mienne » [*IG* : 13]. À l'image de l'héroïne d'*Histoire de la femme cannibale* qui associe certains genres musicaux aux hommes qui l'ont accompagnée, l'esprit de Salie relie des lieux, des instants et les grands-parents qui l'ont élevée, à des musiques particulières. Au début du récit elle repousse les images qui émanent de l'écoute de chansons qui la ramène, contre son gré, en enfance :

> « Musique ! Un bateau plein d'émotions quitta le port du présent. Le souvenir est un filet qui nous surprend et nous entraîne dans le sillage de son choix. Pourtant, quelque chose en moi était déterminé à ne pas se laisser emporter dans les méandres de l'enfance. En écoutant la musique, j'essayais de me persuader de n'exercer là que ma propre volonté. Mais le piège incontournable de la nostalgie […] s'était abattu sur moi : les vieilles chansons se succédaient, orientant toutes mes pensées vers mon territoire d'enfance […] Je souhaitais simplement écouter de la bonne musique, m'imbiber de beauté » [*IG* : 34].

Elle finit néanmoins par y céder, reconnaissant qu'elle doit faire face à son passé douloureux, pour avancer :

> « À quoi bon peindre la mémoire en rose ? L'envie de voir les choses autrement ne change jamais leur vraie nature. Flux et reflux ! À défaut d'oubli, je devais me résoudre à suivre la Petite, pour voir les souvenirs remonter tels qu'en eux-mêmes […]. Sur le mur, mon regard inscrivait ces mots : *Ne me cherchez pas là où résonne la musique, trouvez-moi où elle a ému mon oreille pour la première fois* » [*IG* : 35].

Son récit est alors émaillé de musiques systématiquement introduites par l'anaphore en forme d'appel « Musique ! », prétextes au déploiement de sa mémoire, dans laquelle les lieux, le passé et le présent se confondent : « Musique ! *Nobel* de Ouza Diallo me souleva de Strasbourg et me déposa à Niodor, en 1975. J'ai sept ans et autant de nattes sur la tête » [*IG* : 39]. Pour autant, la distance que le temps a instauré avec les événements remémorés lui permet de les critiquer, et d'énoncer à présent son point de vue sur des pratiques qu'elle n'a jamais tolérées :

> « Musique ! À Strasbourg, le premier couplet de *Nijaay* me parvint comme l'écho d'une loi caduque […]. Malgré la voix envoûtante et l'indéniable talent de Laye M'boup, cette chanson est la plus misogyne que j'aie jamais entendue. […] Quoi que j'en pense, cette chanson me propulse toujours dans le contexte où, jadis, je l'entendais. Musique ! Et me revoici au village » [*IG* : 41].

En plus des lieux et d'événements qui ont marqué son enfance, Salie ressent le besoin d'écouter des chansons particulières pour se rappeler et rendre hommage à ses grands-parents : « Des années plus tard, dans mon salon, en terre rhénane, quand la voix limpide d'Omar Péne distille la douceur de *Yama Yar,* une chanson sur l'éducation doublée d'un bel hommage à sa grand-mère, je la dédie secrètement à la mienne » [*IG* : 49].

De même, elle aime écouter de la kora pour convoquer le souvenir de son grand-père, qui lui a transmis l'histoire de ses ancêtres et son amour de la musique sérère :

> « Quand j'écoute la kora, je vous en prie, ne m'interrompez pas, car je n'écoute pas de la musique, je parle à mon grand-père : par la kora, nous poursuivons notre conversation. Musique ! Et les êtres chers nous reviennent dans le sillage de la kora. Il est des mélodies qui convoquent les âmes, comme jadis les libations réveillaient nos ancêtres » [*IG* : 50].

Grâce à lui, elle estime avoir acquis une éducation et une conscience panafricaine :

> « Aujourd'hui, j'ai compris : ses chanteurs préférés, ceux dont je disais qu'ils ne faisaient que crier, accompagnent maintenant toutes mes pérégrinations. Grâce à eux, grâce aux histoires qu'ils racontaient et que mon grand-père me traduisait, le Sénégal, le Mali, la Gambie et la Guinée ne faisaient qu'un seul territoire dans ma tête d'enfant. Panafricaniste, je l'étais, avant d'en connaître le terme » [*IG* : 49].

Outre la musique, s'ajoute également le souvenir de la présence rassurante de sa grand-mère, qui l'aidait à mieux vivre lorsqu'enfant illégitime, elle était rejetée par sa communauté. Son image est associée à la cérémonie du *Xoy,* la danse des masques, au cours de laquelle le chamane invoque par ses mouvements la voix des aïeux :

> « *Nanaame* ! j'entends ! répondis-je. Non seulement j'entendais, mais je voyais également. *Nani, nani, nani ! Nanaame* ! Un autre monde se reconstitua, supplantant le présent. La Petite, son monde avait un visage : celui de sa grand-mère. Son monde avait une musique rassurante : la voix de sa grand-mère […].

> La Petite n'avait qu'une boussole, le regard avisé de sa grand-mère et, en son absence, elle perdait le nord » [*IG* : 207-208].

À l'image de Louise et Salie, Marie-Ève ne peut se défaire des souvenirs de son enfance, qu'elle s'est pourtant évertuée à oublier en traversant l'Atlantique. Dans *Sur l'autre riv*e, bien qu'elle se soit inventée une identité et une vie nouvelles en Guadeloupe, les chansons de ses premières années congolaises manquent de la trahir, tout comme ses peintures et sa voix. Ainsi, lors d'un forum culturel sur l'Afrique auquel elle ne souhaitait pas assister, Marie-Ève ne résiste pas à la tentation de rejoindre le chanteur sur scène, au risque de mettre à jour, ses origines congolaises :

> « Dès les premières notes de *Félicité*, les bougies de mon enfance se sont rallumées […]. Dès les premières notes du morceau suivant, je reconnais les accords d'*Atandélé*, qu'on pourrait traduire par *Quoi qu'il arrive*. J'ai lâché la main de Rico et me suis levée. Faisant fi des convenances, je me suis emparée du micro […] me suis plantée à côté du guitariste qui n'a pas paru surpris. Il me laisse pousser la chansonnette […]. J'ai fermé les yeux pour oublier la foule et chanter vrai […]. Dès que Rico m'a lâchée, l'Haïtienne à la peau beignet doré m'a félicitée et m'a demandé si j'étais africaine. – Non, ai-je répondu la gorge serrée, mais j'y ai longtemps vécu » [*SAR* : 46-47-48].

Si cette soirée manque de trahir les origines de Marie-Ève, une autre chanson, entendue quelques années plus tôt en compagnie de Chief Olayodé, fait écho à son projet de disparaître. Lors d'une sortie protocolaire, une chanson en lingala dont le nigérian demande la traduction à Madeleine révèle les secrètes intentions de la jeune femme. Avec le recul autorisé par la remémoration, la narratrice s'amuse des indices inconscients que le choix de certains des mots de sa traduction de l'époque révèle. Son interprétation est préalablement introduite par une allusion au titre du roman :

> « Au loin, sur l'autre rive, les lumières des gratte-ciel de Léopoldville scintillaient comme des étoiles rapprochées. Y avait-il plus de bonheur là-bas, une fois le fleuve franchi ? […] *Le jour où je m'en irai, qui donc me pleurera ?* […] *Mort dans la brousse ou mort au village ? Mort de maladie ou mort dans l'eau ? Ah, mama, le jour où je traverserai le fleuve...* […] Allez donc savoir pourquoi spontanément j'avais chaque fois substitué "s'en aller " à " mourir" ? La

> métaphore sur la traversée du fleuve n'est pas non plus dans la chanson » [*SAR* : 149-150-151].

À l'image de Salie, les pensées de Marie-Ève passent souvent des chansons qui ont marqué sa vie congolaise à l'intonation spécifique des voix des êtres aimés. En plus de son odeur de kola à laquelle elle l'associe, les spécificités de la voix de Yinka sont régulièrement évoquées. Lorsqu'elle pense à son ancien amant, Marie-Ève songe à « sa voix aussi chaude que celle de Louis Armstrong » [*SAR* : 182] ; sa « voix de basse et son ton toujours contrôlé, toujours maîtrisé, me rassuraient et m'enchantaient » [*SAR* : 164]. Quand elle se remémore les instants passés auprès de lui, Yinka lui apparaît en premier lieu par le biais de sa voix et de son phrasé, si singuliers :

> « Longtemps il est resté en moi, et quand je reconnaissais sa voix dans la mienne, ma plaie se rouvrait encore. On ne sait jamais bien le moment précis où les souvenirs s'effacent ou se fossilisent en nous ni celui où l'on s'approprie la pensée d'êtres chers » [*SAR* : 199].

Sur l'autre rive expose par conséquent l'idée que l'individualité d'une personne, ce qui la rend reconnaissable entre toutes serait principalement contenue dans sa voix. De cette façon, Marie-Ève qui s'est escrimée à camoufler les traces les plus infimes de son ancienne vie, est malgré tout reconnue par la tessiture de sa voix. Clarisse, l'ancienne connaissance qu'elle fuit tout au long du roman, l'identifie en effet à deux reprises au son de sa voix : « Il a fallu plusieurs appels téléphoniques […]. Elle a immédiatement reconnu ma voix et a accepté mes conditions » [*SAR* : 221]. Si l'aisance de Marie-Ève à chanter en lingala lui ont mis la puce à l'oreille, c'est définitivement la voix de cette dernière qui a achevé de convaincre la Gabonaise. La photographe anticipe alors ses questions en lui parlant de ses origines congolaises, puis de sa jumelle décédée, pour conserver son anonymat en brouillant les idées de son interlocutrice :

> « – J'avais une sœur…Une jumelle...Elle s'appelait aussi Madeleine…Elle est morte […] – Je l'ai connue, chuchote la femme. Maintenant, je comprends […] – C'est bizarre, vous avez la même voix. En t'écoutant, je crois entendre parler Madeleine […] – Nous étions deux vraies jumelles » [*SAR* : 223-224-229].

Si l'ancienne proximité des deux femmes permet à Clarisse de reconnaître Madeleine immédiatement, Britt n'était pas suffisamment proche de Samek pour l'identifier des années plus tard, ni de visu, ni au téléphone.

Dans *Son nom d'avant*, Britt ne parvient en effet pas à se souvenir du photographe qu'elle aperçoit le jour de la communion de Junior, bien qu'elle sache qu'elle le connait. De même, lors de leur entretien téléphonique, elle ne réussit pas à le cerner, tandis que lui, intimidé et confus, ne sait qu'écouter Madame Casella :

> « – Mais comment pouvez-vous ! Jamais, c'est un malentendu…Ce n'était… La voix, c'est très mince quand on ne connaît même pas le visage. Celle de Johann Samek a l'air de se fissurer au fur et à mesure que la sienne se fait plus dure et plus ferme. Si elle l'avait vu une fois, si elle savait que c'était lui, elle ne douterait pas de sa sincérité » [*SNA* : 161].

Aussi le début de leur conversation tourne-t-il au quiproquo, jusqu'à ce que Samek finisse par lui révéler qu'il est l'homme de l'église, puis par lui demander son nom de jeune fille. Troublée, Britt s'effondre alors face à la violence de l'irruption de ses souvenirs :

> « mais si vous ne voyez pas du tout ou que vous ne pouvez pas vous rappeler, ce qui serait assez logique en fait, après vingt ans, ça fait vingt ans, et c'est un hasard, c'est un hasard, je vous assure, je ne vous ai jamais cherchée, je n'ai jamais osé, j'ai toujours cru, et maintenant encore […] nous n'aurons probablement plus l'occasion de, je veux, je voulais savoir votre nom, le nom que vous portiez avant. […] Elle s'est assise, affalée plutôt au bord du canapé, contre l'accoudoir, la bouche ouverte, ses yeux écarquillés et sa respiration s'égarant au même rythme que son pouls […] d'incompréhensibles larmes affluent avec dans chacune d'elles une image, une sensation de la fillette en uniforme » [*SNA* : 163-164].

Le recours à l'usage de la mémoire sensitive dans les œuvres du corpus diffère donc d'une figure à l'autre, en ce qu'il met en exergue la singularité de l'expérience vécue, située et incarnée de chacune. Pourtant, la multitude de réminiscences liées aux sensations des personnages est l'une des modalités d'écriture communes aux auteurs du corpus, puisque c'est par le biais de la perception des héroïnes que surgissent, le plus souvent, les souvenirs (involontaires ou non) qui permettent le déploiement de la narration :

> « Le passé "empiète sur le présent", [l'héroïne] hésite à savoir dans lequel des deux [elle] se trouve […]. Le souvenir en lui-même est l'ombre du fait qui l'a

créé […] [elle] le [recrée] en fonction du contexte qui a accompagné sa mise en mémoire, et de [son] contexte présent [598]».

Ainsi, si Louise et la narratrice de Claudie Gallay se montrent réceptives aux perceptions olfactives et tactiles, les figures féminines d'Hélène Lenoir sont davantage ouvertes aux phénomènes paranormaux, tandis que Salie et Marie-Ève se révèlent être particulièrement sensibles aux voix de leur entourage, qu'elles conservent en mémoire.

En s'enracinant dans l'expérience vécue et les sensations des figures féminines, les œuvres du corpus s'inscrivent donc dans une perspective phénoménologique qui permet au lecteur d'accéder à un sens, situé et incarné, que révèle le double mouvement par lesquels les phénomènes et leur compréhension sont donnés simultanément. À cet égard, la voix intérieure des héroïnes procède donc d'« un temps feuilleté [599]», le présent de la sensation induisant le plus souvent le surgissement anarchique du souvenir, puis son déploiement dans le récit par sa remémoration. Pour autant, certaines réminiscences de Salie peuvent également générer ce qu'Annie Ernaux nomme « une sensation palimpseste [600]» dans la mesure où la reviviscence de certains épisodes de sa vie à Niodor devient contemporaine de sa vie strasbourgeoise, dans une forme d'instantanéité qui brouille temporairement ses repères : « Musique ! À Strasbourg, j'écoutais *Saraba* du groupe Ifang Bondi, qui évoque le retour au pays […]. Un battement de cils me transporta dans son sillage et mon passé devint mon présent » [*IG* : 37]. Cette « sensation palimpseste » provoque donc

> « un temps d'une nature inconnue qui s'empare de [la] conscience et aussi [du] corps, un temps dans lequel le présent et le passé se superposent sans se confondre, où [l'individu] semble réintégrer fugitivement toutes les formes de l'être qu' [il] a été […] [sensation] [saisie] dans une sorte d'agrandissement et de ralentissement [601]».

C'est alors par le biais de l'endophasie, qui donne progressivement une consistance, une forme au personnage en remplissant le vide généré par l'absence de prosopographie, que progresse le récit et que se construit l « effet-personnage [602]». En donnant une carnation textuelle à la figure

[598] Tadié Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire*, *op.cit.*, p.190-193.
[599] Dosse François, *Renaissance de l'événement, Un défi pour l'historien : entre Sphinx et Phénix*, *op.cit*., p.305.
[600] Ernaux Annie, *Les Années*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 2009 [2008], p.213.

[601] *Ibidem*, p.213.
[602] Hamon Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op.cit*., p.119.

féminine, également matérialisée dans le corps du livre par l'« incorporation textuelle [603]» qui en spatialise ses différents mouvements, ce flux de conscience donne donc accès à l'intériorité des héroïnes par le biais des « qualia, […] terme qui désigne les propriétés de la perception et de l'expérience sensible. Il s'agit de sensations corporelles et affects [604]». Selon les hypothèses de Tara Collington, fondées sur les travaux de narratologie cognitive d'Alan Palmer et de la polyphonie bakhtinienne, la construction du personnage romanesque contemporain réside dans l'accès à son intériorité que les qualia restituent à partir de « la totalité des points de vue perceptifs et conceptuels du personnage, ses prises de position idéologiques, et ses projets d'avenir considérés comme un récit unique enchâssé dans un texte entier de fiction [605]». À ces mécanismes psychiques et à la mémoire associative s'ajoutent les discours sociaux qui traversent et orientent les pensées personnelles des héroïnes. Cet agencement discursif particulier, intimement lié au contexte historique et culturel dans lesquels s'inscrivent les figures féminines, contribue alors à rendre compte de leur expérience et de leur quête existentielle, en unissant les versants public et privé de leur évolution, ainsi que l'Histoire collective à leur trajectoire individuelle.

À la multitude de corps désincarnés et interchangeables que produisent les sociétés contemporaines libérales, surexposant et traçant constamment des individus standardisés de par le monde, s'opposerait donc la silhouette[606] singulière que proposent les personnages féminins du corpus, envisagée comme une :

> « version plastique, irradiante, lumineuse de la stylisation de soi ; la silhouette, c'est justement le contour d'une puissance, l'aura d'une figure qui s'est mise en chemin, d'une vie qui a trouvé son " tour" , qui risque sa force de séduction, attire celui qui la regarde et le conduit à se mettre lui aussi en route [607]».

Par conséquent, en invitant le lecteur à se concentrer sur leur processus de subjectivation, les figures féminines s'apparenteraient à des apories surprenantes, exposant simultanément en les conjuguant, la ténuité de leur silhouette au foisonnement de leur vie intérieure.

---

[603] Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, *op.cit*., p.219.
[604] Collington Tara, « De la polyphonie à la narratologie cognitive : la construction du personnage dans l'univers romanesque d'Hélène Lenoir », in Audet René et Xanthos Nicolas, *Ce que le personnage contemporain dit à la critique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p.34.

[605] *Ibidem*, p.35 : traduction de *Fictional Minds* d'Alan Palmer de l'essayiste.
[606] Au sens entendu par Julien Gracq et développé par Marielle Macé.
[607] Macé Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, *op.cit*., p.76.

2. Qui dit, que dit la figure féminine ?

2.1. Voix narrative, voix intérieure et point de vue

La quête existentielle des personnages féminins reposant essentiellement sur une fiction de soi, un récit de vie à teneur réflexive, les œuvres du corpus exposent donc la discordance entre ce que les héroïnes se sentent être profondément (*ipséité*) et ce qu'elles donnent à voir pour se conformer aux attentes sociétales et de leur entourage (*mêmeté*). La réflexion intérieure des figures féminines progresse alors à partir d'un jeu de ruptures et d'analogies que provoque l'assemblage d'images et de souvenirs, produit par leurs mémoires sensitives et associatives, et pris en charge par la voix narrative. Cette dernière, en épousant les hésitations et les questionnements des héroïnes, manifeste une parole individuelle qui peine à se faire entendre dans le champ social, car souvent récusée par son entourage direct ou couverte par les discours collectifs. Aussi, dans le présent cadre romanesque articulé autour de la voix et des pensées intérieures du personnage, l'énonciation devient-elle l'élément central du récit qu'elle concourt à faire progresser.

La voix intérieure centrée sur la psychologie du personnage romanesque, autrement appelée « courant de conscience, langage ou monologue intérieur, endophasie » selon les analystes depuis son apparition au début du XXe siècle dans les romans modernes, rend compte des sensations, des pensées et des sentiments qui le traversent. Elle n'est cependant pas transcrite de la même manière dans les œuvres étudiées, puisque leurs scénographies diffèrent[608] afin de mettre en exergue la singularité de chacune. On peut en effet distinguer deux groupes de récits, le premier se composant essentiellement de narrations à dominante hétérodiégétiques centrées sur le narrateur, qui alternent avec du discours direct et indirect libre, des psycho-récits et des narrations homodiégétiques centrées sur l'acteur ; tandis que le second groupe est essentiellement constitué de narrations homodiégétiques centrées sur l'acteur, et de monologues intérieurs à caractère remémoratif, qui laissent deviner la présence de l'inscripteur.

[608] Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, *op.cit*., p.191-192 : selon cet auteur, le texte littéraire se constitue « à travers la situation que la parole prétend définir, le cadre qu'elle montre (au sens pragmatique) dans le mouvement même où elle se déploie. Un texte est en effet la trace d'un discours où la parole est *mise en scène* […] la scène sur laquelle le lecteur se voit assigner une place, c'est une scène narrative construite par le texte, une "scénographie " […]. C'est dans la scénographie, à la fois condition et produit de l'œuvre, à la fois " dans" l'œuvre et ce qui la porte, que se valident les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (*topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation ».

Selon Alain Rabatel, qui s'inspire de la philosophie de Merleau-Ponty, pensée et langage doivent être saisis dans un même geste, leur association manifestant une continuité anthropologique que révèle le discours représenté dans le texte littéraire. Ce discours représenté, en exposant les relations intersubjectives des personnages :

> « considère ensemble perceptions, pensées et paroles, en tant qu'elles relèvent de phénomènes dialogiques de représentation de la subjectivité humaine dans ses efforts de connaissance et de co-construction de soi, par la réflexion de la praxis humaine et au moyen de la médiation du langage [609]».

Par ailleurs, à partir de ses travaux de recherches, le linguiste établit une équivalence entre voix (plutôt que mode narratif) et point de vue, dans la mesure où ce dernier

> « se définit par les moyens linguistiques par lesquels un sujet envisage un objet, à tous les sens du terme à envisager[610], que le sujet soit singulier ou collectif. Quant à l'objet, il peut correspondre à un objet concret, certes, mais aussi à un personnage, une situation, une notion ou un évènement, puisque, dans tous les cas, il s'agit d'objets de discours. Le sujet, responsable de la référenciation de l'objet, exprime son PDV tantôt directement, par des commentaires explicites, tantôt indirectement, par la référenciation, c'est-à-dire à travers les choix de sélection, de combinaison, d'actualisation du matériau linguistique [611]».

De cette façon, la voix narrative de *Comme personne*, s'évertue à rendre compte de l'intrication de la vie amoureuse d'Estelle et de son évolution, tant dans l'espace privé que public. En combinant les narrations hétérodiégétiques et homodiégétiques, Denis Lachaud donne à expérimenter le ressentiment de son héroïne au lecteur, dans la seconde partie du récit.

Après avoir relaté la rencontre d'Estelle et de son futur mari, que ponctuent quelques dialogues mettant en exergue les premières tentatives de William pour dominer sa compagne, la narration hétérodiégétique qui se développe à partir des temps du passé (passé simple et imparfait) cède la place au présent de l'énonciation dans la seconde partie du roman.

---

[609] Rabatel Alain, *Homo Narrans, Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit, Tome II, Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008, *op.cit*., p.345.

[610] allant de la perception à la représentation mentale, telles qu'elles s'expriment dans et par le discours.

[611] Rabatel Alain, *Homo Narrans, Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Tome I, *Les points de vue et la logique de la narration,* Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008, *op.cit*., p.21.

La colère d'Estelle, qui irrigue et fait progresser ce second mouvement, prend son origine dans l'introspection à laquelle elle se livre. Ne cessant de s'auto-invectiver (« comment n'avais-je pas percuté plus tôt, quelle gourde » [*CP* : 61], « idiote » [*CP* : 74], « Amen. J'aurais dû partir » [*CP* : 76]), elle tente de comprendre les mécanismes qui l'ont conduite à tout accepter de la part de son ex-mari, allant même jusqu'à tolérer certains accès de violence : « William n'aimait pas avoir tort. Il pouvait devenir violent » [*CP* : 67].

La forme même des phrases, accumulées sur une dizaine de pages (58 à 68), traduit la lente mais progressive réification d'Estelle pendant quatre ans, William s'estimant être son propriétaire légitime dès le soir de leur mariage « tu es à moi » [*CP* : 50]. Il la transforme alors « en objet » [*CP* : 61], chosification qui transparaît dans la structure syntaxique. Estelle n'est plus le sujet de l'action mais son objet, devenant par lassitude le pantin des multiples décisions prises par son époux en son nom, comme le stipule la récurrence des pronoms personnels COD « m'» :

> « il **m**'a frustrée » [*CP* : 58], « il **m**'a envahie quand il **m**'a surveillée pendant toute la journée de notre mariage » [*CP* : 59], « il **m**'a humiliée en maintes occasions » [*CP* : 59], « Il **m**'a déconsidérée, affaiblie, découragée […] il **m**'a renvoyée au rang d'animal domestique» [*CP* : 68], « Il **m**'a étouffée en faisant le vide autour de nous […] Il **m**'a achetée[612]. Et je me suis laissée faire, comme une idiote, j'ai consenti » [*CP* : 62].

Le monologue intérieur qui déploie le courroux de la jeune femme, cède parfois la place à quelques dialogues dont la fonction est de corroborer et de légitimer sa colère. Elle se remémore ainsi le repas au cours duquel William avait invité un ami pédiatre pour lui imposer l'allaitement de leur fille, ou lorsqu'il a tenté d'isoler définitivement Estelle, en insultant sa meilleure amie en raison de leurs dissensions au sujet d'un aspirateur : « – T'as un problème, espèce de connasse mal baisée ? Il laissa tomber l'appareil et se précipita hors de la cuisine […]. J'étais horriblement gênée. Viviane préféra partir sans explication […]. Je crois qu'ils ne se revirent jamais » [*CP* : 68].

Enfin, son introspection lui ayant permis de comprendre ses erreurs, la tonalité de la troisième partie expose une gaieté et une sérénité que sa nouvelle vie lui permet de retrouver. Ce dernier mouvement, essentiellement axé sur les dialogues constructifs qu'elle échange avec Vincent,

[612] C'est nous qui soulignons.

exprime la singularité de ces deux personnages, tout en narrant leur angoisse commune de vivre de nouveau en couple, après leurs échecs respectifs.

La voix narrative de *Comme personne*, insérée dans une composition textuelle qui retranscrit matériellement l'évolution de la figure féminine dans le corps du livre et l'espace de la page, met donc en scène une vision optimiste des relations entre hommes et femmes. La fonction cathartique de la seconde partie autorise en effet l'héroïne à accéder à un nouveau modèle conjugal dans la dernière partie, en lui donnant la possibilité d'exprimer sa colère envers elle-même. Estelle, curieuse et ouverte aux autres, s'inspire alors d'autres formes de relations, telles que les lui explique Walter, son ex-beau-fils et ami homosexuel, afin d'explorer ses propres désirs.

Par ailleurs, la voix intérieure des figures féminines des romans lenoiriens, également restituée et contextualisée en partie par une narration hétérodiégétique, met en scène les pensées et les réflexions qui amènent les protagonistes à se situer, puis à évoluer (ou pas) par rapport à elles-mêmes et aux autres dans le champ social. Pourtant, son mode de restitution, articulé autour d'un jeu sur les différentes modalités de la voix narrative et un entremêlement de points de vue, présente des personnages romanesques instables, dont les traits définitoires sont difficilement compréhensibles et saisissables pour un lecteur qui peine à attribuer les pensées ou les discours qu'il découvre, aux figures qui les formulent.

2.2. Narrations empêchées[613]

2.2.1. Entre narration refusée et narration impossible

Pièce rapportée s'ouvre sur l'accident de la fille d'Elvire, dans un court prologue qui précède les quatre parties qui constituent le récit. D'emblée, le lecteur est leurré par l'usage originel du pronom de troisième personne sans antécédent, qui n'est ensuite pas formellement rattaché à un prénom ou à une quelconque description : « Elle l'a appelé pour lui dire qu'elle avait réussi à avoir des places pour le vendredi soir » [*PR* : 7]. Au regard des informations qu'il découvre peu après, le lecteur déduit par son interprétation active, que le récit va évoquer l'histoire d'une jeune fille de vingt-quatre ans, issue d'une famille bourgeoise, qui a gagné au loto et habite Paris. Pour autant, le prologue s'achève sur un double événement : celui qui n'en est pas un, à

[613] Cette expression est empruntée à Frédéric Martin-Achard, Martin-Achard Frédéric, *Voix intimes, voix sociales, Usages du monologue romanesque aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p.335.

savoir l'accident dû à la moto à l'origine du handicap de Claire, qui occupe cependant la majeure partie de la diégèse et permet les interminables logorrhées d'Elvire ; et celui que la narration s'efforce de cacher, mais qui ne cesse de sourdre au travers des réflexions intérieures de l'héroïne : l'inceste familial qu'elle dénie, mais dont sa fille fut le témoin privilégié depuis sa tendre enfance. Ce second et véritable événement, distillé en filigrane tout au long du récit, devient le prétexte de la narration et de la progression de l'intrigue. Il induit en effet une stagnation d'Elvire, qui, en refusant de reconnaître son amour incestueux, infirme son processus d'individuation et se condamne, elle et son entourage, à une forme de répétition que son déni génère. Sa situation fait donc écho au constat de Claude Romano, qui remarque que :

> « l'impossibilité de toute mémoire se traduit justement par la répétition incessante de l'inappropriable *trauma.* […] Les modes selon lesquels le passé se met à hanter le présent par la répétition sont multiples […] tantôt, il peut être entièrement oublié, mais de telle sorte que cet oubli, à sa manière encore, demeure le vecteur d'une certaine répétition […] ce qui se manifeste est l'impossibilité d'une mémoire véritable qui, parce qu'elle est épreuve de ce qui, dans l'avoir-eu-lieu, nous ouvre encore un futur, ne consiste pas à conserver des faits, mais, au contraire, à s'en affranchir [614]».

Déjà dans le prologue du roman, la voix narrative met à distance cet amour interdit, et dédramatise l'accident, en les introduisant par des références intertextuelles qui évoquent l'univers enfantin de l'énonciatrice et le conte de Barbe-Bleue : « je tombe, grelots, Anne ma sœur Anne » [*PR* : 10]. Au moment où elle chute, les dernières pensées de Claire désignent les différentes conquêtes du cousin incestueux de sa mère. Le rôle central et pervers de ce dernier est mis en exergue par la double ellipse des prénoms « Anne et Claas » que redouble la polysyndète « et » qui déséquilibre le rythme de la phrase, redoublant dans l'énonciation son attitude de prédateur auprès des femmes qu'il a séduites. Enfin, la culpabilité d'Elvire point à travers la répétition accusatrice de l'appellation « maman », qui précède l'asyndète décrivant les dernières sensations de Claire avant son coma : « Anne ma sœur Anne et Claas et Nathalie, maman et Claas, maman, vrombissement aigue de son cri rouge, orange, bolide, fusée plongeant soudain dans du caoutchouc élastique puis dur, noir, et tout fut silencieux » [*PR* : 10].

[614] Romano Claude, *L'événement et le temps, op.cit.,* p.210.

Les données du délit sont donc annoncées dès le prologue, mais leur évocation très rapide n'étant rattachée à aucune information connue et compréhensible du lecteur, elles demeurent énigmatiques une grande partie du récit.

S'ensuivent les efforts d'Elvire pour soutenir sa fille au cours de sa rééducation, en dépit de sa propension à se soustraire aux questions des médecins sur les raisons qui ont poussé Claire à tenter de se suicider à trois reprises : « c'est très important pour moi, pour Claire, racontez-moi…Je ne sais rien. Je ne sais pas qui est ma fille » [*PR* : 90]. L'héroïne met alors en place différentes stratégies d'évitement auprès des multiples psychiatres qu'elle doit rencontrer, pour ne jamais évoquer le nœud du problème, prétextant qu'elle ne sait rien de ceux qui l'entourent, contrairement à ces derniers. Au cours de ses longs monologues réflexifs, ponctués de suspension et d'aposiopèses indiquant son application à trouver les mots justes ou à changer de sujet, ses nombreuses digressions mettent à distance l'épineux sujet :

> « D'autres le savent. Vous sans doute et peut-être Claas mais il ne m'a rien dit […]. Le peu de choses que je sais d'elle, Anne, je le sais par internet… […] mais c'était plus que ça, Claas…C'était. Mes filles l'adoraient évidemment […]. C'est un papier […] qui certifie que Claas n'est pas son père. Ça a été un choc pour moi de trouver ça, la preuve que je ne sais rien d'elle, ni de lui, rien […] bouleversé…C'est son grand mot, ça. Je suis très ému, je suis bouleversé…avec son charmant petit accent allemand [*PR* : 90-91].

Emportée dans son élan, elle avoue être dépassée par la situation :

> « Class est devenu la chasse gardée de mes filles. […] ça me mine, ils sont trop forts, et vous, vous en savez certainement beaucoup plus que moi […]. Je ne sais pas. Je ne sais rien. L'omerta. Mon frère. Mes filles. L'omerta. Si vous le questionnez là-dessus, il vous dira naturellement que tout est dans ma tête » [*PR* : 100-101].

Lancée dans un flot continu de pensées et de paroles qui s'enchaînent par association d'idées, le discours intarissable d'Elvire, véritable hémorragie d'un sujet blessé, révèle son inaptitude à comprendre les autres, ainsi que le constate Tara Collington lors de l'étude d'un autre roman d'Hélène Lenoir, *Le Répit*. Cette incapacité à bien « attribuer ou comprendre l'intentionnalité de l'Autre [615]» serait alors un trait définitoire du personnage lenoirien, puisque Britt est

[615] Collington Tara, « De la polyphonie à la narratologie cognitive : la construction du personnage dans l'univers romanesque d'Hélène Lenoir », *op.cit.,* p.41.

également atteinte de cette défaillance lorsqu'elle se trouve face à Samek. De cette façon, Elvire pense a posteriori s'être trompée en interprétant les signes que son cousin lui envoie, lors de la venue de ce dernier au centre de rééducation. Il est à noter que la reconnaissance de son erreur est partiellement parasitée par un défaut de mémoire :

> « après avoir marché sans fin en se tenant comme des amoureux le long de la Seine…ou est-ce que c'était au retour plutôt… ? ou la fois d'avant ?... […] Quand on est rentrés à pied […] et que j'ai compris, devant la porte de l'immeuble, qu'il n'avait fait que me raccompagner […]. Et tu sais bien qu'il y a deux lits là-haut et que tu n'as rien à craindre. Frère et sœur…je crois que je lui ai dit ça en prenant sa bouche mais il m'a doucement repoussée. Doucement. Claas a toujours fait les choses fermement et en douceur » [*PR* : 104-105].

La voix narrative qui relaie la confusion intérieure d'Elvire, se situe alors entre la narration impossible et la narration refusée que Frédéric Martin-Achard définit selon les termes suivants : « difficulté à dire […] due […] à un évènement traumatique incommunicable – *narration impossible* – ou à un refus lié à des épisodes honteux ou délictueux – *narration refusée* [616]».

La protagoniste semble en effet avoir conscience, à certains moments de ses remémorations, que son affection pour Claas n'est pas ordinaire, ni communicable : « la voix de Claas, son odeur, sa peau connue si tôt si doucement […] c'était lui, c'était elle, personne ne pouvait savoir ni comprendre » [*PR* : 28]. De même, lorsqu'elle reconnaît avoir sciemment menti aux médecins, après avoir explicitement refusé de répondre à leurs questions, par peur d'avouer le caractère délictueux de son amour : « Mais moi, je ne veux pas aller là-bas, là vers quoi elle me tire » [*PR* : 106], la voix narrative se situe du côté de la narration consciemment contournée :

> « Chers Tucker, Lefranc et consorts, cher docteur Rufa […] le dossier, figurez-vous j'aimerais beaucoup le voir pour rectifier […] vous vouliez tant savoir…et moi, j'ai fait celle qui ne savait rien et, quand vous m'avez demandé : votre cousin allemand, racontez-moi un peu, hmm ?.... » [*PR* : 177].

Dans cette mesure, cette narration refusée ou contournée, transcrit la mémoire volontairement empêchée de l'héroïne dont « le langage ne parvient pas à constituer un socle commun pour devenir vecteur d'expériences partagées, d'*Erfahrungen* [617]». Elvire s'enferre alors dans son

[616] Frédéric Martin-Achard, Martin-Achard Frédéric, *Voix intimes, voix sociales, Usages du monologue romanesque aujourd'hui*, *op.cit*., p.337.
[617] *Ibidem*, p.343.

mutisme calculé et dans le verbiage intempestif qu'elle utilise pour couvrir son infâmie, la majeure partie du roman.

En revanche, après avoir inlassablement repoussé sa reconnaissance de l'inavouable, par le biais de nombreuses stratégies discursives, la protagoniste y est confrontée malgré elle, lorsqu'elle se trouve face à la preuve de son péché, que Claire avait précieusement conservé et caché. Devant la robe qu'elle portait le jour où sa fille l'a surprise avec Claas, date qu'elle s'est évertuée à oublier de longues années, elle n'est plus en mesure d'orienter son langage ou d'interrompre ses pensées comme elle fait habituellement. Encore bouleversée par le souvenir d'une discussion avec Claire, au cours de laquelle cette dernière lui rappelait sa ressemblance avec sa belle-sœur détestée, Elvire tente de se ressaisir après avoir fouillé le bureau de sa fille. Les structures phrastiques (qui se déploient sur plusieurs pages) traduisent une agitation intérieure qu'elle ne parvient pas à maîtriser et que le lecteur peine à comprendre, à travers la ponctuation expressive, les ruptures produites par les asyndètes et l'enchaînement rapide de ses idées par anadiploses et paronomases. De plus, l'introduction des paroles de sa fille, puis celle de Nathalie au sein même de ses pensées par le biais du pronom de première personne « je [618]» renforce encore davantage sa confusion :

> « Sur le dos, les yeux fermés, une main sur son front en sueur, l'autre sur la poitrine où son cœur cognait […] en proie à une douleur inlocalisable, beaucoup trop vive pour qu'elle puisse en repérer la cause, ses pensées cavalant dans tous les sens, déchaînées, folles, folles dangereuses…loto, Nathalie, Rome, Roma, amor, à mort […] mais quand ?, pourquoi était-il toujours fourré là-bas, lui ? […] J'ai vingt-quatre ans et j'ai gagné au loto, voilà, le gros lot […] jamais plus dans cette maison où rien, rien ni personne, là-bas, je leur laisse tout[619] – Non, je veux ma part, la part qui me revient, avocat, Maître Bohlander, la succession de son père, les dents de Nathalie, quinze mille francs, les bronzes […] sa haine, son mépris, cette horreur que, aujourd'hui, je te jure, Nathalie, je… […] demain j'appelle un notaire, je dirai, je demanderai qu'elle écrive Anne […] testament, ma volonté, tout ce que j'ai, l'appartement, mes bijoux, mon livret, mes actions,

[618] Ce pronom de première personne du sujet se réfère donc à trois énonciatrices différentes : Elvire qui énonce ce monologue intérieur à partir de « loto, Nathalie, Rome… », Claire « J'ai vingt-quatre ans et j'ai gagné au loto », et Nathalie : « – Non, je veux ma part, la part qui me revient », bien que cette dernière assertion puisse également être attribuée à Elvire.

[619] À l'image de Britt et de Thérèse, la rage d'Elvire la pousse à désirer abandonner tout ce qu'elle possédait pour se détacher de sa belle-famille et retrouver sa liberté.

> divorce, je me battrai, bec et ongles, et son nom, Anne, partout où il a été effacé dans les papiers Bohlander » [*PR* : 167-168-169-170].

Après une longue pause au cours de laquelle elle pense avoir repris son souffle (ainsi que le lecteur…), Elvire est de nouveau étreinte par la curiosité et l'envie irrépressible d'ouvrir le coffre de Claire. C'est alors qu'elle découvre la robe qu'elle portait lorsque sa fille a surpris son étreinte incestueuse avec Claas. Considérant ce vêtement comme le symbole de sa jeunesse perdue : « ses plaisirs de jeune femme, mère, épouse, amante, beauté d'antan, son pied léger, sa taille de guêpe et autre teint de rêve lui apparaissant pour la première fois comme un désolant et scandaleux gâchis » [*PR* : 175], la rage la submerge de nouveau tandis que sa conscience vacille sous l'effet de la révélation, cherchant dans sa mémoire si elle ne savait pas déjà que Claire était au courant, si Claas ne le lui avait pas déjà indiqué :

> « Elle arracha un sac-poubelle au rouleau […] se demandant si Claas […] si c'était la seule fois où il le lui avait dit : elle est là, elle était là, elle nous a vus…Demander à Claas si la présence de Claire…son regard…si lui, pour lui, la jouissance de ces instants si courts et si dangereux puisque jamais ils ne s'étaient retrouvés dans une chambre anonyme et fermée au temps où…où quoi ?... frère et sœur ? » [*PR* : 175].

Elle comprend soudainement que le couple illégitime qu'elle a formé tacitement toute sa vie avec Claas est la cause des tentatives de suicide de Claire, et du suicide de Nathalie, ainsi que de la disparition de sa fille cadette en Allemagne. De même le sens de la question récurrente de Claas, qu'elle-même se pose au fil du récit et qui constitue une forme de leitmotiv obsédant : « Combien de morts ? » [*PR* : 74-75-105-175], trouve enfin sa réponse. Impulsivement, elle décide de mettre un terme à cette relation maudite :

> « avant Levallois : combien de morts ?... avant ?... Mais c'était lui qu'elle enfouissait à présent dans le sac […] lui qu'elle écrasait en tassant sous son pied, son genou rageurs, jurant, grognant, en larmes, c'est fini, terminé, salaud, c'est trop tard pour les questions, je ne veux même pas savoir, je sais, oh oui, je sais, et c'est fini » [*PR* : 175].

Pourtant le connecteur adversatif qui suit sa toute nouvelle résolution indique au lecteur que cette décision, uniquement générée par la colère, est temporaire : « mais j'ai quarante-huit ans, Paris, la vie devant moi, oui, ni frère, ni mari, ni fille, ni père, ni mère, ni personne… » [*PR* : 175].

Cherchant toujours des explications auprès de Claas, qu'elle ne cesse d'excuser, la volonté d'Elvire cède une nouvelle fois très facilement à ses arguments abjects. Ce dernier, en un ultime retournement de situation, la rend responsable de son comportement inqualifiable, qu'il impute au mariage et à l'éloignement de cette dernière :

> « J'en avais assez, tellement assez, tu ne peux pas savoir […] [Claire] a toujours su que je ne pouvais pas être le père d'Anne et c'est pour ça qu'elle n'a pas été choquée que je couche avec elle. Un ! Deux : Toi et Nathalie, elle le savait…pour Nathalie, je me demande vraiment comment !... mais bon, elle le savait mais elle ne m'a jamais trahi. Trois : Puisque c'était prouvé qu'elle n'était pas ma fille, je pouvais, c'était son tour […] tu comprends ? Tu vois un peu à quel point… […] mais je ne veux pas, je ne peux plus…Ces pièges au sentiment…depuis vingt-cinq ans…– Mais moi ? – Tu étais loin…si loin. – Moi ! Loin ! C'est moi qui étais.. ? – Très loin » [*PR* : 188-189].

Le caractère énigmatique de Claas, présenté à travers le regard admiratif et biaisé d'Elvire tout au long du roman, est totalement disqualifié par la désinvolture qu'il affiche pour asséner ses actions immorales, invalidant de fait la description qu'en avait donnée sa cousine. Le récit s'achève ainsi, sur la parole cynique d'un personnage pervers qui révèle une nouvelle fois, en contrepoint, l'inaptitude du personnage lenoirien à comprendre les intentions réelles de son entourage. L'attribution des dernières paroles du récit à ce personnage méprisable, peu présent mais régulièrement évoqué au cours de l'intrigue, met donc en exergue le pouvoir fallacieux du langage. Ainsi, pour Dominique Viart, le roman contemporain privilégierait le discours à l'évènement :

> « C'est qu'en fait le discours – au sens linguistique du terme – compte plus que l'évènement. Ce qui importe, c'est ce qu'on en dit, l'espace de la parole qui exprime comment les faits se disposent dans une conscience, quelle est leur dimension – et leur résonance – subjective […] [Certains] choix d'écriture tendent à souligner que le réel n'existe pas en dehors de la perception, de la pensée, des affects…etc., qui le constituent pour chacun [620]».

Les différentes stratégies discursives qu'Elvire établit au cours de ses multiples monologues intérieurs (ou dialogués dans les cas des entretiens avec les médecins), pour contourner ou éviter de reconnaître ses sentiments, concourent à faire progresser l'intrigue narrative, tout en

[620] Viart Dominique, « Fictions en procès », *op.cit.*, p.291.

soulignant le fait que l'intentionnalité trompeuse du discours se substitue à l'incommunicabilité de l'événement. En cela, l'excès de langage qu'utilise Elvire se construit autour de l'événement central indicible, auquel la conscience de l'héroïne se heurte aussi souvent qu'il affleure, en dépit de ses efforts à le dissimuler. Aussi, « l'évènement traumatique serait[-il] à la fois ce qui broie l'individu, provoque son délitement, et ce qui s'oppose dans le même temps à la reconstruction d'une identité par la mise en intrigue de soi [621]». À l'image de Louise qui se ment également à elle-même sur ce qu'elle est intimement, Elvire ne peut par conséquent pas non plus évoluer. En refusant d'assumer son amour délictueux, son déni « interdit toute transformation de soi à soi de l'advenant [622]», et donc, toute possibilité de changement.

2.2.2. Narrations entravées

Par opposition à la voix narrative fallacieuse de *Pièce rapportée*, celle de *Son nom d'avant*, a pour fonction d'exposer, de façon authentique, la confusion intérieure de l'héroïne et sa tendance à dépendre des hommes pour exister. Pour cela, elle joue sur les différents points de vue représentés et la dissociation entre le locuteur (instance qui profère l'énoncé) et l'énonciateur (instance qui assume l'énoncé). Ainsi, le désarroi de Britt au moment où elle quitte son mari en emportant son dernier-né avec elle se traduit-il par la polyphonie de l'énonciation. Alors qu'elle est en route pour rejoindre Samek, l'homme qui lui a donné le courage de fuir sa situation conjugale, l'attitude de son fils la fait douter, comme le traduisent la ponctuation syncopée et l'enchaînement du discours indirect libre : « C'était certainement une erreur de l'avoir emmené » [*SNA* : 186] au monologue narrativisé « Il aurait fallu faire ce voyage toute seule, mais, seule, elle aurait perdu la tête, et avec lui, maintenant, des patiences, comme si c'était le moment de… » [*SNA* : 186], puis au discours direct libre : « Au téléphone, il lui a seulement dit : Je vous attends, puis il lui a décrit le chemin pour venir jusque chez lui » [*SNA* : 186-187], de nouveau au discours indirect libre « c'était compliqué, confus » [*SNA* : 187] et au psycho-récit : « Elle lui a demandé si vraiment c'était possible, si cela ne le dérangeait pas, elle avait bien conscience de le prendre au dépourvu… » [*SNA* : 187] au discours direct libre : « Il a dit : Mais non. Je vous attends » [*SNA* : 187].

[621] Frédéric Martin-Achard, Martin-Achard Frédéric, *Voix intimes, voix sociales, Usages du monologue romanesque aujourd'hui*, *op.cit*., p.350.
[622] Romano Claude, *L'événement et le temps, op.cit.,* p.261.

Le récit se poursuit brièvement avec un point de vue hétérodiégétique, qui traduit l'état de grande tension émotionnelle de l'héroïne. Cette fébrilité est suscitée par un évènement qui lui extérieur, puisque Britt réagit aux paroles de Samek : « Une secousse. Le trac, » [*SNA* : 187]. La narration continue ensuite en basculant de nouveau dans l'esprit du personnage qui analyse ce qui lui arrive, comme le traduit le discours indirect libre :

> « ce battement maintenant, partant du ventre, ou du cœur, ou de la gorge, c'est partout, c'est… Qu'est-ce que je fais ici ? Qu'est-ce que… ? […] c'était ferme, solide, mais peut-être que c'est moi qui m'imagine que, il ne sait même pas, rien, et moi, comme si ça suffisait, après le deuxième feu, il y a un tournant, un supermarché, […] je vais me perdre, c'est sûr […] et si j'appelais Justus qui n'est sans doute au courant de rien, pour le moment […] première contrariété : pas de dîner, mais je serai peut-être rentrée en faisant l'impossible pour être là à temps et leur préparer, quoi ? des œufs, des choses vite faites […] j'aurais dû…j'ai fait les courses hier, il y a ce qu'il faut dans le frigidaire, des conserves, on est jeudi, ils mangent à la cantine, Lorette a son athlétisme ce soir mais il fait clair… » [*SNA* : 187-188]

Rattrapée par ses préoccupations maternelles, Britt ne cède cependant pas à ses tourments, et abandonne peu après Tim à son grand-père qu'elle avait préalablement déposé à l'hôpital.

En repartant, la protagoniste est assaillie par les doutes et s'interroge sur la confiance aveugle qu'elle a placée en Samek, comme elle l'avait autrefois fait avec son époux. La complexité de la scène énonciative, qui entremêle toujours différents discours représentés (point de vue hétérodiégétique, monologue narrativisé, psycho-récit, discours indirect libre, discours direct libre) épouse donc le chaos mental de la jeune femme. Cette dernière appréhende une réaction excessive de la part de son époux, que renforce le conditionnel présent associé aux hypothèses anticipatrices émises par l'héroïne :

> « Elle met le contact, démarre. Il a dû se précipiter sur le téléphone pour dire à Justus qu'elle comptait aller chez Samek. Justus n'y croit pas mais ce soir en rentrant il prend peur et commence…Il appelle Samek et lui ordonne de le prévenir dès qu'elle le contactera. Samek promet ou Samek s'en fout. Justus va demander à la police de mettre la ligne de Samek sur écoute […] Ou un détective, il en serait capable…Elle pourrait demander à la serveuse d'un café ou à n'importe qui d'appeler monsieur Johann Samek et de lui dire…mais quoi ? […] un lieu, une

> heure où il viendrait la retrouver, mais où, et quand, et pour quoi faire, s'il n'a pas la force de la porter, mon Dieu, jamais un homme ne l'a soulevée de terre, c'est elle qui les soutient, les hisse, les traîne […] et si une fois je pouvais m'asseoir et me taire, ne rien expliquer, ne rien justifier ni promettre, en ayant près de moi quelqu'un qui serait […]. Et si je rentrais demain ou… […] si je rentrais dimanche à leur retour de la messe […] ils seraient à peine surpris, ils me trouveraient à ma place, au salon ou à la cuisine plutôt, je serais en train de leur préparer des îles flottantes, ils adorent ça, la recette d'Henriette évidemment » [*SNA* : 197].

Accoutumée au comportement autoritaire et prévisible de son mari, Britt s'imagine ses paroles qu'elle intègre au terme de son monologue intérieur :

> « Justus […] espérant que d'ici là tout sera rentré dans l'ordre, sa femme redevenue raisonnable, fidèle au poste, au garde-à-vous, prête à en reprendre pour dix, vingt, trente ans après cette incartade monstrueuse mais excusable si elle consent à se racheter et à faire preuve de bonne conduite maintenant …Nous l'aiderons, il faut qu'elle se repose, c'est le surmenage des dernières semaines […] peut-être faudrait-il envisager un séjour en maison, une cure, ou l'envoyer en exigeant la plus grande discrétion […] et ces pilules qu'Henriette prenait […] est-ce qu'elles existent toujours ? est-ce que notre bon vieux docteur Dirlam ne pourrait pas nous faire une ordonnance sans qu'on soit obligés de voir un spécialiste et d'étaler au grand jour… ? » [*SNA* : 198].

La peur de devenir folle comme les premières épouses Casella, que Britt se rappelle en imaginant les paroles que son époux serait amené à prononcer à l'annonce de son départ, l'aide donc à se confronter à ses angoisses et à concrétiser sa fuite. À la longue énonciation de ses craintes succède ensuite un calme relatif transcrit par le changement de page et la brièveté du passage, qui indique au lecteur qu'en dépit du gouffre qu'elle entrevoit, Britt a pris sa décision. La pause narrative apportée par la description de la chambre d'hôtel et des sons que perçoit l'héroïne contribue à marquer l'opposition entre l'atmosphère estivale sereine de la nuit et l'angoisse qui étreint la jeune femme, à l'aube de sa nouvelle vie :

> « La chambre est petite, le papier fleuri […]. Il fait chaud. La fenêtre grande ouverte donne sur une cour où résonnent de temps en temps des voix, des bruits de cuisine […] la nuit est venue depuis longtemps, pense-t-elle, et pourtant la pendule de l'église toute proche sonne minuit, elle compte les douze coups pesants

> et familiers, puis minuit et quart, les deux vieilles notes sombres, minuit et demi, un autre jour dans lequel elle n'entre pas, elle coule » [*SNA* : 199].

Le discours indirect « la nuit est venue, pense-t-elle » est la dernière mention réflexive émanant de l'héroïne, puisqu'à la page suivante, qui apparaît après le blanc typographique qui succède à « elle coule », la narration hétérodiégétique ouverte par le pronom personnel indéfini fait part au lecteur de la volatilisation de Britt, selon une modalité objective : « On a perdu sa trace le vendredi matin à onze heures dix » [*SNA* : 200]. Enfin, la voix narrative rapporte la quête et le point de vue de Samek, parti à la recherche de celle qu'il vient de retrouver, les quelques pages achevant le roman.

La composition textuelle de ce dernier, associé à une scénographie particulièrement complexe, met donc en exergue les tourments intérieurs de Britt, et son incapacité à discerner ce qui lui est profitable de ce qui lui est préjudiciable. Les premiers et troisièmes mouvements qui enchâssent la seconde partie du récit par des scènes d'extérieurs, constituent donc un cycle duquel l'héroïne tente de s'extirper. Ainsi, à la scène originelle du bus qui succède à l'agression dont la protagoniste a été victime, répond celle du car qui « devait l'emmener n'importe où, loin, nulle part pourvu que ce soit ailleurs *une fois dans* [*s*]*a vie, et même si ce n'était que l'illusion de savoir ou de décider quelque chose* [623]» [*SNA* : 206].

Tout au long du récit, la narration entravée, qui traduit « un défaut d'expression intrinsèque au personnage, une inaptitude sociale ou psychique [624] » à s'exprimer, tente d'exposer les difficultés de Britt à énoncer ses propres désirs. La voix narrative expose donc simultanément la difficulté de l'héroïne à faire face à un passé douloureux qu'elle pensait avoir mis à distance en épousant un notable respecté, et l'insatisfaction que lui procure sa vie de mère au foyer.

Pourtant, l'omniprésence des « petites bestioles » et les étranges manifestations des aïeules Casella dans la demeure familiale, ne cessent de la mettre en garde contre l'existence mortifère qui l'attend si elle ne change pas rapidement le cours de sa destinée. De même, si le retour inopiné de Samek dans sa vie lui rappelle l'agression dont elle a été victime, et par conséquent les mauvaises décisions qui en ont découlé, le photographe qu'elle compare à plusieurs reprises

---

[623] Le passage en italiques signale un extrait de la lettre que Britt a laissé à Samek avant sa disparition. Ces bribes de lettre s'entremêlent aux pensées du photographe et aux discours d'Emilia, la bonne des Casella qui a contribué à la fuite de son employeuse et qui explique les derniers instants qu'elles ont passés ensemble. Par conséquent, cette lettre matérialise les dernières réflexions que Britt adresse à l'homme qui lui a insufflé l'élan suffisant pour oser partir, alors que son corps s'est déjà volatilisé.

[624] Martin-Achard Frédéric, *Voix intimes, voix sociales, Usages du monologue romanesque aujourd'hui*, *op.cit.*, p.336.

à un ange gardien, lui donne la possibilité de s'affranchir du personnage social qu'elle s'était créé jusqu'alors. La narration entravée expose donc le difficile cheminement d'une femme au foyer pour reconquérir sa liberté, alors que ses rôles d'épouse et de mère l'ont progressivement amenée à oublier ce qu'elle était auparavant. Comme le titre du roman l'indique, son appartenance au clan de l'homme qu'elle a épousé et l'omniprésence du nom Casella dans le récit, ont non seulement réussi à effacer ses aspirations, mais également son propre nom, cité une seule fois dans la diégèse, à l'exception du titre, *Son nom d'avant* : Britt Ardell. Son quotidien aliénant s'est subrepticement substitué à ses aspirations personnelles, comme le souligne l'usage du « présent immédiat et isochrone de ses pensées [625]» dans ses monologues intérieurs intermittents, que souligne encore davantage l'absence d'arrière-plan historique. En immergeant directement le lecteur dans la conscience de l'héroïne, par le biais d'une combinaison de modalités énonciatives complexes, d'asyndètes, de phrases juxtaposées et un grand nombre d'aposiopèses, qui contribuent à faire ressentir au lecteur la sensation de suffocation que la protagoniste ressent face à une situation qu'elle croit inextricable, Hélène Lenoir parvient à figurer le tourbillon intérieur qui menace l'équilibre et les choix de Britt, étouffés par les attentes et les décisions que son entourage lui impose. À l'image de la protagoniste principale qui ne sait plus comment agir, le lecteur, malmené par la voix narrative, ne parvient parfois plus à attribuer les pensées, perceptions ou paroles aux énonciateurs qui les émettent.

En outre, ne sachant ni se dire ni se raconter, l'héroïne ne peut s'enfuir aux côtés de Samek, puisqu'elle doit encore achever son processus d'individuation et s'accomplir seule, comme elle le lui laisse entrevoir dans son ultime adresse manuscrite : « *On a le temps. Vous, je ne sais pas, mais moi oui, […] mais si c'était ça il faudrait que je sache pourquoi, vous comprenez, ou si je devais vous rencontrer, me tenir un jour en face de vous, comment dire…c'est ça, je ne sais pas encore le dire* » [*SNA* : 207].

La difficulté à se définir que rencontre Britt provient donc de son incapacité à se connaître et à se raconter, bien que sa volonté d'agir et son désir de changer l'aient menée à déserter une vie qui ne lui correspondait pas. Si le personnage lenoirien poursuit sa quête existentielle au-delà de l'intrigue présentée, la narration entravée qui met en scène la recherche identitaire de Thérèse relève en revanche d'une autre problématique : celle d'une schizophrénie déclenchée par la méconnaissance de ses racines.

[625] *Ibidem*, p.324.

Thérèse en mille morceaux s'énonce ainsi à partir de ce que Jean-Claude Fignolé nomme « une poétique de la schizophrénie [626]», qui serait spécifique à la littérature haïtienne. Cette dernière aurait pour vertu de mettre en scène une des particularités de la double culture de ce pays, issue de l'esclavage et de la colonisation, également à l'origine de la scission intérieure qui tiraille l'héroïne lorsqu'elle commence à en prendre conscience :

> « Le désir de trouver ce qui en moi fait nœud, ce qui en moi fait route – ce que mes proches qualifient aujourd'hui d'obsession maladive – m'est venu comme une déroute avec des pertes de mémoire, des confusions d'époques et des changements de voix. […] N'est-ce pas ce que moi-même je cherche : Thérèse en mille morceaux, Thérèse en sainte, Thérèse en tante, Thérèse comme tue et révélée entre l'ordre et l'excès, parlant et dé-parlant, immobile et où vont les vents. Thérèse en mille morceaux, comme autant de fragments répondant à un même prénom » [*TMM* : 12-13].

La jeune femme comprend être restée figée dans une identité *mêmeté* que sa mère s'est évertuée à conserver en l'enfermant, lorsqu'elle commence à subir les assauts de « l'autre Thérèse » [*TMM* : 23]. Son incompréhension et son inquiétude sont tout d'abord figurées dans la voix narrative à travers l'usage récurrent des syntagmes : « cette Thérèse qui n'est pas moi » [*TMM* : 14-15], puis : « Elle a dit ça, *l'autre Thérèse* [627]» [*TMM* : 22] qui met à distance cette autre facette d'elle-même. L'héroïne ne se reconnaît en effet pas dans cet étrange personnage, qui semble mener sa vie à la fois en elle et hors d'elle-même : « Elle va et vient en moi aux heures de son choix, selon des motifs que j'ignore » » [*TMM* : 22]. Elle comprend cependant que celle que l'on prend pour une folle est en réalité très clairvoyante, car détentrice d'un grand pouvoir, lié au savoir qui lui fait défaut : « sa mémoire a tout enregistré de mon passé […]. Elle sait tout, évoque des secrets de famille : des documents, des objets, des incidents lourds d'histoire et de signification » [*TMM* : 22]. Si le surgissement de son double la trouble dans un premier temps (« Plus que le rapport des faits, simple attribut de la mémoire, son regard autonome m'effraie tant il me change de moi-même » [*TMM* : 22]), elle s'en remet néanmoins rapidement à lui, consciente des nouvelles possibilités qu'il lui offre :

[626] https://www.revuenoire.com/poetique-de-la-schizophrenie/
[627] C'est nous qui soulignons.

> « J'ai toujours vécu […]. Sans désir de passer la porte, le symbole de mes dissemblances, selon que je parle dedans ou dehors, que ma voix l'ouvre ou la referme, que je la pousse pour l'abattre ou pour la dresser. Thérèse en deux moitiés, tapant des deux côtés de son miroir aveugle » [*TMM* : 23].

Son expérience de la dissociation, qui alimente le récit, l'amène ensuite à comprendre que sa mémoire lacunaire est à l'origine de son incomplétude. N'ayant jusqu'alors existé qu'à travers les exigences et les préceptes maternels de la bourgeoisie mulâtre haïtienne, Thérèse découvre que son champ social se restreignant à l'espace de la demeure familiale, à l'église et à son parvis, elle ne connaît pas sa ville, et encore moins son histoire :

> « Non, Élise, je n'ai rien trahi. Je ne veux pas mourir ici, fermée comme un pot de colle avec un passé à la clé. […] Il n'y a pas une seule once de vérité dans ce que nous fûmes. Rien que des mensonges. […] Que veux-tu donc que je trahisse, et que veux-tu que j'aime sinon ce qui me fut refusé ? » [*TMM* : 78].

L'Histoire collective du passé esclavagiste d'Haïti et l'infidélité de son mari que la Mère récuse et tait, a donc induit un blocage mémoriel, une impossible transmission, que métaphorise spatialement l'enfermement de ses filles dans la demeure familiale[628], puis la division psychique de l'héroïne.

Thérèse rejette désormais le discours d'autorité maternelle, qui incarne également l'historiographie officielle résultat « d'une manipulation concertée de la mémoire et de l'oubli par les détenteurs de pouvoir [629]», mémoire instrumentalisée et abusive qui l'a muselée toute son enfance : « chaque être vivant abritait un démon, et Mère nous passait son savoir sans omission ni défaillance. Seuls le curé et le notaire échappaient à sa surveillance » [*TMM* : 78].

Elle veut être libre de découvrir le monde qu'on lui a si longtemps caché derrière les portes closes de la demeure bourgeoise, loin de l'Histoire et des discours préétablis :

> « Mais je ne me sens pas concernée au premier degré, tout ce qui est cette ville, son passé, m'est de plus en plus étranger […]. Je ne veux pas mourir ici dans la récitation des actes héroïques d'un roi plus fou que la démence » [*TMM* : 70-78].

---

[628] Il est à noter que cet enfermement spatial dans la demeure bourgeoise familiale constitue un pendant des « dominants » au motif du cachot d'esclave « des dominés », récurrent dans la littérature caribéenne.
[629] Ricoeur Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Points Essais, 2003 [2000], p.97.

La prise de conscience progressive de la figure féminine se poursuit donc à travers l'énonciation de la perception de ses propres agissements. Après avoir rejetée « l'autre Thérèse », elle se laisse parfois envahir par cette dernière, qui se constitue encore comme une entité autonome, ainsi que le révèle la succession des différents pronoms personnels, partant d'une unité corporelle apparente pour s'achever à travers leur dissociation psychique : « Notre tête – finalement, une partie de notre corps seulement – nous joue pourtant des tours, et nul être n'est égal au spectacle qu'il donne. Je sors parfois la nuit. ELLE SORT. J'ignore ce qu'elle fait, où elle va » [*TMM* : 30]. Plus loin, la coexistence des deux voix à l'intérieur du même corps engendre une dispute que l'envahisseuse remporte, n'ayant de cesse d'inviter sa « colocataire » à regarder l'envers des choses, au-delà de ce qu'elle a toujours connu :

> « Viens, Thérèse, dit-elle, il est d'autres musiques, des chemins qui t'attendent. Non, Thérèse tu es folle, Jean va rentrer […]. Viens, Thérèse. Non Thérèse. Thérèse tiraillée sur le pas de la porte, j'avance et je recule ; Thérèse avance dans la nuit, étrangère en son royaume » [*TMM* : 39-40].

La déflagration que provoque l'apparition de cette autre elle-même, incarnation d'un Soi qui vient brutalement rompre avec le Moi de toujours, rappelle à Thérèse ses rêves de petite fille, qui préfiguraient déjà à sept ans, ses véritables aspirations. Ne possédant pas le vocabulaire requis pour comprendre la liturgie maternelle, l'enfant n'en retient que ce qui l'émerveille et la ferait elle aussi reine, en son temps :

> « Mère a parlé d'excès, de piété et de pénitence mais Thérèse manque de vocabulaire. Quelques mots lui rentrent dans le cœur, mais d'autres passent loin au-dessus de sa tête […]. Et Thérèse dit qu'elle aussi elle voudrait marcher sur les eaux et vivre sur les routes. Alors Élise se fâche et lui tourne le dos » [*TMM* : 35-36].

Se poursuit alors le difficile processus de cohabitation des deux Thérèse, le Moi du personnage luttant encore pour conserver sa place face à un Soi de plus en plus envahissant : « Je crois la comprendre sans l'aimer […]. Pour garder mon équilibre, il me faut me convaincre qu'elle n'est pas moi » [*TMM* : 56]. Désormais considérée par sa sœur comme « un fantôme malfaisant » [*TMM* : 57], sa folie présumée l'inquiète et la pousse à retrouver son unité perdue, avec l'aide de la seule personne qui la comprend, son beau-frère Jérôme : « Nous trouverons une solution. Il faut mettre un terme à ce désordre. Il faut qu'il n'y ait plus qu'une Thérèse » [*TMM* : 57].

La lutte engagée se poursuit, l'occupante s'adressant à présent directement au sujet qu'elle parasite. Elle l'exhorte une nouvelle fois à la rejoindre et à prendre conscience de la réalité socio-économique de son pays, en regardant objectivement le monde qui l'entoure :

> « Regarde, Thérèse. Ne prends pas tes yeux de petite fille de manuel de lecture expliquée, tes yeux de biche, tes yeux d'innocence barricadée derrière ta porte en bois de chêne. […] Mais tu sais déjà tout ce que tu ne veux pas savoir. Tu es moi, Thérèse. Viens, marche dans mon pas […]. Tu as beau détenir les titres, ce sont les terres de la misère, du plus grand nombre. À l'intérieur d'une seule de ces maisonnettes, il y a peut-être plus de monde que tu n'en as fréquenté durant toute ta vie. Quelques-uns sont tes frères et sœurs […]. Viens, Thérèse. Partons » [*TMM* : 58].

Le Moi de Thérèse cède finalement peu à peu sous les attaques de son Soi, pressentant que son combat est déjà perdu :

> « Mère n'est pas venue fermer la fenêtre et l'autre Thérèse n'est pas venue la refermer. Personne d'autre n'est entré en moi. Les manifestations de l'autre se raréfient. Sûre de son pouvoir, elle n'intervient désormais plus que dans les cas d'extrême urgence […] je ne cherche que ma voix » [*TMM* : 77].

Elle l'envisage déjà en recourant au conditionnel présent, alors qu'elle marche d'elle-même à travers la ville, sans l'intervention de son double :

> « les rôles seraient inversés. Je parlerais à la place de l'autre alors qu'elle est venue pour être ma parole. Je me suis tue et j'ai erré dans les rues. À un point x de mon errance, Thérèse-à-la-tête-droite qui aime encore sa ville a cédé la place de son pas à mille Thérèse-au-pied-léger vol au vent et déracinées » [*TMM* : 58].

L'attitude de son mari lui a déjà confirmé que sa scission intérieure était bien réelle, puisqu'il s'adresse à elle différemment, selon qu'elle soit possédée ou non par son double. Thérèse ne retrouve enfin son unité, ayant désormais pleinement réalisé son processus d'individuation, que lorsqu'elle s'est approprié charnellement son corps, aux côtés des jumeaux : « Je ne suis ni folle ni capoise mais une femme en lever d'interdit » [*TMM* : 78]. Habitant désormais pleinement son corps, Thérèse est en mesure de se réinventer, au gré de ses désirs et de ses envies : « Une fois le corps acquis à sa propre évidence, il n'y a plus matière à débat. Thérèse, au gré du corps, habitera désormais le léger et l'intense » [*TMM* : 105].

À l'alternance récurrente des pronoms personnels de premières et troisièmes personnes du singulier et du pluriel « je, nous, elle » succède, à présent, une narration hétérodiégétique qui retrace les dernières actions de l'héroïne avant sa disparition, à commencer par la réappropriation de l'espace, qui poursuit celle de sa sensualité : « Thérèse a vingt-six ans. Elle n'a pas encore toute sa tête parce qu'il lui manque des éléments pour habiter sa vie. Ses pieds, eux, pensent très vite » [*TMM* : 87]. Sa marche dans la ville accomplit alors son rêve d'enfant. Ayant accepté un passé qu'elle connaît à présent entièrement, le chant de la petite fille qu'elle était l'accompagne dans ses déambulations[630] :

> « elle se souvient d'un soir quand Élise s'est fâchée, elle avait dit qu'elle aussi aimerait pouvoir marcher sur l'eau, et ce rêve ne l'a pas quittée […] La ville mouille sous ses pieds, la ville tangue […]. Une petite fille chante un cantique des cantiques. Sa voix si pure dans la nuit a fait monter les eaux aux genoux de Thérèse » [*TMM* : 90-91].

Ainsi, la voix narrative qui retrace le parcours de Thérèse reflète-t-elle la faille libératoire, spécifique à la littérature haïtienne, que révèle l'écriture de la schizophrénie, telle que l'envisage Jean-Claude Fignolé :

> « Parce que notre Être profond nous échappe, les exigences de l'Histoire ont déterminé dans l'aire caraïbéenne une personnalité schizophrénique qui s'éprouve et s'exalte dans la création […]. La symbolique d'un monde en attente. D'un monde en souffrance. Il arrive parfois que la parole, en quête de normalité, refuse le baroque. C'est pour dérailler […]. Nous célébrant êtres à partager. Êtres partagés. Différents. Installés dans la différence, sans réelle possibilité d'établir une cohérence (tentation et difficulté de l'ouvert propres aux schizophrènes) [631]».

Le chaos intérieur de l'héroïne, fait ainsi écho au délabrement du contexte sociopolitique et socio-économique du pays, et à la parole viciée des élites en lesquelles le peuple n'a aucune confiance. De même, lorsqu'elle découvre le vaudou et le contre-discours du Hougan à la parole officielle, Thérèse reste prudente. Elle entend cette autre version de son histoire, mais refuse d'y adhérer aveuglément, préférant désormais s'en remettre à son seul jugement :

---

[630] Comme dans le récit de Fatou Diome *Impossible de grandir*, la musique de la petite fille accompagne la femme qu'elle est devenue.
[631] https://www.revuenoire.com/poetique-de-la-schizophrenie/

> « Salvador Haut la Main a des paroles sensées, […] il dit que chaque chose se prolonge jusqu'à se muer en son contraire […]. Je ne saisis pas la portée de tout ce qu'il dit et reste méfiante vis-à-vis de ces entités supérieures qui lui dictent sa parole. J'ai une grande peur des porte-paroles » [*TMM* : 81-82].

Rejetant désormais toute forme de discours d'autorité, Thérèse se sent prête à poursuivre son chemin à son rythme. L'alternance entre narration hétérodiégétique et homodiégétique, qui retrace ses derniers gestes, invite alors le lecteur à suivre le modèle de la jeune femme, réunifiée et réconciliée avec elle-même, et à croire en ses propres interprétations. De ce fait, la voix narrative ne dévoile aucun indice quant au devenir de l'héroïne, en déployant au contraire, de multiples possibilités. Cette pluralité interprétative ne se substitue alors pas à sa dissociation mentale antérieure, mais relaie davantage le mouvement identitaire et physique dans lequel s'est engagé Thérèse. Par conséquent, cette fin ouverte refuse de figer et de d'immobiliser ce personnage, comme il l'a été si longtemps dans son enfance, à travers un quelconque discours :

> « Pour les passagers comme pour la ville, elle n'est plus qu'un sujet de conversation […]. Nommer, c'est créer, posséder ou détruire. Les uns diront qu'à sa descente de l'autobus elle traîna des jours sur l'autoroute […]. D'autres voudront qu'encore en deux morceaux mon errance me conduisent au pied des cathédrales où je rôderai longtemps, démente et indécise, tentée par le péché et le repentir » [*TMM* : 109-110-111].

Bien que Lyonel Trouillot, à l'instar de Maryse Condé, refuse d'être affilié à un quelconque mouvement littéraire, « l'écriture de la schizophrénie » que propose *Thérèse en mille morceaux* évoque également certains traits des œuvres spiralistes[632], dans la mesure où elle puise sa dynamique narrative :

> « dans les tensions non résolues et non lamentées entre vie et mort, entre mouvement et paralysie, entre claustration et liberté. Elle prend forme dans des

[632] Le spiralisme est un mouvement littéraire haïtien fondé dans les années 1960 par Frankétienne, Jean-Claude Fignolé et René Philoctète. L'écriture spiraliste revendique la forme spiralaire comme moyen de saisir une réalité toujours en mouvement, par opposition à la fermeture qu'implique le cercle. Elle expose une réalité chaotique, déconcertante et violente à partir de personnages dédoublés, fracturés, et de zombis. Elle se fait donc l'écho de la situation tragique du peuple haïtien, qui subit autant les vicissitudes de ses dirigeants politiques que d'une nature cataclysmique.

vies enchevêtrées ou bien doublées, ainsi que dans l'idée de l'évolution comme négociation constante de forces contraires [633]».

Si ce type d'écriture relève des « narrations entravées » que définit Frédéric Martin-Achard en raison de la dissociation mentale de l'héroïne, elle se distingue néanmoins des deux œuvres lenoiriennes. En abordant les deux thématiques transgressives que sont l'abandon de ses enfants pour une mère qui souhaite se sauver elle-même dans *Son nom d'avant*, et un amour incestueux dans *Pièce rapportée*, ces dernières sont en effet uniquement centrées sur l'incapacité des figures féminines à se raconter dans le cas de Britt, ou à avouer un sentiment réprouvé par la société comme Elvire. En revanche, la scission intérieure de Thérèse ne s'oppose pas à un dire, mais le convoque et le nourrit au contraire, pour parvenir à s'unifier. Par ailleurs, alors que Britt et Elvire sont à l'origine des problèmes psychiques de leurs filles respectives, Thérèse en est la dépositaire. À l'image de Lorette et Claire, elle souffre des ricochets du Secret maternel[634], qu'elle pressent sans parvenir à l'identifier. Cette mémoire lacunaire est alors à l'origine de son chaos mental, quand Lorette est victime de la transmission consentante de Britt aux lois de la primogéniture Casella, et Claire en proie à son trop-plein de mémoire traumatique. Ce déficit ou ce surplus de mémoire des enfants concourt à mettre en exergue la soumission des femmes au fonctionnement viriarcal, hérité de la culture catholique, qui irrigue ces trois récits. Les péchés parentaux, transmis aux générations suivantes selon le schéma biblique, transparaissent alors à travers les troubles de l'identité narrative, qui redouble celle des héroïnes en témoignant de leur absence d'unité intérieure. Pour cela, la voix narrative progresse à travers une parole schizophrénique dynamique chez Lyonel Trouillot. En revanche, l'incapacité des personnages féminins d'Hélène Lenoir à se comprendre elles-mêmes ainsi que leur entourage s'énonce dans la fiction, par le biais d'un embarras à se raconter, ou l'interminable dévidage d'Elvire. En cela, ces narrations empêchées mettent en exergue la corrélation qui existe entre l'aptitude à se dire et la pleine réalisation du Soi, à laquelle les héroïnes ne sont pas (encore) en mesure d'accéder, donnant raison à la remarque de Nancy Huston : « devenir soi c'est activer le mécanisme de la narration »[635].

---

[633] Glover Kaiama L., « Écrire la schizophrénie, La configuration du personnage dans les œuvres " spiralistes" de Frankétienne, Jean-Claude Fignolé et René Philoctète », in Ménard Nadève (éd.), *Écrits d'Haïti, Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Paris, Éditions Karthala, 2011, p.96.
[634] Tisseron Serge, *Les secrets de famille, op.cit*., p.20-21. Cette dimension a déjà été évoquée précédemment : cf. Thèse I.2.4.5. La mère supérieure.
[635] Huston Nancy, *L'Espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, 2008, p.24.

En outre, d'autres récits du corpus s'emparent de la problématique mémorielle, à partir de modalités narratives différentes. Ils opposent alors à l'absence d'arrière-plan historique des romans lenoiriens, un foisonnement socio-historique et culturel, également cause de la scission intérieure de l'héroïne de Lyonel Trouillot.

2.3. Fonction mémorielle de la voix narrative

Les œuvres *Kétala* de Fatou Diome et *Histoire de la femme cannibale* de Maryse Condé[636] relèvent toutes les deux de la littérature transatlantique, leurs récits étant respectivement situés de part et d'autre de la mer Méditerranée pour le premier, et de l'océan Atlantique pour le second. De plus, les autrices de ces deux romans ayant beaucoup voyagé, ces écrivaines de la diaspora noire, en perpétuel mouvement, s'inspirent de leurs expériences et des cultures des multiples pays qu'elles ont habités, pour nourrir leurs fictions.

Dans son étude des littératures caribéennes, Yolaine Parisot constate que « l'urgence de " l'histoire immédiate" implique que le roman emprunte aux scénographies du récit de vie ou du témoignage, par souci de crédibilité, de légitimité ou par volonté de brouiller les pistes [637]», remarque qui s'applique également aux deux romans présentés.

Ainsi, l'originalité narrative de *Kétala*[638] réside dans la façon dont la vie de Mémoria va s'énoncer, cette dernière étant prise en charge par la remémoration collective de ses biens, après son décès[639]. La fonction mémorielle du récit, interne à la diégèse, est par conséquent à l'origine de l'acte énonciatif. Témoignages matériels de la vie de l'héroïne, leur seule présence dans l'appartement de la jeune femme raconte déjà une partie de son histoire, de sa culture, de ses goûts et de son mode de vie : « Silencieux décor, corps du silence, à lui tout seul un langage : une vie à posséder, à être possédé, à vouloir posséder avant la pause finale […]. Pendant qu'on

[636] Œuvres auxquelles s'ajoutent *Sur l'autre rive* d'Henri Lopes qui sera abordée ultérieurement *; Impossible de grandir* de Fatou Diome et *Je ne suis pas un homme qui pleure* de Fabienne Kanor du corpus secondaire, pour les mêmes raisons.

[637] Parisot Yolaine, « Littératures caribéennes : écrire le présent dans les marges de la contre-histoire », Itinéraires [En ligne], 2009-2 | 2009, mis en ligne le 03 juin 2014, consulté le 01 octobre 2016. URL : http://itineraires.revues.org/299 ; DOI : 10.4000/itineraires.299, p.8.

[638] Précédemment évoquées Thèse, I.2.5. Le prénom / I.3.4. *Ketala* de Fatou Diome

[639] Il est à noter que ce récit s'oppose à la structure narrative d'*Inassouvies, nos vies*, autre roman de Fatou Diome. Si *Kétala* offre un récit qui célèbre la mémoire d'une vie individuelle par une collectivité de témoignages, *Inassouvies, nos vies* expose, à l'inverse, le regard que pose Betty, personnage unique, sur la vie de ses nombreux voisins qui résident dans l'immeuble érigé face au sien.

s'occupe des corps, on oublie le décor, mais après les corps, on en revient pitoyablement aux objets » [*K* : 7-8].

Cette phénoménologie de la mémoire partagée repose, selon Paul Ricoeur,

> « sur une communauté de temps autant que d'espace […]. Les mondes des prédécesseurs et des successeurs étendent dans les deux directions du passé et de l'avenir, de la mémoire et de l'attente, ces traits remarquables du vivre ensemble d'abord déchiffrés dans le phénomène de contemporanéité [640]».

La narration hétérodiégétique centrée sur le narrateur, développée dans le prologue, met alors en scène le projet de célébration que les objets s'apprêtent à effectuer de façon chronologique, pour préserver la mémoire de leur propriétaire, en convoquant : « une sorte d'assemblée du souvenir qui durerait, sans doute, jusqu'au jour du kétala » [*K* : 23]. Cette prosopopée, que le décor projette de réaliser le temps des sept jours de veille, a donc pour fonction de rendre une matérialité à la défunte, par la voie du discours, en réanimant son souvenir. Pour cela, les différents objets de Mémoria ont recours à un discours souvent pompeux et emphatique, comme le sous-tend la figure de la prosopopée. Leurs palabres très animés magnifient tout d'abord la jeune trentenaire jusqu'à sa séparation de son époux, dans les deux premières parties du roman, faisant contrepoint à l'une des nombreuses réflexions à valeur généralisante, énoncée par le narrateur omniscient. Ce dernier estime en effet qu'une fois décédé, l'individu n'est plus désigné : « qu'à la troisième personne. Le *il* ou *elle* isole, retranche, éloigne. Le tiers soustrait n'est plus concerné par la subjectivité d'un *je* effrayé qui se protège du vide. Un vide créé par la mort et la désormais impossible interactivité du *je* avec un *tu* sans intention » : [*K* : 8-9].

Par conséquent, le discours des objets a pour fonction de lutter contre la désubjectivation que la désincarnation physique de la défunte entraîne. Dans ce but, ils la décrivent à partir de nombreux adjectifs mélioratifs qui soulignent sa grande beauté, des syntagmes nominaux affectueux, autant d'expressions qui rappellent leurs inquiétudes passées et leur attachement à leur propriétaire, alors qu'elle s'étiole en raison des choix de vie dans lesquels elle s'est engagée : « La petite était trop pimpante » [*K* : 212], « petite colombe prenant son envol » [*K* : 224], « s'affaissa comme une poupée de chiffon » [*K* : 248].

Par ailleurs, bien que souhaitant une égalité d'intérêt et de temps de paroles entre les différents intervenants afin de se distinguer des humains, les objets ne peuvent s'empêcher d'établir entre

[640] Ricoeur Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, *op.cit.*, p.160.

eux une hiérarchie, pour prouver leur légitimité auprès de Mémoria. Cette supériorité, que la statue du chasseur (dite aussi Chasseur) et Collier de perles revendiquent sur les autres, serait liée à leur appartenance préalable à la mère de la défunte. Dans ce cas de figure, la transmission maternelle, ou la position d'antériorité, leur confèrerait une autorité naturelle que l'usage temporaire de Marinère et Mouchoir ôterait à ces derniers. Revendiquant les coutumes de son pays d'origine, la statue se positionne alors en tant qu'aînée, pour rappeler à Mouchoir la politesse et le respect dus aux Anciens, sur un ton aussi courroucé qu'humoristique, parole à travers laquelle transparaît le point de vue de l'autrice :

> « N'oublie pas que tout le monde t'a devancé dans la vie de Mémoria […] je peux t'en apprendre beaucoup, j'étais partout avec elle, depuis ses vingt ans. Avant j'appartenais à sa mère […]. Que représente la durée d'existence d'un mouchoir à l'échelle d'une vie humaine ? Tu peux me le dire ? Que sais-tu de Mémoria de si important à raconter, au point de couper la parole à tout le monde ? Une journée de rhume peut-être ? […] – C'est ton manque de discipline qui nous fait perdre du temps, lâcha dédaigneusement vieux Collier de perles » [*K* : 37-40].

Pour autant, la fonction des ustensiles, même lorsqu'elle paraît dérisoire aux yeux des autres, peut révéler un changement d'attitude, fondamental pour comprendre l'existence de Mémoria. Ainsi, Assiette et Oreiller, qui se présentent humblement auprès de leurs semblables, ont cependant pu noter des informations essentielles, sur l'origine du désespoir de leur propriétaire. Leurs voix minoritaires exposent alors des constatations importantes, également émaillées de digressions humoristiques sur le langage qui mettent à distance la situation délicate de l'héroïne :

> « Mon premier souvenir est un dîner en tête-à-tête : il y avait Mémoria et un homme qui l'appelait *chérie* […]. Chez nous autres ustensiles de cuisine, on dit tasse, bol, louche. […] un cliquetis reste un cliquetis, une cruche, une cruche. Mais les humains, eux, n'ont pas cette clarté nominative. […] Malheureusement, notre vie gargantuesque s'arrêta au bout de quelques temps. […] Seule, Mémoria cuisina de moins en moins. […] elle se contentait souvent d'un yoghourt ; seules mes voisines, les petites cuillères à café, pouvaient s'en délecter à tour de rôle. […] Nous autres, Assiettes, étions condamnées au Ramadan à perpétuité. […] – Moi, elle me gardait parfois serré contre elle pendant très longtemps, ajouta l'oreiller. […] Vous pouvez me croire […]. Même couchée, elle restait éveillée, dardant le plafond » [*K* : 31-33-34].

Par ailleurs, il est à noter que ce roman à voix, riche des discours des différents protagonistes, présente un grand nombre de références intertextuelles diverses, tant musicales que littéraires. Celles-ci concourent à exposer conjointement les cultures sénégalaises et françaises, par le biais de la destinée tragique de Mémoria et de nombreuses réflexions sur l'existence. Présentées sous forme de maximes, dont la structure syntaxique est directement puisée dans les proverbes de la sagesse africaine, ces dernières sont caractéristiques de l'écriture de Fatou Diome, qui les utilise, tant pour asseoir le propos d'un des personnages, que pour dédramatiser certaines situations.

L'autrice, y a ainsi recours dans ce roman, pour évoquer un sujet transgressif : celui des gordjiguènes[641]. Parallèlement à celle de Mémoria, la trajectoire de Tamara, anciennement Tamsir, est évoquée en filigrane, puisqu'elles sont intimement liées. Leurs destins sont en effet unis à travers la figure de Makhou, mais aussi par la statue Coumba Djiguène. Cette dernière a servi d'instrument à la tentative de meurtre du père de Tamara, que celle-ci a offert à Mémoria, en souvenir de leur amitié passée. Les points de vue divergents des objets à son propos mettent à distance, à travers l'alternance de critiques graves ou amusantes, sa difficile condition. Né garçon en Gambie, la féminité de Tamsir contrarie son père militaire au point que celui-ci le fait interner, puis l'envoie à l'armée. Le jeune homme déserte, après avoir subi des viols à répétition, puis se prostitue et rencontre Makhou. En raison d'un coup d'état en Gambie, et la tentative de parricide manquée de Tamsir, les deux hommes s'installent à Dakar. Tamsir se travestit pour ne pas être retrouvé, et décide de profiter de sa fuite pour devenir un vrai gordjiguène. Le point de vue de Fatou Diome, sur la situation de ces « hommes-femmes », point de nouveau à travers les paroles de la statue :

> « il ne suffit pas d'être né homme pour vivre en tant que tel. Oui, ça se choisit, une sexualité, ce n'est plus une fatalité […]. Tamsir entendait s'offrir une renaissance à la capitale sénégalaise, devenir un parfait *gordjiguène* : puisque son travestissement ne le trahissait pas, il le garderait en permanence. Il décida donc de continuer à vivre en tant que femme et de mettre ses talents de danseur à profit en ouvrant une école » [*K* : 98-110-111].

[641] *Góor-jigéen*, en langue wolof, signifiait à l'origine littéralement « homme-femme », comme le retranscrit la dénomination conjointe « Tamsir-Tamara » à la fin du recueil. Restée longtemps une figuration institutionnalisée de la diversité du genre au Sénégal, comme dans de nombreux autres pays africains, cette appellation souvent considérée comme injurieuse, est aujourd'hui devenue une catégorie sexuelle désignant l'homosexualité masculine.

Devenue Tamara, elle poursuit sa relation avec Makhou. Le caractère clandestin de leur liaison est alors dénoncé par la Vénus Coumba Djiguène, qui ne supporte pas l'intolérance de la société à leur égard :

> « Tromper la vigilance des policiers était devenu leur jeu favori […]. Chaque fois que la société nie une part d'elle-même, elle baisse le rideau de fer de l'hypocrisie devant ses propres yeux. D'une certaine manière, ceux qui condamnaient les amours de Makhou et Tamsir […] berçaient tranquillement leur romance, une romance atypique, certes, mais douce, joyeuse, émouvante, innocente… » [*K* : 105].

À l'image du père de son compagnon, la famille de Makhou s'oppose à cet amour qu'elle juge scandaleux et force son fils au mariage, dans le but de préserver leur réputation. Comme le reprochera Makhou à sa mère à la mort de Mémoria, le calvaire de cette dernière ne relève que de leur unique responsabilité. S'il ne l'avait pas épousée, la jeune femme aurait pu s'épanouir auprès d'un homme capable de lui offrir ce qu'elle en attendait. Aussi le roman se referme-t-il sur une note positive qui contrebalance la vie funeste de Mémoria, en s'achevant sur les retrouvailles des deux amoureux. L'identité désormais pleinement assumée du gordjiguène transparait dans la nomination conjointe de ses deux prénoms, uniquement utilisée à la fin du récit :

> « Seule la mère de Makhou savait que, quelque part dans Dakar, une certaine Tamara reprenait goût à la vie. […] Tamsir-Tamara nageait maintenant dans un bonheur […]. Tamsir-Tamara attendait quelqu'un […]. Ceux que nous croyons partis avec des bouts de nous-mêmes ne sont pas morts, ils subsistent dans tout ce qui nous redonne la force de vivre. Tamara était le fleuve qui continuait d'irriguer et de fleurir l'existence de Makhou, une terre où se récoltait un amour pur, renforcé par le souvenir de Mémoria » [*K* : 286].

Le partage des souvenirs des objets met donc en exergue, à travers la diversité de leurs parcours personnels, d'autres formes de genres peu évoquées dans la littérature. Le roman contribue alors à légitimer la situation des gordjiguènes non seulement en l'évoquant, mais également en choisissant d'attribuer un dénouement relativement heureux à l'histoire d'amour enfin pérenne de Tamsir-Tamar et de Makhou, à la toute fin du récit.

En outre, si Masque a été élu démocratiquement Président de séance, à la suite de nombreux débats, il prend la mesure de cette lourde responsabilité, alors qu'il est régulièrement amené à

interrompre les palabres, les participants ne parvenant pas à accorder leur point de vue sur certains événements de la vie de Mémoria. Il doit ainsi intervenir pour calmer Montre, Ordinateur, et Téléphone (qui refuse de partager son savoir avec l'assemblée) au regard de leurs opinions divergentes sur la mémoire. Leur dispute, que transcrivent les dialogues traversés de maximes, souligne la subjectivité et la fragilité des souvenirs, minant de fait l'exercice collectif auxquels les objets se livrent :

> « L'oreille ne respire pas, mais elle seule donne du souffle quand la vie nous asphyxie. Et pour Mémoria, il n'y avait qu'une oreille digne de ses confidences, celle de Makhou […] – Ah non, Téléphone, ne nous laisse pas sur notre faim, s'insurgea l'assemblée. – […] depuis le temps que je garde jalousement les derniers dialogues téléphoniques entre notre chère maîtresse et Makhou, j'ai peut-être oublié des choses. Vous m'avez ignoré depuis un moment, mais je savais que tôt ou tard vous reviendriez vers moi, car je suis la mémoire des Hommes, je garde jusqu'au timbre de leur voix. – N'importe quoi, pauvre Téléphone, t'oublies que moi, Ordinateur, je peux stocker plus d'informations que mille de tes semblables ? – Cessez de vous chamailler, intervint Montre. D'après le professeur d'histoire de Mémoria, les livres sont la mémoire de l'humanité, les écrivains sont en quelque sorte les archivistes des faits et mœurs de leur époque. L'ennui, c'est qu'ils brouillent souvent les pistes, si bien qu'il vaut mieux se fier aux historiens dont le défaut est qu'ils n'hésitent pas à transformer des miniatures d'événements en épopées. Tout compte fait, mieux vaut écouter les archéologues […] – Ce n'est pas une sinécure que de présider une réunion avec vous, se plaignit Masque. […] Veuillez-vous taire enfin ! En attendant que mon ordre soit suivi d'effet, la séance est suspendue ! » [*K* : 237-238].

La confrontation des témoignages, et les incessantes disputes qui en découlent, mettent donc en exergue le difficile consensus que les objets peinent à trouver. Comme le fait remarquer Paul Ricoeur, « le crédit accordé à la parole d'autrui fait du monde social un monde intersubjectivement partagé […] [l]'échange des confiances spécifi[ant] le lien entre des êtres semblables […] [l]a réciprocité corrige[ant] l'insubstituabilité des acteurs », la mise en commun des différents points de vue ouvre alors autant « le champ au *dissensus* […] qu'au *consensus*.

C'est même le *dissensus* que la critique des témoignages potentiellement divergents va introduire sur le chemin du témoignage à l'archive [642]».

Voulant se substituer à l'enfant qu'elle n'a pas eu : « Nous disperser, nous, les témoins de l'histoire de Mémoria, c'est éliminer toute trace de cette merveilleuse femme, puisqu'elle n'a pas eu d'enfant » [*K* : 20], les biens de l'héroïne matérialisent, au sein du texte, l'une des nombreuses sentences du roman : « Comme on dit chez moi : on ne peut pas toujours emmener les siens avec soi, mais on part toujours avec sa mémoire » [*K* : 23].

En ce sens, le recueil du partage des souvenirs de Mémoria, à partir des expériences respectives que ses objets ont eu d'elle, transforme leurs témoignages en archive. Le parcours de la jeune femme, entre son Afrique natale et l'Europe, assumé par des discours empreints de la verve des différents orateurs, de considérations générales sur l'existence que prend en charge l'humour des aphorismes fondés sur la sagesse africaine, est alors consigné dans les pages du livre. C'est désormais au lecteur, dépositaire de de ce savoir que le récit lui a délivré, de conserver en son for intérieur, les traces de la vie passée de la jeune femme.

La fonction mémorielle du récit, également très prégnante dans *Histoire de la femme cannibale*, présente quant à elle une perspective historique qui constitue l'arrière-plan foisonnant du roman, « [t]oute littérature [étant] une histoire avec un " h " minuscule au sein de L'Histoire [643] ». La voix narrative s'attache en effet à rapporter, à travers les souvenirs anarchiques et les réflexions de Rosélie, les racismes structurels des différents pays que l'héroïne a traversés, pour en rappeler l'origine : l'histoire de la Traite négrière et les conséquences qu'elle a encore aujourd'hui dans les sociétés postcoloniales.

À l'image de l'importance que revêt le Cap haïtien dans *Thérèse en mille morceaux*, le Cap africain où réside Rosélie est traité comme un personnage à part entière, une entité pourvue de son propre caractère, qui repousse puis séduit tour à tour l'héroïne :

> « Car les villes sont comme les humains. Leur personnalité singulière attire, repousse, déconcerte. Le Cap possédait l'éclatante brillance et la dureté du sel gemme, ses jardins et ses parcs, l'âpreté prodigieuse du varech […] la profusion des fleurs, le ciel étincelant, la mer sans limites, elle était aveuglée à la fois par

[642] Ricoeur Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, *op.cit*., p.207-208.
[643] Pfaff Françoise, *Nouveaux entretiens avec Maryse Condé, écrivain et témoin de son temps, op.cit*., p.49.

> cette splendeur et la hideur des taudis qui champignonnaient en son entour. Aucun lieu n'avait été plus marqué par son Histoire » [*HFC* : 50].

Ainsi, le Cap demeure scindé en deux par la *Color line*, en dépit de la fin de l'apartheid, comme Rosélie le constate à de multiples reprises. Les populations blanches et noires se mélangent difficilement, perpétuant la ligne de partage historique qui les séparait autrefois, en raison de leur assignation spatiale. Ainsi, la population noire du Cap est reléguée dans un ghetto à la périphérie de la ville qui, elle, demeure réservée aux Blancs :

> « Khayelitsha était un des plus monstrueux héritages de l'apartheid. Il surgissait des sables de False Bay comme un formidable bantoustan érigé aux portes du Cap convoité, interdit, inaccessible. Il avait été conçu à la fois pour assigner à résidence, le plus loin possible de la ville blanche, ceux qui y travaillaient et pour retenir les indésirables à la recherche d'un emploi » [*HFC* : 167].

À l'inverse, certaines villes d'Afrique du Sud, où les Blancs ne sont pas les bienvenus, ont la réputation d'accueillir majoritairement des habitants noirs : « Johannesburg, c'était un peu le mythe, la terre interdite. À la différence du Cap, agrippée à sa blancheur, elle appartenait à présent aux Noirs […]. Un peuple composite et dangereux y avait vu le jour » [*HFC* : 154-155].

La hiérarchie des couleurs, omniprésente dans l'œuvre de Maryse Condé, est déclinée par le présent récit dans toutes les nuances existantes entre le noir et le blanc, selon les terminologies usitées dans les pays que traverse l'héroïne : « peau de sapotille » [*HFC* : 13], « femme noire, ni rouge, ni câpresse, ni chabine » [*HFC* : 16] « mulâtre, clair en tout cas » [*HFC* : 16], « angelot blond et rose comme on les affectionne » [*HFC* : 59], « ces Cafres » [*HFC* : 80], « les Causasiens » [*HFC* : 151]. Sensible à la couleur de peau, étant elle-même victime de préjugés racistes en raison du couple mixte qu'elle forme avec Stephen, Rosélie livre donc les constats qu'elle dresse à partir de son positionnement singulier et des individus de la diaspora noire qu'elle a fréquentés, tout au long du récit. La protagoniste souffre en effet du statut que Patricia Collins, citée par Isabelle Chariatte, nomme la « *outsider-within perspective* » ou « vision de l'intérieur tout en étant soi-même marginale dans la classe sociale dominante [644]». Alors qu'elle vit encore avec Stephen, Rosélie se sent régulièrement écartée des conversations, à cause de sa couleur de peau ou de son manque d'érudition ; tandis qu'au décès de son compagnon, elle

[644] Chariatte Isabelle, « Repenser les catégories du féminin dans Americanah », *op.cit.*, p.108.

retrouve sa condition de femme transparente : « Elle était redevenue invisible. Triste choix ! Exclusion ou invisibilité » [*HFC* : 50].

Capable de faire l'expérience de la *rememory* [645]en croisant simplement le regard glaçant d'un Afrikaaner raciste, la médium porte physiquement en elle, la trace de l'histoire esclavisée de ses ancêtres. Elle le comprend très clairement lors d'un safari dans l'ex-Bantoustan, au cours duquel elle se sent traquée par les chasseurs, ressentant intérieurement la peur de ses aïeux en leur temps : « Blancs. Guides, gardiens, visiteurs autochtones, touristes étrangers […]. Pas sa faute si elle souffrait du complexe des victimes et s'identifiait à ceux qui sont poursuivis » [*HFC* : 13-14].

Comme les autres figures féminines du corpus, sa quête identitaire, qui alimente la voix narrative, se construit donc à partir des contextes sociaux dans lesquels elle évolue, en se nourrissant de sa constante interaction avec le monde, les humains et les lieux qui l'environnent. De cette façon, Rosélie ayant intériorisé, depuis l'enfance, les préjugés racistes auxquels elle est soumise, subodore les commentaires de ses voisins si elle s'avisait de rentrer chez elle accompagnée d'un autre Blanc, quelques mois après le décès de son compagnon. Le discours indirect libre retranscrit alors, dans la voix intérieure de l'héroïne, les commérages du voisinage ; les guillemets encadrant le cliché soulignent néanmoins que la narratrice se dissocie de ce discours généralisant : « Je vous l'ai dit, toutes des putains. "La femme noire, la femme orientale sont des machines, elles ne distinguent pas un homme de l'autre" » [*HFC* : 48].

S'attachant à dénoncer les stéréotypes essentialistes qui catégorisent les individus en fonction de leur couleur de peau, la narration hétérodiégétique s'évertue au contraire à proposer une galerie de portraits pluriels, épousant la vision glissantienne de l'identité-relation.

Bien que Maryse Condé revendique son indépendance face aux écrivains de la Créolité, elle s'accorde néanmoins à la pensée d'Édouard Glissant qui célèbre la diversité du monde, en s'opposant au principe de l'identité-racine :

> « L'ancienne pensée de l'identité comme racine conduit imparablement, là où elle se révèle difficile à définir ou impossible à maintenir, aux refuges généralisants de l'universel comme valeur […]. L'identité comme système de relation, comme aptitude à " donner avec", est à l'opposé une forme de violence qui conteste

[645] Extrait précédemment développé cf. Thèse, II.2.1.3. Couples mixtes et racisme : Harder Marie-Pierre, « *"*I was a slave girl*"*. Le passage transatlantique comme pont poéthique intersectionnel et transmémoriel de l'esclavage à la Shoah », *op.cit.,* p.179.

> l'universel généralisant et requiert d'autant plus la sévère exigence des spécificités [646]».

Dans *Histoire de la femme cannibale*, l'écriture de la diversité et de la beauté des figures féminines, obéit le plus souvent à un schéma récurrent qui présente la singularité d'un personnage à la suite, ou à proximité, d'un cliché réducteur et généralisant. Stephen oppose ainsi le caractère unique et irréductible de Rosélie à travers l'anaphore du pronom personnel « tu » à la définition qu'il donne des femmes, puis des femmes noires, lorsqu'il se remémore leur première rencontre :

> « Elles me font trop peur avec leurs yeux froids, leurs dents cruelles et leur air de peser et jauger les mâles […]. Les femmes noires, c'était un monde opaque, impénétrable, l'inconnu, le mystère. Tu avais l'air tellement perdue, tellement vulnérable que je me suis senti par comparaison paisible et puissant. Dieu le Père […] tu t'en foutais pas mal de ce qui défilait sous tes yeux. Tu avais l'esprit ailleurs » [*HFC* : 32].

Le lecteur comprend néanmoins à rebours, ou lors de la relecture de ce passage, que la détestation que Stephen vouait aux femmes révélait en réalité son homosexualité, et que la singularité de Rosélie résidait principalement dans sa capacité à être dominée et manipulée par son futur compagnon.

En outre, un personnage féminin matérialise, à lui seul, les engagements en faveur des femmes que l'autrice a pris et défendu toute son existence : celui de Simone Bazin des Roseraies, née Folle-Follette. Le patronyme marital de la Martiniquaise induit sa condition nouvelle de bourgeoise que lui a procuré son mariage avec un Français « petite noblesse d'Empire » [*HFC* : 68], tandis que la désignation motivée de son nom de jeune fille oriente le lecteur sur son caractère exubérant. Antithèse de Rosélie, la caribéenne, mère de cinq enfants, revendique dès qu'elle le peut sa culture créole en se référant à des auteurs ou des cinéastes. Cette intertextualité est ici redoublée par la sentence créole, et traduite de la narration hétérodiégétique, qui invite ponctuellement le lecteur à la réflexion sur l'exil (ou l'expatriation) : « *Kod yann ka mawé yanm*. L'amitié amarre ceux qui sont loin de leurs rivages » [*HFC* : 65]. C'est d'ailleurs lors de la projection du film *Rue Cases-Nègres* d'Euzhan Palcy que se rencontrent les deux femmes. Très cultivée et politisée, le regard aiguisé de Simone l'autorise à partager son point de vue sur tous les sujets car selon elle, être « du peuple d'Aimé Césaire, l'éveilleur de conscience, lui

[646] Glissant Édouard, *Poétique de la Relation*, *op.cit*., p.156.

conférait le droit d'en remontrer à tous » [*HFC* : 66]. Pourtant, comme Rosélie, elle subit l'indifférence des collègues de son mari, qui ne la voit pas, en raison de sa couleur de peau :

> « elle était systématiquement niée, ignorée. Sous son propre toit, à ses réceptions, les convives ne lui adressaient pas la parole. À celle des autres, elle était reléguée en bout de table. Personne ne voulait croire qu'elle avait étudié à Sciences-Po. À l'école de ses enfants, on la prenait pour leur bonne. À la différence de Rosélie, c'était une battante » [*HFC* : 69].

Simone refuse en effet de demeurer plus longtemps victime de ces discriminations intersectionnelles. Elle décide pour cela de lutter contre cette invisibilisation passive, qui l'exclue systématiquement de la vie sociale de son mari, en créant « une association, l'ADN, l'Association de Défense des Négresses » [*HFC* : 69]. Le nom volontairement provocateur de son organisation a pour fonction de choquer, et de se moquer implicitement grâce au langage choisi, de ceux « qui rechignaient devant la connotation tellement coloniale du terme " Négresses" et qui proposaient des périphrases du genre " femmes d'origine africaine", " femme de couleur ", " femme du Sud "ou même "femme en devenir " » [*HFC* : 69]. Cette association a pour but de promouvoir et de légitimer toutes sortes d'actions des femmes noires, à partir de leur blessure commune. La mise en relation de ces femmes, d'horizons divers, crée de nouvelles formes de solidarités et présente :

> « cette particularité de réunir des francophones, des anglophones, des lusophones, bref, de confondre les nationalités et les classes. Simone était parvenue à inviter sans difficulté les personnalités les plus différentes, car, sur cette planète, il n'est pas de femme noire qui un jour ou l'autre n'ait été doublement humiliée à cause de son sexe et de sa couleur » [*HFC* : 70].

En favorisant les zones d'échanges de contact entre les femmes, l'association concrétise le projet glissantien de construction d'une société qui se fonderait sur le processus constant d'altérisation qu'induit l'identité-relation. En considérant l'individu comme un *étant*[647] en devenir plutôt qu'un être figé :

> « la Relation diversifie les humanités selon des séries infinies de modèles, infiniment mis en contact et relayés […] la Relation prend source dans ces contacts et non pas en elle-même […] elle ne vise pas l'être, l'entité suffisante qui

[647] C'est nous qui soulignons.

> trouverait en soi son commencement. La Relation est un produit, qui produit à son tour. Ce qu'elle produit n'est pas de l'être [648]».

Dans un souci de relativisme, propre à l'écriture postmoderne et à celle de Maryse Condé, cette dernière étend la situation de victimes des femmes noires, qu'elle évoque cependant tout au long du roman, au racisme interne aux communautés noires, et à la hiérarchie que la colonisation a générée entre ces dernières.

La famille de Rosélie considère ainsi qu'il est normal que l'héroïne fraie avec un Blanc puisqu'elle ne connaît pas ses classiques, n'ayant : « jamais ouvert ni Fanon ni Gramsci » [*HFC* : 189]. De même, la protagoniste est stupéfaite d'assister au retournement de Mme Hillster après son agression. Alors que l'anglaise a toujours défendu les droits des noirs aux côtés de son mari et de l'ANC[649], la commerçante fuit l'Afrique du Sud qu'elle encensait auparavant, généralisant à l'ensemble des noirs sud-africains le comportement de ses agresseurs. Rosélie s'étonne de l'angélisme qu'elle attribuait auparavant aux noirs, en raison de leur oppression, en mettant implicitement en cause le cliché Banania de l'Africain éternellement doux et rieur. Une nouvelle fois, la narration associe directement au discours direct de Mme Hillster (sans marques typographiques explicites), l'avis opposé de Rosélie au discours indirect libre, pour souligner que la différence de points de vue des deux femmes ne s'oppose pas à leur relation :

> « – Vous voyez, je n'étais pas préparée à ce que les victimes retiennent si bien les leçons des bourreaux, à ce que les Noirs apprennent si vite à frapper, à tuer, à violer.
>
> Ils l'ont toujours su ! Mais vous ne vouliez pas le reconnaître. D'après vous, ils étaient des anges rieurs et innocents, prêts à tendre la joue droite après la joue gauche afin de recevoir les soufflets. Pour le meilleur et pour le pire, ils vous démontrent qu'ils sont des hommes. Ni anges, ni bêtes » [*HFC* : 162-163].

C'est ensuite auprès du sculpteur Afro-Américain Anthony Turley que Rosélie prend conscience de son désir de se détacher d'une Histoire qui continue d'opposer les individus entre eux, pour aller de l'avant, comme elle le revendique à plusieurs reprises dans le récit. L'artiste s'étonne de l'absence de conviction de l'héroïne : « Est-ce que vous n'êtes pas fière d'être noire ? Moi ? Fière ? » [*HFC* : 227] et se moque de son rêve utopique d'abolir les frontières et

---

[648] *Ibidem*, p.174.

[649] Sigle de l'African National Congress, mouvement nationaliste indépendantiste d'Afrique du Sud fondé en 1912, pour défendre les droits de la majorité noire face au pouvoir de la minorité blanche.

les races. Rosélie reconnaît alors être trop occupée par ses problèmes quotidiens et son veuvage pour s'intéresser (quoiqu'elle le fasse tout au long du récit…) aux abominations perpétrées à l'encontre des noirs : « – Vous n'éprouvez jamais de rancœur quand vous pensez au mal qu'ils nous ont fait ? Mon ami, je suis une égoïste. L'échec de mon présent m'absorbe plus que les blessures de notre passé » [*HFC* : 228]. La peintre privilégie à cet instant son histoire personnelle à celle de la grande Histoire, alors qu'elle s'insurge peu de temps après contre les injustices dont sont toujours victimes les noirs, partout dans le monde, en raison de la couleur de leur peau. La voix de Maryse Condé s'immisce alors dans les réflexions qu'expose l'héroïne, en se référant et en commentant un fait d'actualité censé être connu du lecteur. Tandis qu'elle traverse un quartier implicitement réservé aux Blancs pour rentrer chez elle, Rosélie prend peur et s'interroge :

> « Aujourd'hui encore, à en juger par les regards qui s'appesantissaient sur elle, sa présence était une incongruité, une menace. S'ils avaient des armes, ces jeunes gens s'en serviraient. En toute impunité. La justice les acquitterait comme elle avait acquitté les quatre policiers assassins d'Amadou Diallo à New-York. Légitime défense. Un noir est toujours coupable » [*HFC* : 257].

Par ailleurs, afin de souligner la singularité des multiples personnes dont Rosélie dresse le portrait aux quatre coins de la planète, de nombreuses références intertextuelles, en lien avec l'origine ou le lieu dans lesquels l'héroïne les a croisés, contextualisent leur individualité. Ainsi, Simone de Bazin des Roseraies est-elle associée aux écrivains Franz Fanon, Aimé Césaire et Awa Thiam ainsi qu'à l'histoire martiniquaise, que le narrateur hétérodiégétique feint d'interrompre alors qu'il apporte des explications pour aider son lecteur à comprendre les références de Simone. L'intervention métanarrative du narrateur a pour fonction de créer un lien de connivence en jouant avec son lecteur : « Pour ceux qui ne comprendraient pas la comparaison, elle fait allusion à l'éruption de la montagne Pelée. […] Il n'y eut qu'un seul rescapé : un dénommé Cyparis…Pardon ! Cela est une autre histoire ! » [*HFC* : 66].

De même, la voix narrative s'emploie à retranscrire certains traits linguistiques des amis de l'héroïne qu'elle cite textuellement, en les signalant par des italiques : « En bonne latine, Fina avait accoutumé Rosélie aux formules à l'emporte-pièce, *coño*, *carajo* et autres jurons » [*HFC* : 205], pour que le lecteur en ressente mieux le caractère. Elle rappelle ensuite le lien entre littérature et croyances populaires, en se référant à un mouvement littéraire naît en Amérique du Sud, pour mieux contextualiser la déchéance d'Ariel, ancien amant de Rosélie, lorsqu'il retourne dans son pays :

> « Ariel fit retraite plus tristement sur une terre héritée du père de sa mère […]. La nuit, leurs formes dégingandées se confondaient avec les silhouettes des morts, fréquents à déambuler dans la noirceur. En Haïti, ces choses-là n'étonnent personne. C'est le réalisme merveilleux des Haïtiens. Voir René Depestre. Ariel […] finit par épouser Anthénor dite Sonore, la paysanne qui lui cuisait du griot de porc et du pain patate. Il lui fit neuf enfants dont trois moururent en bas âge » [*HFC* : 205-206].

En sus de ses considérations idéologiques sur l'existence, perceptibles dans les nombreux commentaires et sentences qui ponctuent la diégèse, le narrateur hétérodiégétique expose ses interrogations sur le langage par le biais de certains personnages, dont Olu Ogundipe, le proviseur jamaïcain du lycée de Khayelitsha, fait partie. Ce dernier, marxiste et anticapitaliste convaincu, est persuadé que la décadence de la littérature sud-africaine est due au reniement et à l'absence de pratique des langues maternelles dans certaines régions du pays. Son questionnement met alors en exergue une question régulièrement abordée par d'autres personnages, au fil du récit : qu'est-ce qu'une langue maternelle ?[650] :

> « Les écrivains sud-africains persistaient à faire fi de leurs langues maternelles, dénommées à tort langues nationales puisque précisément les nations les méprisaient. Or qu'est-ce qu'une langue maternelle ? Celle qui exprime un surcroît de sens, celle qui exprime l'intimité intime, celle qui dit l'indicible, quoi ! Si elle savait combien de chefs-d'œuvre étaient annuellement produits au Nigéria dans les langues maternelles ! » [*HFC* : 171].

À cette capacité que les langues maternelles posséderaient à mieux exprimer l'intériorité des individus grâce à leur richesse[651], répond une autre interrogation, cette fois sur la langue coloniale. Elle est abordée plus tard dans le récit, lors d'une interview que le musicien et ancien compagnon de Rosélie, Salama Salama, réalise pour une chaîne anglaise :

> « Un journaliste de la BBC le lui avait reproché vertement : – Le français n'est-il pas une langue coloniale ?

[650] Cette interrogation au sujet de la définition et de la nécessité de parler ou d'écrire sa langue maternelle est présente dans d'autres romans qui relèvent de la littérature transatlantique du corpus, à savoir *Impossible de grandir* de Fatou Diome, *Je ne suis pas un homme qui pleure* de Fabienne Kanor, et *Sur l'autre rive* d'Henri Lopes.
[651] Idée également défendue par Madeleine dans *Sur l'autre rive* en évoquant son rapport au lingala.

> Qu'est-ce qu'une langue coloniale ? Je parle ce que je suis. Je suis ce que je parle. Je parle donc je suis. Je suis donc je parle. Etc.
>
> – Le français m'appartient. Mes ancêtres l'ont volé aux Blancs comme Prométhée, le feu. Malheureusement ils n'ont pas su allumer d'incendies d'un bout à l'autre de la francophonie » [*HFC* : 242].

Une remarque sur le déclin de la francophonie et l'hégémonie de la langue anglaise sur le reste du monde point lors d'une réflexion que Rosélie se fait au sujet de la poétesse Bebe Sephuma, qui refuse de l'aider à exposer ses toiles, énonçant de nouveau une pensée distincte de celle du musicien :

> « Comment lui expliquer que Bebe Sephuma ne s'intéressait pas à elle ? […] Et puis elle n'était pas anglophone. Les gens qui parlent anglais éprouvent un profond mépris pour le restant du monde. Le temps est loin où le français était considéré comme la langue de la culture. Pour les esprits sérieux, il ne semble désormais que le baragouin de la frivolité » [*HFC* : 139].

Sa trajectoire personnelle et sa fréquentation constante des milieux intellectuels et artistiques mènent Rosélie à privilégier la langue universelle de l'art, seul moyen de toucher l'ensemble de ses congénères. Elle revendique ainsi la liberté et la richesse que lui procure son « enracinerrance », décidant désormais seule et hors de tous les dogmes, de ce qu'elle pense et fait de sa vie :

> « Elle avait perdu ses parents et sa terre, aimé des étrangers qui ne s'exprimaient pas dans sa langue – d'ailleurs, possédait-elle une langue ? –, dressé sa tente dans des paysages hostiles. Faustin en plaisantait parfois : – Tu es comme les nomades. Ton toit, c'est le ciel au-dessus de ta tête.
>
> Ne sommes-nous pas tous des nomades ? N'est-ce pas la faute au foutu siècle de turbulence dans lequel nous vivons ? » [*HFC* : 293].

En ce sens, Rosélie figure la pensée de Maryse Condé qui refuse qu'on l'assigne à un quelconque mouvement, chérissant et revendiquant sa liberté d'écrire et de penser, comme elle l'explique à Françoise Pfaff. Ses réflexions redoublent, par conséquent, celles *qu'Histoire d'une femme cannibale* expose à travers les discours des différents personnages précédemment cités :

> « je me suis rendu compte que la langue qu'on utilise vous appartient. On en fait ce qu'on veut ! Il n'y a pas *le* français. Il y a le français de Proust, de Chateaubriand, de Maryse Condé. J'ai dit clairement par la suite : " Je n'écris ni en français ni en créole, j'écris en Maryse Condé". C'était une réponse aux angoisses que j'avais connues d'utiliser une langue qui ne m'appartenait pas. Le français et le créole appartient à ceux qui les utilisent […]. Il faut lire le texte *The Empire Writes Black* qui dit qu'on insuffle les idées et les modèles que l'on veut y placer. Tout le monde sait qu'une langue est un lieu de pouvoir [652]».

Le foisonnement et la richesse de la voix narrative du roman mettent donc en exergue la complexité et la diversité du monde contemporain, à travers une galerie de portraits qui retranscrit toujours la singularité de chaque expérience de vie, dans un contexte social, historique et spatial particulier, en associant le point de vue du personnage à son contrepoint. L'existence de ce dernier, perçue et exposée à travers la subjectivité de Rosélie, régulièrement prise en charge par la narration hétérodiégétique, s'énonce au gré de l'histoire événementielle des « petits faits vrais » du quotidien, qui convoquent la remémoration active et les associations d'idées de l'héroïne. En ce sens ce récit, ayant pour vertu de mettre en relation et de questionner les diverses existences des individus que Rosélie a croisés dans sa vie, s'assimilerait

> « à la quête contemporaine d'un roman planétaire [qui] est celle d'un monde appréhendable et sensible plus que celle d'une nouvelle épopée. Enregistrement des dits et pensées, attention concrète aux lieux, la pensée analogique et la sensibilité propre du narrateur […] vient raconter des événements planétaires ou tenter de dresser des cartographies émotives à l'heure du monde unifié : il ne s'agit pas de simplifier et d'homogénéiser l'espace – ni même […] d'en dire l'harmonie cachée, mais d'en faire résonner ensemble les singularités à l'aune d'un événement global [653]».

De même, la représentation du corps de la médium en tant que réceptacle capable de ressentir et de faire coexister simultanément la mémoire esclavisée des deux côtés de l'Océan Atlantique, en des époques différentes, confère à la fiction une conception réparatrice de l'histoire. Elle reconfigure en effet « un passé officiel que l'on accuse d'avoir oblitéré les dominés [654]», pour

---

[652] Pfaff Françoise, *Nouveaux entretiens avec Maryse Condé, écrivain et témoin de son temps, op.cit.*, p.64-65.

[653] Gefen Alexandre, *Réparer le monde, La littérature française face au XXI e siècle, op.cit*., p.199.

[654] *Ibidem*, p.222.

en corriger les oublis. Toutefois, l'autrice ne se contente pas seulement de rendre leur dignité à des voix étouffées (qu'elle convoque tout au long du récit), mais mêle simultanément deux espaces dissociés, le passé au présent dans le corps même de l'héroïne pour mieux souligner les similitudes et les traces que la colonisation et l'esclavage ont laissé dans nos sociétés contemporaines. En ce sens, la littérature postcoloniale « a non seulement le pouvoir de nous projeter dans l'âme de notre frère ou de notre voisin, mais aussi celui de réparer ce que l'absence de langues, d'espaces et de catégories partagés rend inaccessible autrement que par l'imaginaire [655]».

Par ailleurs, l'écriture des récits de Fatou Diome et de Maryse Condé, qui s'attache à rendre compte de la mise en commun des palabres des objets pour dresser la prosopopée de Mémoria ou des discours propres aux individus dépeints par l'insertion de certaines de leurs paroles dans la narration, possède certaines caractéristiques orales du « récit-parlerie » dans laquelle

> « la langue du roman se veut plus que jamais théâtre de voix et représentation de langages. Mais surtout, elle prétend se collecter […] avec l'Autre, sociologiquement, historiquement parlant, de la langue française littéraire, l'Autre ignoré depuis des siècles, de la littérature et de la philosophie : la trivialité de la parole, le langage de concierge de la rue [656]».

La voix narrative de *Kétala* s'évertue en effet à mettre en scène un rythme propre aux scansions de la langue wolof, que ponctue un grand nombre de sentences humoristiques, tandis que celle d'*Histoire de la femme cannibale* insère régulièrement, en italiques, des proverbes créoles ou des mots étrangers proférés par les protagonistes décrits, faisant de ce fait, coexister dans la langue, la pluralité du monde.

En outre, par opposition aux œuvres lenoiriennes et à celle de Lyonel Trouillot, les récits de Fatou Diome et de Maryse Condé ne brouillent pas les niveaux énonciatifs pour déstabiliser les repères du lecteur, qui s'évertue alors à attribuer les discours appropriés aux bons énonciateurs, afin de comprendre le sens de la diégèse. Ils sollicitent en revanche une culture géographique, historique et culturelle conséquente, en raison de la profusion des références intertextuelles qu'ils évoquent, pour mieux servir leur propos. Comme celles d'autres récits du corpus, les voix

---

[655] *Ibidem*, p.230.

[656] Martin Jean-Pierre, *La Bande sonore, Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, Librairie José Corti, 1998, p.42.

narratives usent également des références attendues du lecteur selon une autre modalité, spécifique à l'écriture postmoderne : celle de jouer sur les frontières fragiles qui existent entre réalité et fiction, pour mieux les détourner et de nouveau, perturber les présupposés du lecteur.

3. Quand la réalité infuse la fiction

Dans *Fiction et diction*, Gérard Genette attribue la différence entre la réalité et la fiction au caractère intransitif du texte de fiction, lié

> « au caractère fictionnel de son objet, qui détermine une fonction paradoxale de pseudo-référence […]. Il est donc intransitif à sa manière, non parce que ses énoncés sont perçus comme intangibles […] mais parce que les êtres auxquels ils s'appliquent n'ont pas d'existence en dehors d'eux et nous y renvoient dans une circularité infinie [657]».

En ce sens, le discours fictionnel énonce une histoire feinte, imaginaire qui comporte néanmoins des « îlots non fictionnels ou indécidables […] [et se présente donc comme] un patchwork, ou un amalgame plus ou moins homogénéisé d'éléments hétéroclites empruntés pour la plupart à la réalité [658]».

Partant de cette définition, certains auteurs du corpus utilisent le fonds référentiel pour nourrir l'arrière-plan historique de leurs récits, quand d'autres s'amusent à jouer sur les genres narratifs en transgressant les limites entre fiction et réalité, par l'entremêlement sporadique d'indices appartenant aux deux catégories.

3.1. Une fiction arrimée à la vie des auteurs(trices)

***Sur l'autre rive* d'Henri Lopes**

Le contexte spatio-temporel de *Sur l'autre rive* est connu de son auteur, d'origine congolaise qui fut successivement Ministre de l'Éducation Nationale, des Affaires étrangères, Premier ministre, puis Ministre des Finances avant de devenir ambassadeur de la République du Congo en France, autant de fonctions politiques qui nourrissent l'écriture et les références des divers déplacements de Madeleine. Le cadre réaliste dans lequel s'inscrit la fiction, menée à travers le point de vue interne de la narratrice, permet les nombreuses descriptions des paysages de Libreville lors des séjours de Madeleine chez les Obiang, et celles de quartiers de Brazzaville où réside l'héroïne. Lorsque la jeune femme fait découvrir sa ville à Chief Olayodé, leurs

[657] Genette Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1991, p.36-37.
[658] *Ibidem*, p.60.

promenades se prêtent à de nombreuses considérations politiques du nigérian et aux réflexions, a posteriori que sa remémoration intérieure lui autorise, de la narratrice. Après avoir révélé les vertus médicinales du frangipanier à sa compagne, Yinka regarde la configuration du restaurant dans lequel ils se sont attablés et interpelle Madeleine :

> « – Vous êtes sûrs d'avoir acquis votre indépendance ? […] Vous ne voyez pas autour de nous ? C'est nous, les Noirs, qui sommes l'attraction ici. À part les serveurs… Ses leçons de nationalisme m'irritaient mais j'ai lâchement souri […] – Les Noirs viennent peu ici. Ce sont des lieux pour touristes » [*SAR* : 160-161].

Par ailleurs, en pensant au discours tenu par le secrétaire général adjoint de l'OUA (Organisation de l'Unité Africaine) qui dénonçait l'impérialisme européen et vantait les mérites du président de l'époque, Madeleine culpabilise de son attitude passée. Ses souvenirs occasionnent la description satirique des membres de l'organisation : « Ces messieurs s'esclaffèrent et se mirent à rire à ventre déboutonné, caquetant comme des potaches, s'administrant sans retenue les uns les autres de grosses tapes sur le dos et les cuisses » [*SAR* : 128], que poursuit la réaction embarrassée de la jeune femme :

> « il m'a confié ne pas avoir compris si les clameurs du public exprimaient une manifestation d'adhésion ou un chahut déguisé […]. En vérité, par lâcheté ; j'avais moi aussi applaudi. C'est aujourd'hui, avec le recul, que j'ose me condamner. À l'époque, les choses ne m'apparaissaient pas avec tant de clarté. Elles n'étaient pas si simples. C'était mon pays. Un pays de quelques années seulement, et encore fragile » [*SAR* : 128].

Sur l'instant, elle avait tenté de justifier l'exubérance de ses compatriotes en opposant leur culture à l'héritage colonial des Nigérians, excuse qui souligne, de façon didactique pour le lecteur, l'influence que les différentes colonies ont eu sur les peuples qu'elles ont dominés. Yinka s'insurge cependant en lui rappelant la fierté de ses origines yorouba :

> « j'ai échafaudé une explication où j'opposais le flegme qu'ils avaient hérité des Anglais à notre spontanéité bantoue. Chief Olayodé m'a considérée avec hauteur et a ricané […] – Vous savez, nous sommes, nous Nigérians, des gens très conscients de notre personnalité. Dans nos attitudes, il n'y a rien de britannique. Nous mangeons, nous nous habillons yorouba.

> Il m'avait mal comprise. J'ai bredouillé quelques mots maladroits et il a repris la parole. Une véritable leçon. Rien de brutal, rien de blessant, mais tout était à lire entre les mots » [*SAR* : 129].

Les multiples échanges des amants deviennent alors le prétexte à la présentation de leurs cultures pré-coloniales respectives, qui coexistent, avec plus ou moins de facilité, avec celle imposée par les colons.

Les digressions, que le souvenir autorise, engendrent également les nombreux commentaires de la narratrice sur sa culture congolaise. Elle explique, contextualise et détaille ainsi régulièrement certaines habitudes qu'elle avait autrefois, pour dissocier son pays des traditions de ceux avoisinants, et revendiquer les spécificités du sien. Elle se plaisait ainsi à se rendre dans un *maquis* avec son amie Félicité, lieu qu'elles aimaient à faire découvrir aux délégations pour lesquelles elles travaillaient : « Contrairement à ce qu'on prétend, l'origine des *maquis* n'est ni camerounaise ni ivoirienne. Déjà, à cette époque, Maman Thérèse pratiquait la formule. Sur commande, elle cuisinait des plats du pays pour ses clients » [*SAR* : 161].

L'anamnèse de l'héroïne, qui s'inscrit dans une continuité historique datant de la colonisation, conjugue alors subrepticement dans « le temps feuilleté [659]» de la narration interne, trois strates temporelles : celle de l'Afrique traditionnelle tribale qu'elle fuit en raison du poids qu'elle fait peser sur les femmes, et que le Conseil de famille relaie auprès d'elle ; celle de l'Afrique de la colonisation regrettée par sa mère et dont elle a connu les traces ; et enfin celle qui se modernise et transparaît à travers les nouvelles constructions, effaçant définitivement les vestiges du passé. Elle regrette de cette façon la modernisation du Gabon, en raison du sommet de l'OUA, ainsi que la disparition de la villa dans laquelle elle avait séjourné avec Chief, lorsqu'elle lui faisait visiter sa ville :

> « Qui n'a pas vue Pointe-Noire ignore une dimension fondamentale de notre âme […]. J'en garde un merveilleux souvenir […]. De passage, quelques années plus tard, je n'ai pas su y retrouver la villa où nous avions logés [*SAR* : 167].

Elle déplore également la destruction de l'hôtel du Roi Denis qui avait abrité ses amours clandestines avec Yinka :

> « Lorsque, quelques années plus tard, Anicet et moi arriverons à Libreville, chez les Obiang, je rechercherai discrètement les lieux où je dissimulais ma fugue. Mais

[659] Dosse François, *Renaissance de l'événement, Un défi pour l'historien : entre Sphinx et Phénix*, *op.cit.*, p.312.

> alors, tout aura disparu. Clarisse m'expliquera que la ville avait été bouleversée et rajeunie pour accueillir le sommet de l'OUA » [*SAR* : 196].

Les témoignages de la colonisation, qui peuvent surgir au détour d'une rue, lui sont maladroitement rappelées par une comparaison de son acolyte, réflexion qui la vexe :

> « Chief Olayodé a fait une remarque sur ce monde de silence et de ténèbres qu'il a opposé à la vie chaude et trépidante de Lagos où, en permanence, s'activent des foules en éveil. Piquée au vif, j'ai expliqué que nous roulions alors dans la ville coloniale et j'ai failli lui proposer de faire un tour à Poto-Poto, mais je me suis retenue. Semblable invite pouvait être mal interprétée » [*SAR* : 131].

Associant les souvenirs de ses périples brazzavillois à son ancien amant, l'héroïne est soudainement submergée par la nostalgie, alors qu'elle s'est évertuée depuis des années, à oublier sa terre natale. Elle dresse alors un magnifique portrait de sa ville[660] :

> « C'est avec son cœur et ses propres souvenirs qu'il faut expliquer Brazza. Car il n'y a finalement pas grand-chose à voir dans notre capitale, sauf pour ceux qui y ont vécu. Les traces de l'histoire y sont si rares et évoquent un passé si proche qu'il est ridicule d'en faire mention. Les vrais Brazzavillois savent qu'il faut contempler la ville comme un paysage de mer ou de montagne, la respirer, l'écouter surtout. Il n'est pas nécessaire de parler lingala ou kikongo pour entendre battre son cœur. Qui y parvient l'évoque ensuite avec un tremblement dans la voix » [*SAR* : 146].

Outre les nombreuses références historiques et descriptions de lieux existants (désignés par des italiques : « l'*Olympic Palace* » [*SAR* : 129]), les indications musicales contribuent à retranscrire l'atmosphère festive des nuits brazzavilloises : « des brassées de musique qui arrivaient avec la brise du bar *Santé-Tout-Brazza* » [*SAR* : 136] ou celle de l'hôtel où la délégation nigériane est descendue : « En musique d'ambiance, on entendait l'ensemble haïtien Coupé-Cloué » [*SAR* : 147].

Les citations intertextuelles de textes littéraires participent, quant à elles, à mettre en exergue la culture congolaise de Madeleine (notamment à travers les chansons), ainsi que l'érudition de

[660] Brazzaville, au même titre que Le Cap Haïtien pour Thérèse et le Cap pour Rosélie, est également personnifiée et dotée d'une personnalité propre.

la jeune femme et de Yinka. Les œuvres communes connues et aimées des deux amants constituent alors un nouveau support d'échanges et de connivence :

> « Je me mis à murmurer des vers de Langston Hughes […] d'abord en hésitant, timidement, comme quelqu'un qui cherche ses mots. Yinka ferma les yeux et ne bougea plus jusqu'à la fin […] … *Moi aussi, je suis l'Amérique* » [*SAR* : 182].

À travers les multiples anecdotes réalistes qui émaillent le récit de Madeleine, transparaît donc le regard critique et satirique que dresse Henri Lopes de la politique des pays africains. De plus, par souci didactique et afin que n'importe quel lecteur comprenne le sens et la portée de son discours, l'auteur s'applique à suffisamment détailler et à contextualiser les références qu'il convoque, pour ne pas entraver la lisibilité de son texte, comme il l'expose à Lydie Moudileno :

> « Car de quel lecteur s'agit-il ? Il n'y a pas de lecteur imaginaire sans identité. Un lecteur congolais, ou bien un lecteur africain qui n'est pas congolais, qui ne peut saisir certains codes, certains clins d'œil congolais ? S'agit-il d'un lecteur européen ? Comment satisfaire en même temps ces différentes sensibilités ? […] Faut-il expliquer […] par des incidentes, des notes de bas de page, un lexique ? Or un roman sans opacité, trop bavard, devient ennuyeux. Un roman rempli de gloses est un roman raté ! On ne doit pas tout dire dans le roman, il y a beaucoup d'allusions. Or ces allusions sont-elles compréhensibles par des lecteurs vivant dans des lieux différents ? N'y a-t-il pas un risque de contresens ? […] Un écrivain africain qui ne se poserait pas ces questions court le risque de verser dans le fossé. Mais en même temps qu'est-ce que réussir son roman ? Je n'ai pas la bonne réponse à cette question. J'ai tendance à penser que l'originalité pour nous n'est pas dans l'originalité du sujet, mais dans une approche visuelle nouvelle, dans l'utilisation d'un ton nouveau [661]».

Enfin, à l'image de Fatou Diome et de Maryse Condé, l'auteur s'attache, à travers les ponts qu'il établit entre les différents pays évoqués, à célébrer la richesse et la diversité des cultures qu'il met en exergue en les confrontant, dans son récit.

[661] Lydie Moudileno, « Henri Lopes – " La critique n'est pas une agression " », Genesis [En ligne], 33 | 2011, mis en ligne le 23 octobre 2013, consulté le 30 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/ genesis/609 ; DOI : 10.4000/genesis.609, p.4.

***Histoire de la femme cannibale* de Maryse Condé**

Si la dimension réaliste du roman d'Henri Lopes lui permet de contextualiser son récit, en évoquant le contexte socio-politique qui a poussé son héroïne à fuir son pays pour rejoindre la Guadeloupe et à nourrir la narration, Maryse Condé revendique en revanche clairement une autre conception de la littérature. Elle estime en effet n'avoir jamais écrit qu'un seul livre, décliné sous diverses formes :

> « les évènements d'un récit [doivent]être présentés au travers d'un filtre de subjectivité. Ce filtre est constitué par la sensibilité de l'écrivain. *Grosso modo*, en dépit de la diversité de la narration, il demeure le même, livre après livre. C'est la voix inaltérable de l'auteur [662]».

La critique lui reproche régulièrement de créer une confusion entre ce qu'elle est dans la vie, et certains de ses personnages auxquels elle l'associe, ce que ne nie pas l'autrice. Elle le reconnaît ainsi lors d'un entretien avec Françoise Pfaff, au cours duquel elle évoque sa difficulté à se distancer de la réalité :

> « – Et *Histoire de la femme cannibale*, c'est toi en Afrique du Sud ? – Oui, mais j'ai eu beaucoup de mal avec ce livre parce que j'avais été tellement émue, bouleversée, frappée, blessée par l'Afrique du Sud que je retombais dans l'ornière réaliste. J'ai eu du mal à trouver le ton romanesque […]. J'avais trop tendance à vouloir traiter les événements comme des faits au lieu de les imaginer et de les rêver [663]».

Si l'autrice avoue l'existence d'une analogie possible avec certaines de ses héroïnes et des situations évoquées dans ses romans, elle se défend en revanche d'avoir utilisé son mari pour inventer Stephen : « C'est un personnage secondaire et ce n'est pas Richard [664]». Pourtant, elle continue à citer les nombreuses références à sa vie réelle dans laquelle elle a puisé les sources de son roman. Ainsi, le premier compagnon de Rosélie, Salama Salama est librement inspiré de l'acteur Mamadou Condé, son premier époux. De même, elle a souhaité restituer fidèlement les paysages du Cap par des descriptions minutieuses, pour mieux restituer l'ambivalence de ses émotions, face à cette ville duelle :

---

[662] Condé Maryse, *La vie sans fards*, Paris, Pocket, 2014 [2012], p.232-233.

[663] Pfaff Françoise, *Nouveaux entretiens avec Maryse Condé, écrivain et témoin de son temps, op.cit.*, p.117.

[664] *Ibidem*, p.117.

> « J'ai essayé de rendre le sentiment d'effroi, le mot n'est pas trop fort, que le Cap et l'Afrique du Sud produisaient sur moi. Il y a des gens qui diront que le Cap est une belle ville, mais pour moi c'est un lieu effrayant. Toute l'histoire de Rosélie est donc mêlée avec la peur [665]».

La représentation de la beauté du Cap « fleur vénéneuse » [*HFC* : 98] a donc pour but de contextualiser son propos, principalement articulé autour de la quête identitaire de la veuve, que redouble la fabulation autour d'un véritable fait-divers, survenu lorsque Maryse Condé y vivait : « Quand Richard et moi sommes arrivés en Afrique du Sud, il y avait un procès, celui d'une femme cannibale qui s'appelait Fiéla ; toutes ces influences arrivent à donner un roman [666]».

Ce procès réel constitue, par ailleurs, l'une des intrigues secondaires du récit et fait écho au titre du roman. De nouveau, l'autrice explique que ce dernier est un hommage à la toile qu'un ami lui a offert, et dont elle s'est inspirée pour écrire son histoire, le statut du peintre étant redoublé par celui de Rosélie, dans la fiction :

> « *La Femme cannibale* est un tableau que Miche Rovélas m'a donné. Je voulais que le tableau de Michel ait une place importante dans le livre [dont le titre] est une provocation […] faire une œuvre cannibale qui choque et qui dérange les lecteurs. Je crois que c'est le seul moyen d'arriver à la vérité : dire ce qu'on veut et faire comme on peut ! [667]».

Revendiquant la dimension ludique de l'écriture pour mettre à distance l'amertume de la vie quotidienne : « la littérature est un jeu, on s'amuse un peu [668]», l'autrice se plait à transgresser les codes et à user de l'humour qui « se construit sur l'alliance du rieur et de ce dont il rit [669]» et par extension au lecteur, avec lequel il établit une connivence.

Elle n'hésite pas à parsemer son texte de toutes sortes de références[670], créant parfois des décalages grinçants que génèrent des analogies aussi poétiques qu'inattendues. Elle cite ainsi l'un de ses textes, qu'elle place aux côtés de celui d'Apollinaire, alors qu'elle évoque la mutilation d'une statue de Joséphine de Beauharnais, symbole de la colonisation et du pouvoir

---

[665] *Ibidem*, p.148.
[666] *Ibidem*, p.146.
[667] *Ibidem*, p.148.
[668] *Ibidem*, p.125.
[669] Moura Jean-Marc, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p.106.
[670] La dimension intertextuelle de ce roman a précédemment été évoquée, cf. Thèse III.2.3.Fonction mémorielle et voix narrative.

béké : « Voilà pourquoi des enragés avaient mutilé sa statue sur la Savane à Fort-de-France en Martinique. Statue cou-coupé. Soleil cou-coupé. Célanire cou-coupé » [*HFC* : 89]. L'autrice assume ces citations et sa proximité avec des écrivains qu'elle admire, car elle perçoit l'intertextualité comme une nécessité : « Tout écrivain cite et se nourrit de la pensée d'autres écrivains. Tout texte est une intertextualité […] qui […] expose des œuvres et des auteurs qui l'ont marqué [671]».

Comme Rosélie le fait remarquer « les histoires qu'on écrit n'arrivaient jamais à la cheville de la réalité. Les romanciers ont peur d'inventer l'invraisemblable, c'est-à dire le réel » [*HFC* : 27], c'est pourquoi son autrice n'hésite pas à puiser son imagination aux sources de sa propre existence, pour en nourrir son écriture.

3.2. Subversion de la scène énonciative : entre réalité et fiction

Si Maryse Condé reconnaît les accointances de ses récits avec la réalité, Fatou Diome et Fabienne Kanor en jouent en revanche pour transgresser volontairement les codes du genre romanesque. Elles feignent ainsi de disparaître, cachées derrière leurs personnages, tout en laissant apparaître de multiples traces de leur présence, et de ce fait, brouiller les repères de leur lecteur.

Ainsi, si la scène romanesque d'*Histoire de la femme cannibale* s'inspire de la vie de son autrice, elle dissocie cependant Maryse Condé, la personne « individu doté d'un état-civil, d'une vie privée [672]» du personnage fictif de Rosélie, qui possède une vie propre au sein de la diégèse. Le lecteur coopératif n'est donc pas contrarié par la rupture du pacte de lecture établit par la mention « roman », qui l'engage dans un récit fictif, puisqu'il ne cherche pas à décoder des indices (qui n'en seraient pas puisque la référence est assumée) de la présence de la vie réelle de l'autrice.

En revanche, Fatou Diome dans *Impossible de grandir* et Fabienne Kanor dans *Je ne suis pas un homme qui pleure* perturbent volontairement l'identité narrative de leurs textes respectifs, présentés comme des romans, en intriquant la fiction à la réalité par le biais d'un jeu entre les trois instances de l'énonciation que sont la personne, l'écrivain et l'inscripteur.

[671] Pfaff Françoise, *Nouveaux entretiens avec Maryse Condé, écrivain et témoin de son temps, op.cit.*, p.60.
[672] Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation, op.cit.*, p.107.

L'usage de la narration homodiégétique dans les deux œuvres, est propice à la projection du lecteur, favorablement disposé à découvrir les confidences des narratrices fictives sur leur propre vie. Il se fie à elles puisqu'il les perçoit comme les garantes du sens et du « monde éthique [673]» qui lui est proposé, « la qualité de l'ethos renvo[yant] à un garant qui à travers cet ethos se donne une identité à la mesure du monde qu'il est censé faire surgir [674]».

***Je ne suis pas un homme qui pleure* de Fabienne Kanor**

Pour autant, l'absence de nomination de la narratrice de *Je ne suis pas un homme qui pleure*, affecte le processus de caractérisation de l'héroïne et favorise le jeu énonciatif auquel Fabienne Kanor va se livrer tout au long du roman : « Un mal pour un bien. C'est ce qu'aurait dit mon père en apprenant la nouvelle. Sans doute, mais à mon âge, on a fait la vie. Ils se valent à peu près tous. On n'en retrouve pas dix lorsqu'on en perd un, on retrouve le même » [*JPHP* : 7].

Le début in medias res du récit annonce la teneur du propos de la narratrice, née en France de parents martiniquais à l'instar de l'autrice, qui va évoquer les souvenirs de son enfance et l'éducation qu'elle a reçue, autant de raisons qui pourraient justifier, selon elle, son inaptitude à garder un homme, blanc de surcroît, pour satisfaire aux exigences maternelles : « Ce n'est pas qu'une histoire d'amour en moins, Dave. C'est une défaite sociale » [*JPHP* : 12]. La narratrice vit de nouveau son statut de célibataire nullipare de 43 ans (âge de l'autrice au moment de l'écriture de son œuvre) comme un échec, se sentant incapable de combler les désirs de sa mère :

> « depuis que j'ai du sang plein l'utérus tous les mois, il y a les mots de ma mère qui me pètent à la tête, les vœux de ma mère, les croyances de ma mère. Il y a que je la porte si férocement en moi que lorsque Dave me quitte, c'est pour elle que j'ai mal » [*JPHP* : 9].

Cette rupture redouble par ailleurs sa marginalité sociale, que ses parents attribuent à son métier d'écrivain, puisqu'elle serait, selon ses propres termes « une bâtarde professionnelle » [*JPHP* : 16]. De plus, sa mère ne comprend pas qu'elle ait abandonné son travail à la télévision pour s'adonner à l'écriture, situation de nouveau similaire à celle de l'autrice, qui est aussi journaliste et documentariste : « Après m'avoir vue à la télévision, elle pensait que je deviendrais la Noire-tronc la plus célèbre du monde. Elle me voyait " arrivée", sauvée. Ma mère pense que j'ai raté ma vie » [*JPHP* : 73]. Oscillant entre deux cultures, celle de ses parents et la sienne,

[673] *Ibidem,* p.208.
[674] *Ibidem,* p.212.

métropolitaine, la narratrice cherche, de plus, une place qu'elle peine à trouver, en décevant les attentes parentales et en ne parvenant pas à être reconnue socialement. Figure de l'éternel « entre-deux », l'autre échec que constitue son Akan Sankofa (son désir de retourner en Afrique, pour comprendre ses origines se solde par son mariage avorté avec Djibril et son rejet de « l'Afrique des traditions » [*JPHP* : 92]) amène la narratrice à se saisir du « tiers-espace » que lui confère l'écriture, pour retranscrire le mal-être de sa mère. Elle évoque donc ce malaise antillais, naît de la déportation maritime dont le peuple caribéen est issu et dont elle est la dépositaire, à travers ses écrits :

> « Je l'imite, marche, marche jusqu'à ne plus seulement me retrouver au bord, mais au fond de mes larmes, en prise avec mon vieux chagrin. Celui-là remonte à des siècles. Il date de la rencontre entre colons et colonisés, de ce tout premier contact que Césaire, dans ce copieux article qu'il transformera en 1956 en *Discours sur le colonialisme*, qualifie d'impossible » [*JPHP* : 132].

La narratrice, redoublant la voix de son autrice qui comme elle se défend d'appartenir au « gang des francophones [675]» [*JPHP* : 200], revendique alors sa seule qualité d'écrivain en tentant de répondre à la question : « *Qu'ai-je de nécessaire à transmettre aux autres ?* » [*JPHP* : 126]. Pour cela, elle fait œuvre de mémoire, consciente qu'elle doit accepter et connaître l'histoire des siens pour avancer. Il est à noter que, par opposition à Rosélie, la narratrice est plus vindicative et ne peut faire table rase du passé :

> « Comment relier des hommes à qui l'Histoire du monde n'a pas réservé un sort équivalent ? […] Comment se souvenir ? Comment faire pardon ? Car il ne s'agit plus seulement de le dire […]. Croit-il ce que je crois ? Que les séquelles de l'histoire sont bien trop vives pour s'effacer ? Que faire comme si, comme si de rien, plus rien n'était, c'est perpétuer la maladie des malentendus ? […] On n'échappe pas toujours à son histoire » [*JPHP* : 132-133-239].

[675] À l'image de Maryse Condé, Fatou Diome, Henri Lopes, et Lyonel Trouillot, Fabienne Kanor a longtemps été (est souvent) classée en littérature francophone, ce qu'elle récuse, étant née en France. Selon Jean-Marc Moura, in Moura Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, *op.cit.*, p.6 : la francophonie « renvoie à une diversité géographique et culturelle organisée par rapport à un fait linguistique : à la fois l'ensemble des régions où le français est réputé jouer un rôle social incontestable et l'ensemble de celles (à l'exception de la France) où existent des locuteurs de langue première ». Cette étude privilégie la démarche des études postcoloniales et décoloniales, moins réductrice et classifiante, qui envisagent le français comme « une langue au pluriel dépourvue de centre évident » que se sont approprié les auteurs, à partir de ce qui les constitue : origines, éducation, culture, voyages, en somme de leur « enracinerrance ».

La subversion de la scène énonciative, en plus de redoubler la quête identitaire paratopique[676] de la narratrice, détourne alors momentanément le lecteur du véritable enjeu du récit : celui de rendre la parole à ceux qui n'en ont plus, ou ceux qui en furent privés. Sur un ton toujours grinçant, et en référence à la combattive Maya Angelou sur laquelle elle écrit une biographie, la narratrice rend hommage à sa grand-mère :

> « J'ai dit écrire pour percer la croûte. N'écrit-on pas pour cela ? J'ai dit que ma grand-mère était analphabète, j'aurais dû ajouter *soumise, trompée, violée, humiliée*. Elle est née alors que l'esclavage n'avait fait que changer de nom. Officiellement, on l'appelait *travail*, mais la sueur continuait à perler sur le front des mêmes […] il est probable que je n'écrive que pour relever la tête de cette grand-mère, pour relayer sa voix et remettre son corps cassé à la verticale » [*JPHP* : 115-116].

Elle considère alors, avec la distance ironique qui est la sienne, que la fonction minimale de l'écrivain est de s'engager en usant du pouvoir du langage, bien moindre à ses yeux que le combat physique ou l'intervention concrète dans le monde réel : « Il n'y a que dans mes livres que je prends le parti pour les femmes, les Noirs et les pauvres. L'art est la meilleure arme du lâche. Il l'exempte de la vraie guerre » [*JPHP* : 166].

***Impossible de grandir* de Fatou Diome**

Comme pour le roman de Fabienne Kanor, le lecteur comprend également rapidement que la narratrice d'*Impossible de grandir*, immédiatement présentée comme un personnage de fiction[677] « Je m'appelle Salie, les rétines brûlées à scruter la vie » [*IG* : 9], comporte néanmoins de nombreuses similitudes avec son autrice. À l'image de cette dernière, elle est native d'une île située entre le Nord de la Gambie et le Sud du Sénégal : « L'enfance, c'était là-bas, dans le Sine Saloum, à Nodior » [*IG* : 13], vit à Strasbourg, est une écrivaine qui met en forme son histoire pour mieux l'appréhender :

> « L'écriture provient d'un handicap, elle permet de survivre en sublimant une somme d'impuissances. Elle est le territoire par excellence de la sincérité, le lieu idéal de l'assomption, car, échappant au contrôle normatif, elle peut dévoiler

[676] Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation, op.cit.*, p. 52 : « Localité paradoxale, *paratopie*, […] n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser ».

[677] qui possède d'ailleurs le même nom que l'héroïne d'un autre roman de l'autrice, *Le ventre de l'Atlantique*. En évoquant le prénom d'un autre personnage fictif, cette métalepse transfictionnelle concourt encore davantage à brouiller les références du lecteur, puisqu'elles sont à la fois fictive (prénom) et réelle (vie de l'autrice).

> l'horreur du réel, tout en gardant la grâce de la poésie qui permet de survivre. Patauger dans la gadoue n'empêche pas d'observer et de décrire les étoiles » [*IG* : 96].

De plus, les exergues dédiés à ses grands-parents et à sa mère constituent déjà un indice à une orientation herméneutique ambigüe, que le récit conforte au fil de sa progression :

> « À mes grands-parents Aminata et Saliou SARR […] Votre présence chassait loups et ténèbres […] À Nkoto Bineta SARR, sœur, mère
>
> Que ma voie te rende ta voix de femme ! ».

La voix narrative, qui expose les mêmes caractéristiques stylistiques que *Kétala,* progresse par le biais du dialogue entre la Petite (personnification de la mémoire de la narratrice) et Salie. Elle raconte l'enfance difficile du personnage, similaire à celle de l'autrice, en raison de son illégitimité : « quand la bouche est illégitime, la bouchée l'est aussi […] un mot me reste comme un galet dans la chaussure : *illégitime*. Je ne parviens pas à m'en défaire, mon vocabulaire est encore trop limité pour en venir à bout » [*IG* : 42].

En outre, elle dédouble les réflexions de Salie et de la Petite, par des références constantes à la vie réelle de l'autrice, similitudes également présentes (en filigrane) à travers le parcours, situé entre le Sénégal et la France, de Mémoria. À l'éthos du personnage de Salie, se mêlent donc la personne de l'autrice, mais également sa posture[678] d'écrivaine engagée. De cette façon, la mise à distance qu'autorise la fiction, permet à Fatou Diome de revendiquer les droits des femmes et de dénoncer les dérives patriarcales des coutumes familiales africaines issues de la colonisation[679], deux motifs régulièrement évoqués dans ses œuvres. Elle rappelle ainsi, comme son grand-père le lui a transmis, que la société sérère pré-islamique accordait de nombreux

---

[678] Amossy Ruth, *La présentation de soi, Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p.88 : « Pour Meizoz, qui travaille comme Viala en sociologue de la littérature, la posture se définit « comme la présentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans les conduites littéraires publiques ».

[679] comme l'évoquent également Henri Lopes dans *Sur l'autre rive* et Léonora Miano dans *L'autre langue des femmes*, les sociétés africaines pré-coloniales proposaient un structure familiale et conjugale plus égalitaire entre les hommes et les femmes, modèle qui a été supplanté par le patriarcat, imposé par les colons et les religions monothéistes. À ce sujet, voir l'article de Sagna Moussa, « Écriture de soi et expérience fictionnelle chez Fatou Diome, Entre auto-thérapie et contestation du pouvoir » in Le Quellec Cottier Christine et Cossy Valérie (dir.), *Africana, Figures de femmes et formes de pouvoir*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p.448 : « Avec l'avènement de l'islam, le recours au monde arabe comme référence crée une confusion entre culte islamique et culture arabe qui rogne l'espace dévolu aux femmes. Dès lors que la culture arabe a supplanté la tradition subsaharienne, un changement de paradigme s'est opéré dans le quotidien des femmes […] Les valeurs introduites par l'islam ont entravé la liberté de la femme en la plaçant sous le joug des hommes ».

avantages aux femmes, disparus par la suite, notamment celui de choisir librement leur conjoint :

> « Notre Petite mère doit savoir qui elle est, et surtout, qui est qui dans ce village […]. Quand la demoiselle n'était pas satisfaite du choix fait pour elle, et ça arrivait, car dans notre société matrilinéaire les femmes avaient leur mot à dire, elle profitait du temps d'attente accordé pour tomber enceinte de qui lui convenait […] c'est l'oubli de nos traditions qui fait de toi une fille comme ils disent […] – N'oublie pas que ce beau village de Nodior a été fondé par une femme, me répétaient mes tuteurs » [*IG* : 265-266]

Elle règle ensuite ses comptes directement avec « Tonton tyran » [*IG* : 281], qui l'a maltraitée une partie de son existence, et dont elle énonce les nombreuses exactions à l'encontre de sa fratrie :

> « La fille que je suis devenue l'écœure au plus haut point, d'autant plus que je libère tous mes frères et sœurs, qu'il traitait comme des moutons, de son autorité inique […]. Apporte-moi l'argent que tu gagnes, m'ordonna-t-il, je vais créer une société […]. À ces yeux, la femelle que je suis ne peut évidemment pas prendre seule de décisions judicieuses. Mais, puisque ce mâle dominant est si puissant, je me demande pourquoi il lui faut mes deniers pour créer une société à ses enfants » [*IG* : 280- 301].

La voix de Fatou s'adresse alors directement à lui, à peine voilée derrière celle de Salie, ainsi que l'autorise le régime élocutif de l'énonciation, par le glissement de l'écrivain sur l'inscripteur :

> « Après ce livre, que son instinct de vigile l'obligera à lire, il récidivera et peinera, une fois de plus, à réprimer son désir de punir. J'assume tout et lui tire déjà la langue ! La réfutation, c'est plus fort que lui, c'est même à cela qu'on le reconnaîtra, il se désignera, là où la littérature lui conserve l'anonymat » [*IG* : 281-282].

De nouveau, par le biais d'une écriture rythmée de nombreuses figures de style, de références intertextuelles et la connivence que l'écrivain humoriste instaure avec son lecteur par le biais de ses commentaires à valeur sentencieuse qui « témoignent d'une africanisation du texte [680]»,

[680] Moura Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, *op.cit.*, p.95.

l'autrice s'attache à définir la fonction qu'elle assigne à la littérature. Transgressant les conseils éducatifs dispensés par ses aïeux, Fatou Diome se substitue à Salie pour expliquer qu'elle énonce ses douleurs afin de mieux les comprendre. En citant les surnoms réels et affectueux de ses grands-parents qu'elle apostrophe, elle continue à jouer des limites entre réalité et fiction, brouillant encore davantage les repères de son lecteur :

> « Ne dis pas tout ce qui te chagrine, nous aurions tous honte. Mamakony Sarr, Nakony Sarr, je sais que ces choses-là ne se disent pas, mais, justement, c'est pour cela que j'écris, pour dire, dénoncer, combattre ce qu'on ne dit pas, mais qui bavarde en nous et nous tue à petit feu » [*IG* : 292- 293].

Puisque le sourire de « l'humoriste est celui d'un spectateur embarqué, constatant l'universelle vanité des autres et de soi, entre mélancolie et bienveillance de principe. N'étant ni vraiment joueur ni juge, l'éthos est simultanément distant et solidaire du risible [681]», l'écrivaine y a recours pour mettre à distance les divers traumatismes qu'elle a dû affronter, de son enfance au racisme dont elle a été victime, en arrivant en France :

> « ma belle-mère, que tu avais reçue si merveilleusement, la couvrant de cadeaux, s'avéra être une si moche mère, une si raciste mère. À elle seule, cette bonne femme doit faire perdre à la région alsacienne dix pour cent de ses touristes par an. […] elle aussi, comme Nkoto, me disait tout le temps : Dégage ! Non, mais dégage, quelle honte ! Elle ne supportait pas une Noire dans sa famille. Alors, Mamakony, mon cher grand-père, si je fais honte aux Noirs, ma propre famille, durant mon enfance, comme aux Blancs, de quelle couleur devrais-je être pour convenir quelque part ? » [*IG* : 290].

Prémunie contre les loups grâce à ses grands-parents qui lui ont appris à naviguer en eaux troubles (« Apprends à avoir le pied marin et tu mèneras ta propre barque, où et comme tu voudras » [*IG* : 250]), la narratrice s'autoproclame « princesse de tous les enfants illégitimes du monde ! » [*IG* : 308].

Ainsi, la mise en récit de son parcours traumatique, à la manière d'un équilibriste marchant sur la fine démarcation entre fiction et réalité, se présente-t-elle comme « une négociation de la douleur. [Elle] permet l'injection de fiction dans la considération de faits et d'événements si

[681] Moura Jean-Marc, *Le sens littéraire de l'humour*, *op.cit.*, p.106.

strictement réels que le Je ne sait que s'y cogner. […] Si le Je s'affabule c'est pour construire un Moi que le réel déchiquète[682] ».

Aussi Salie se place-t-elle sous l'égide de féministes et d'auteurs admirés : « J'écris en heureuse bénéficiaire du legs de Simone de Beauvoir, Mariama Bâ, Ousmane Sembène […] Gandhi […] Martin Luther King » [*IG* : 310], pour énoncer toutes les raisons qui la poussent à écrire. Dans un long plaidoyer structuré et rythmé par les reprises anaphoriques à valeur programmatique : « J'écris, … » [*IG* : 309-313], elle invoque ceux dont elle se fait la porte-parole, puisqu'à l'image de l'enfant qu'elle était, leurs voix sont étouffées :

> « J'écris, pour regarder la vie en face […]. J'écris, contre l'honneur familial dont on rend les femmes responsables […]. J'écris, contre l'obscurantisme religieux […]. J'écris, pour rendre la mémoire à cette Afrique amnésique […]. J'écris, pour tous les bâtards du monde [*IG* : 309-311].

Elle écrit, enfin, pour elle-même, et rendre sa dignité à sa mère à laquelle elle dédie cet ouvrage, ainsi qu'à ses grands-parents : « J'écris, pour dire et faire tout ce que ma mère n'a pas osé dire et faire ! […] J'écris, pour avant de mourir, dire et assumer pleinement qui je suis […]. J'écris, pour adresser les seules révérences de ma vie à mes grands-parents » [*IG* : 311-312].

L'acte de remémoration auquel elle s'est livrée : « se souvenir, c'est re-sentir, réitérer la sensation, revivre ce qui fait mémoire et qu'aucune volonté ne peut dissoudre » [*IG* : 404], l'a finalement amenée à se positionner face à « la situation cornélienne qui a été la [sienne], depuis [qu'elle est] née, toujours entre déchirée entre deux familles, entre deux bras de mer, entre deux loyautés, entre [ses] désirs et la volonté des adultes » [*IG* : 370-371].

En convoquant son passé douloureux par le biais de l'écriture, elle parvient à s'en affranchir « vous ne voulez pas de moi, soit, moi, je n'ai pas besoin de vous » [*IG* : 387], en le transformant : « J'écris, pour tremper ma plume dans les plaies béantes et dessiner un autre monde que je voudrais plus doux » [*IG* : 309-310].

En donnant une forme au réel et en se réappropriant son passé par une fabulation qui le transfigure, l'autrice fait donc acte de résilience. Elle peut alors désormais continuer à cheminer sereinement, accompagnée de l'enfant qu'elle était : « Quand je m'essouffle, à chanter *Yo sólo*

[682] Delaume Chloé, *La règle du Je*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p.51.

quiero caminar, elle me prend par la main et m'explique sa méthode de marche : debout, en quête d'équilibre, on tente, obstinément, d'affermir son pas » [*IG* : 406].

En questionnant les frontières entre fiction et réalité, la subversion des scènes énonciatives de *Je ne suis pas un homme qui pleure* et *Impossible de grandir* concourt à faire ressentir au lecteur la situation paratopique des deux autrices, par le biais de l'instabilité de l'identité narrative. Évoluant autour d'une limite précaire, la voix énonciative expose donc, en la brouillant, la coexistence des deux univers symboliques entre lesquels oscillent les autrices, pour accomplir leur quête identitaire. Elle s'emploie, de plus, à réhabiliter une mémoire collective ancestrale oubliée, mais aussi à transfigurer cette histoire dont les écrivaines ont hérité, par un travail sur la mise en scène du Soi. Comme le fait remarquer Chloé Delaume, s'écrire répond autant à un acte de narration que de fabulation : « Écrire non pour décrire, mais bien pour modifier, corriger, façonner, transformer le réel dans lequel s'inscrit sa vie. Pour contrer le réel. Puisque. *On ne naît pas Je, on le devient* [683]».

Se jouant des codes et des limites du genre romanesque, l'écriture de l'extrême-contemporain se définit donc par le décalage constant qu'elle offre face aux canons traditionnels et l'ouverture du texte à sa manipulation, comme l'éclectisme des styles des œuvres du corpus en atteste.

Face à une culture de masse qui a accentué la tension entre prétention à l'originalité et injonction au conformisme, l'individu contemporain s'évertue à trouver sa propre voie, en frayant à travers les différentes prescriptions qui lui sont faites, ne se reconnaissant pas toujours dans ce qui lui est imposé. Le roman de l'extrême-contemporain relaie alors ses difficultés par le biais de la voix intérieure du personnage, et se constitue

> « comme terrain d'exploration et d'expérimentation du questionnement éthique dans l'articulation problématique entre individu et collectif, qui en constitue le lieu de naissance de développement […] [s'intéressant] à la défaillance, au mouvement d'une vie se construisant […] dans la dynamique d'une incertitude vécue[684]».

[683] *Ibidem*, p.8.
[684] Rabaté Dominique, *Le roman et le sens de la vie*, *op.cit.*, p.20-50.

En mettant en scène la quête identitaire des personnages féminins, les diverses formes de transgression auxquelles s'adonne la voix narrative souligne l'attention particulière prêtée à l'énonciation et aux formes du langage. Ce travail sur la langue a notamment pour fonction de révéler la revendication d'une expression différentialiste de l'individu contemporain qui « affirme sa liberté contre les surdéterminations externes et cherche dans les métamorphoses possibles du récit sa singularité [685]».

Afin de retranscrire les hésitations des figures féminines dans leur quête de sens, la narration s'ingénie également, en sus de subvertir les codes du genre romanesque, à en démultiplier les formes, entre dédoublement et mise en abyme, soucieuse de figurer et de préserver simultanément, la pluralité du monde et la singularité des voix des héroïnes.

[685] Gefen Alexandre, *Réparer le monde, La littérature française face au XXI e siècle*, *op.cit.*, p.71.

4. Mise en abyme du travail sur la langue et de la figure de l'artiste

Pour accompagner les métamorphoses de la figure féminine en devenir, la voix narrative recourt au motif du dédoublement qui met en question l'unicité du sujet, qu'il soit interne au personnage ou relatif à la progression du récit.

Le topos du double, qui régit la littérature fantastique, est cependant traité différemment dans les œuvres du corpus. Face au sentiment d'étrangeté que peut ressentir le personnage féminin face à lui-même, son entourage, ou à un monde qu'il ne comprend pas, ce motif duplique sa difficulté à accomplir son processus d'individuation, selon des modalités propres à chaque récit :

> « d'un côté, excès d'identité perturbant la loi de différence, il désigne la scission et le manque au cœur même de l'être ; mais d'un autre côté, pris sous un angle différent, il incarne cet autre toujours visé par le désir du sujet. [La] multiplicité des formes littéraires du double correspond à toutes sortes de rêveries sur le devenir-autre, la métamorphose, les états frontaliers [686]».

De cette façon, la scission schizophrénique de Thérèse, est également redoublée par sa propension à écrire, pour tenter de comprendre ce qu'elle est, et par conséquent de se définir. Elle n'est cependant pas écrivaine de métier, par opposition à la narratrice de *Je ne suis pas un homme qui pleure* et à Salie, évoquées précédemment.

4.1. L'écrivaine

***Thérèse en mille morceaux* de Lyonel Trouillot**

Le prologue qui présente la volatilisation définitive de la jeune haïtienne dont on va conter l'histoire, érige cette disparition comme origine du récit : « Que fit-elle par la suite […], de son journal intime ou de sa vie, personne ne peut le dire » [*TMM* : 9], en redoublant l'un des exergues, extrait du poème *Les Fenêtres* de Baudelaire : « Avec son visage, avec son vêtement,

[686] Jourde Pierre et Tortonese Paolo, *Visages du double, Un thème littéraire*, Paris, Éditions Nathan, 1996, p.13.

avec son geste, avec très peu de données, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois, je me la raconte à moi-même en pleurant ».

Par conséquent, le roman se place, dès son ouverture, sous le signe de la fabulation et du pouvoir du langage. Dans l'incipit, l'héroïne s'engage en ce sens, à la suite du narrateur hétérodiégétique et sous l'égide d'Heidegger, en exposant le trouble identitaire qui l'a poussée à écrire :

> « Parce que j'ai brusquement pris conscience d'avoir été jusqu'à ce jour quelque chose comme un " être-là", une réalité totalement extérieure à sa propre existence (pas même un vrai mensonge, juste une hésitation plus coutumière que motivée), j'ai décidé d'écrire. Autant pour assurer ma phrase que pour me fonder en action » [*TMM* : 11].

Celle qui n'était encore qu'un pantin manipulé par sa Mère, « Thérèse à jamais disloquée a donc choisi d'écrire » [*TMM* : 11], pour devenir le sujet de sa propre histoire. Dans un premier temps, victime des assauts de « l'autre Thérèse » [*TMM* : 17], elle tente de se comprendre et de s'unifier en restituant sur la page de son journal, son conflit intérieur : « Ces notes sont à la fois mon repli et mon déploiement, mon ratage et ma mise à jour. À défaut d'une parole droite, j'écris pour rassembler mes voix » [*TMM* : 13]. Ainsi, tant que dure sa mise à distance de cette autre qui n'est pas elle, le

> « maléfice du double […] consiste à dénier sa propre réalité pour la reporter entièrement vers un autre. De là vient son ambivalence ; la rencontre du double tout comme la séparation incarnent à la fois la dépossession de soi au profit de l'autre imaginaire, et la compensation fantasmatique du manque constitutif de toute réalité [687]».

Longtemps objectivée et définie par le discours des autres, l'héroïne questionne son identité, par le biais de son écriture schizophrénique, doutant cependant de pouvoir y trouver sa propre vérité :

> « Laquelle de nous deux, laquelle de nous toutes est Thérèse en sa vérité ? […] Qui de nous écrira ma vraie biographie, se peut-il que la caricature précède le modèle et qu'elles soient Thérèse et moi une copie ? Qui est moi ? Comment

[687] *Ibidem*, p.110.

> choisir entre deux proses ? Thérèse revue et corrigée entre la paix et le délire… » [*TMM* : 33].

L'apparition de son double, suscitant la mise en récit du Soi, appelle pour cela Thérèse à l'anamnèse et à découvrir l'entièreté de son histoire. En ce sens, le « double surgit comme un rappel de la question métaphysique essentielle des fondements de l'être : pour être, il faut disposer d'une assise, il faut avoir une origine et la connaître, la contrôler [688]».

Au fil de sa prise de conscience d'elle-même, la narratrice rédige ensuite trois lettres qu'elle destine à son entourage, bien qu'elle sache que celle envoyée à sa sœur ne sera pas suivie d'effet. L'une d'elles est adressée à la maîtresse de son mari, dans un élan de sororité et de sincérité : « je vous crois la seule capable de m'entendre. En cela nous nous ressemblons sans doute […]. Je me trompe peut-être […] mais la vérité étant moins un fait qu'un souci, j'ai le désir que vous puissiez me comprendre. J'ai décidé de partir d'ici » [*TMM* : 61].

La rédaction du journal de cet être fracturé et instable, dans lequel la jeune femme cherche à se retrouver, répond d'une certaine manière à l'appel poétique de Jean-Claude Fignolé, à l'exception de la dimension politique :

> « Se chercher. Se retrouver ? Se découvrir ? Toujours éclater. Inlassablement rassembler ses morceaux : Une permanente disponibilité. Pour un pari. Car, ce qui compte finalement, ce n'est pas de se refaire pour se composer une personnalité, telle, autre, mais de s'inventer. En inventant l'Avenir. Simplement inventer son avenir. Être par rapport à l'Histoire, tel passé défini. Entre l'Action et la Création. Plutôt de l'une à l'autre. Faire le saut. Combler le vide. Perversion ou inversion (?), s'induire à vivre la Politique comme projet et à réserver l'Écriture pour seule Présence au Monde [689]».

Thérèse récuse en effet toute revendication politique tant dans son écriture que dans sa vie, désirant d'abord être en accord avec elle-même. La fonction qu'elle attribue à son journal est donc uniquement expressive et intimiste, tendue vers « une transformation thérapeutique [d'elle-même] par l'expérience de l'écriture [690]» :

---

[688] *Ibidem*, p.121.

[689] Fignolé Jean-Claude, *Pour une poétique de la schizophrénie, op.cit.,* p.5.

[690] Gefen Alexandre, *Réparer le monde, La littérature française face au XXI* e *siècle, op.cit.*, p.88.

> « Pour l'instant, pour faire face au monde et à moi-même je n'ai que ce journal écrit comme lettre morte, ce pâle carnet des invalides qui ne me garantit même pas le calme d'une saine respiration, d'un rythme à moi dont le battement familier me permettrait de me reconnaître. Thérèse en discussion n'a pas trouvé sa cause […]. Pas encore. Pour y accéder il faudra passer par une mort ou par une naissance » [*TMM* : 61].

Après avoir parcouru les rues cachées du Cap et s'être approprié son histoire familiale, l'héroïne débarrassée de son double s'écrit désormais en une seule voix, car elle se sent à présent en accord avec elle-même :

> « Mais je ne me cache plus que c'est moi qui agis […]. Ce journal – pour ridicule qu'il soit – […] détient quand même sa vérité. Il est mon anti-Bible, le contraire du prescrit ou de l'édit royal. Il n'exprime pas une volonté qui le précède. […] Ma main m'écrit, me constitue au fil de l'encre. Je prends naissance dans un cahier que j'ai moi-même acheté » [*TMM* : 80-81].

S'énonçant contre tous les discours d'autorité, le journal de Thérèse contient sa propre auto-fabulation, puisque l'acte d'écriture lui permet de naître autrement à elle-même, dans ce lieu où : « le Je se libère des fictions imposées, s'écrivant dans sa langue et chantant par sa plaie [691]». Nouvelle Ève, elle est devenue un « étant » au sens glissantien du terme, puisqu'elle se montre désormais ouverte à tout ce qui la constituera, et à toutes les autres formes de Thérèse en devenir qui se manifesteront à elle : « La main qui écrit ce journal est la seule entité qui réclame mon avis : Thérèse sera telle qu'elle s'écrit. [...] Je suis la main qui erre. Thérèse s'achemine vers elle, de page en page, sans carte de la ville ni idée directrice » [*TMM* : 81].

S'auto-engendrant perpétuellement par le pouvoir démiurgique des mots, Thérèse oppose donc son contre-discours à tous ceux qui l'ont constituée et façonnée pendant son enfance. Toutefois, son rêve de contribuer modestement à l'élaboration d'une autre société, échoue inexorablement, à chacune de ses confrontations à la réalité :

> « J'ai appris une leçon de Mère et de Salvador Haut La Main : les dieux habitent leurs écritures et se constituent en récit. N'en est-il pas de même des hommes ? Et des femmes ? [...] j'ai beau [...] épier les vieilles maisons où mille fillettes en mille morceaux chantonnent et se morfondent, c'est dans Thérèse que j'erre. J'aimerais

[691] Delaume Chloé, *La règle du Je, op.cit.*, p.71.

> bien marcher dans la ville, nous construire en dialogue. Toujours j'échoue » [*TMM* : 81].

En ce sens, ses aspirations rejoignent celle de son auteur qui manifeste, à travers ses romans, un contrepoint à un système décadent et répressif. Ne croyant pas en un possible changement de la société par le seul pouvoir de l'écriture, il revendique en revanche le désir de conserver une parole singulière, extraite de tout mouvement grégaire et tournée vers celle des autres, qu'il s'emploie à restituer dans ses récits.

Ayant découvert sa propre voix, Thérèse ne ressent plus la nécessité de conserver son journal. Elle l'envisageait en effet comme une forme d'exutoire, où « la mise en narration de l'expérience, réelle ou fictionnelle, est [...] pensée comme une réponse aux petites et aux grandes meurtrissures de l'existence [692]». Elle préfère désormais s'en libérer, puisqu'elle a consigné son histoire dans sa mémoire, et recourir au langage de façon jubilatoire, non plus dans un but thérapeutique : « Si elle doit parler avec les mots, ce sera pour son plaisir et non sa pharmacie [...] elle écrira le quotidien des rêves et laissera les mots courir, sauter à la corde, gambader, faire l'amour [...] » [*TMM* : 114]. En ce sens, ce récit

> « ne propose pas l'universalisation du cas par l'exemplarité ou la théorisation, mais l'activation d'une identification à portée restreinte. De ce point de vue, [il s'inscrit dans la continuité [de ce que] les romanciers contemporains proposent, non une idéologie, mais plutôt une micropolitique du sensible, exigence qui n'est pas assimilable à un projet prédéterminé, mais s'exerce de manière conjecturelle et situationnelle [693]».

Consciente que « " Les mots nous piègent et nous libèrent" » [*TMM* : 114], ayant elle-même été longtemps manipulée par les discours des autres, la jeune femme se déleste sans regret de son carnet :

> « Thérèse regarde Thérèse partir de tous côtés [...]. Une page où Élise vante les traditions veut monter vers la Citadelle [...]. Thérèse vol au vent balade et se disperse [...] tout le passé devient en s'éparpillant une chose très légère, une présence qui n'est plus une menace. C'est une douce absence qui ne lie pas les mains. Thérèse en mille feuillets se regarde se perdre à travers la nature et ne

[692] Gefen Alexandre, *Réparer le monde, La littérature française face au XXI e siècle, op.cit.*, p.89.
[693] *Ibidem*, p.158.

pleure pas sa mort. Chaque vie a son journal. Thérèse reprend la route » [*TMM* : 114-115].

Comme la plupart des personnages de Lyonel Trouillot qui indique : « Mes personnages sont toujours des personnages qui sont dans un projet de marche. [...] Que ça soit *Thérèse en mille morceaux*, il y a une marche intérieure. Ça se termine d'ailleurs par une marche [694]», la jeune femme, se met en mouvement. Totalement engagée vers sa nouvelle existence, elle disparaît alors en tournant le dos à l'Océan, fossoyeur de ses ancêtres, pour gagner la montagne, frontière naturelle vers une autre histoire, celle de la seconde partie de l'île : la République Dominicaine.

Si l'écriture a une fonction libératoire pour Thérèse, elle est toutefois consciente de la duplicité des mots. Au fil de sa reconquête identitaire, la fonction du langage tout d'abord salvatrice, lui a en effet révélé son caractère aussi puissant que funeste, lorsqu'il est employé à mauvais escient.

De la même manière, d'autres personnages féminins portent un intérêt conséquent au langage, et se heurtent à son opacité lorsqu'elles le travaillent. Estelle et Madeleine sont en effet régulièrement confrontées aux multiples subtilités des langues qu'elles transposent, étant respectivement traductrice et interprète.

4.2. Traductrice et interprète

***Comme personne* de Denis Lachaud**

Une des préoccupations majeures du roman contemporain, qui « s'inquiète des illusions de la première personne et de sa fragilité, [...] fait de la littérature [...] le lieu d'une interrogation profonde sur l'authenticité de la relation que nous entretenons à notre propre parole [695]».

En ce sens, le motif de la traduction et des difficultés qu'elle engendre dans le choix des mots appropriés ou non à définir une certaine réalité, amène les auteurs du corpus à s'interroger sur

> « la signification des mots par leurs acteurs en contexte, dans une quête de justesse dont l'expression littéraire est souvent le recours à des dispositifs de représentation de l'intériorité et de la voix propre des personnages. Elle peut

[694] Ménard Nadève, « Lyonel Trouillot : Un peu de partage à travers les rues de Port-au-Prince », in Ménard Nadève (éd.), *Écrits d'Haïti, Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Paris, Éditions Karthala, 2011, p.460.

[695] Gefen Alexandre, *Réparer le monde, La littérature française face au XXI e siècle*, *op.cit.*, p.170-171.

> conduire à un travail sur les voix et les conversations considérées comme d'autant de formes de vie [...] de saisie de l'altérité psychique [696]».

De ce fait, le topos de la traduction, présenté à travers les métiers des deux personnages féminins, redouble l'un des problèmes que soulèvent les romanciers, tout en dupliquant la quête existentielle des héroïnes. À travers la figure de la traductrice qui travaille l'outil linguistique, les écrivains du corpus s'attachent en effet à donner à voir la complexité du dialogue des cultures et des civilisations, dans laquelle se fondent les identités :

> « Dire les lieux et dire les langues communes, préciser l'énonciation et cerner les identités dont des opérations indissociables. Le savoir s'identifie au savoir du langage et le " mystère du langage" s'identifie au "mystère du monde ". C'est dans ce mystère, et non ailleurs que se situe la transcendance [697]».

Dans *Comme personne*, Estelle abandonne provisoirement son travail à la demande de son époux. Elle le reprend en cachette, contre l'avis de ce dernier, alors qu'elle est en train de comprendre qu'elle s'est laissée enfermer dans une relation qui ne la satisfait plus. Le récit met en exergue, de façon parallèle, la recherche stylistique qu'elle effectue pour ses travaux et celle de son nouveau mode d'existence. Cette corrélation matérialise la pensée de Marielle Macé au sujet des formes de vie, l'essayiste considérant que la littérature est :

> « le lieu principal où s'est affutée cette attention au caractère stylistique de la vie elle-même, au pluriel des styles de l'être […] des façons d'habiter les formes et de leur donner sens. La littérature assume cette tâche d'explicitations de valeurs jusque dans ses contradictions et ses incertitudes, les textes littéraires, dans leur variété et leur singularité même, constituant le lieu par excellence où se médite sans se fixer le sens du " comment" [698]».

Ainsi, alors qu'Estelle part à la conquête de son plaisir charnel, elle souhaite insuffler une nouvelle orientation à la traduction de *Two Oceans* de Fiona Michaelson qu'on lui a proposée. Son travail stylistique dédouble alors la réappropriation de son corps :

> « La densité de la langue devrait trouver une nouvelle fluidité en français sans perdre de sa précision. Estelle savait qu'elle proposerait quelque chose de plus

[696] *Ibidem*, p.171.
[697] *Ibidem*, p.173.
[698] Macé Marielle, *Styles, Critique de nos formes de vie*, Paris, Éditions Gallimard, coll. NRF Essais, 2016, p.48.

> moderne que l'idiome élaboré ces vingt dernières années par Bassé. Elle était persuadée de pouvoir éviter la préciosité qui se dégageait toujours de ses traductions. Elle s'interdirait les overdoses d'adjectifs, les grandes raretés lexicales qu'elle appelait les " ampoules". De toute façon, De Wilde lui avait demandé cinquante pages, il allait falloir affirmer *son style* [699]» [*CP* : 126],

Ravie de se confronter à la langue d'une autrice qu'elle admire, elle doit en inventer une nouvelle, à la fois fidèle à au texte originel, mais capable de rendre compte dans la langue traduite, d'un système de valeurs et de références qui ne sont pas forcément les mêmes :

> « Le texte littéraire est par fonction et contradictoirement, producteur d'opacité […] [il] va de la transparence rêvée à l'opacité produite par les mots […]. La pratique d'un texte littéraire figure ainsi une opposition entre deux opacités, celle irréductible du texte […] et celle toujours en mouvement de l'auteur ou d'un lecteur […]. L'apprentissage et la traduction ont ceci de commun qu'ils tentent de redonner au texte " de la transparence". C'est-à-dire qu'ils s'efforcent de jeter un pont entre deux séries d'opacités : d'un texte opposé à un lecteur novice pour qui tout texte est réputé difficile (c'est le cas de l'apprentissage), d'un texte aventuré au possible d'un autre texte (c'est le cas de la traduction) [700]».

De sa posture initiale de lectrice, Estelle doit ensuite se faire l'interprète du texte qui lui est donné en le mettant en relation, parfois en le trahissant pour mieux rendre compte de sa singularité, avec sa propre langue. La découverte de la musicalité du roman qu'elle traduit lui permet ainsi, de mieux le saisir :

> « Sa langue était un chant. Ce fut à ce chant qu'Estelle décida de se fier quand elle attaqua sa traduction. Elle ne lâchait pas un paragraphe avant de l'entendre résonner. Elle avait l'impression d'être entrée chez Michaelson. Elle la voyait construire son échafaudage, comprenait comment elle choisissait ses matériaux […]. Elle adorait son métier quand il lui permettait de grandir à l'intérieur d'un autre monde » [*CP* : 128].

Sa façon d'aborder le texte de l'autrice, nourrit donc conjointement les réflexions de l'héroïne sur le sens qu'elle doit donner à sa vie, si bien qu'elle se décide à écrire à son tour parallèlement à son travail de traduction, lorsqu'elle reçoit le contrat de son éditrice. Elle projette alors, à

[699] C'est nous qui soulignons.
[700] Glissant Édouard, *Poétique de la Relation*, *op.cit.*, p.129-130.

l'image de Thérèse, d'écrire de façon introspective sur les trois périodes de sa vie qu'elle a passées en couple, pour éviter de refaire les mêmes erreurs à l'avenir. La dimension cathartique de ses écrits ne se limite cependant pas à la seule sphère intime, puisqu'elle envisage d'être publiée, afin de partager ses considérations avec le plus grand nombre, sa propre expérience ayant alors une valeur d'exemplarité :

> « Elle avait décidé d'étudier successivement ses trois périodes de vie en couple, tenterait d'en dégager les particularités et, surtout, les caractéristiques communes. Il lui apparaissait clairement qu'elle essaierait de faire publier le texte, espérant ainsi se libérer du poids de ces années. Et elle souhaitait être lue. Elle écrivait pour elle, mais aussi pour être lue, comme si le fait de donner à sentir, à comprendre quel avait été son parcours, lui révélait rétrospectivement le sens qui lui faisait toujours défaut » [*CP* : 123].

La fabrique de soi par l'écriture ou la traduction permet donc aux héroïnes de combler un manque originel, une inconsistance de l'être à laquelle Madeleine se heurte, lorsqu'elle peine à traduire certains mots qui lui tiennent à cœur.

***Sur l'autre rive* de Henri Lopes**

Ainsi, l'écueil de la langue et son opacité sont régulièrement abordés dans *Sur l'autre rive*, reflétant les préoccupations de son auteur. L'écrivain congolais Henri Lopes, reconnaît en effet volontiers[701] être préoccupé par ce que Lise Gauvin nomme « *la surconscience linguistique* ». Cette dernière a trait à la problématique identitaire des langues, qui engendre une réflexion sur les rapports que les différentes langues des anciens colonisés entretiennent avec la littérature, autrement dit une

> « conscience de la langue comme lieu de réflexion privilégié, comme territoire imaginaire, à la fois ouvert et contraint. Écrire devient alors un véritable "acte de langage", car le choix de telle ou telle langue d'écriture est révélateur d'un "procès " littéraire plus important que les procédés mis en jeu. Plus que de simples modes d'intégration de l'oralité dans l'écrit, ou que la représentation plus ou moins mimétique des langages sociaux, on dévoile ainsi le statut d'une littérature et son intégration / définition des codes [702]».

[701] ce que fait également Fatou Diome lorsqu'elle évoque la manière dont elle écrit.

[702] Gauvin Lise, *La fabrique de la langue, De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Points Essais, 2004, p.256.

L'écrivain s'attache alors nécessairement à contextualiser et expliquer son propos, ou à tenter de retranscrire, directement dans sa langue d'écriture, certaines expressions congolaises qui n'ont pas leur équivalent en français, pour s'adapter à un large lectorat[703] :

> « Un écrivain africain est naturellement tenté, afin, comme aurait dit Aragon, de "mentir-vrai ", de traduire ou de transcrire, en français, en anglais, en portugais, ce qu'il pense ou ressent profondément " en langue ". Or, il y a un décalage de sociétés, de cultures [704]».

À l'image de son auteur, Madeleine a conscience que le français ne peut pas rendre compte des subtilités et de la richesse du lingala :

> « j'avais les plus grandes difficultés à me faire comprendre, parce que, dans ma tête, je construisais tout mon raisonnement en français, tandis que, pour m'exprimer, j'utilisais un lingala pauvre et maladroit. Maman recourait, elle, à la langue de la tribu […], à son trésor de paraboles et de proverbes » [*SAR* : 112].

Elle se moque ainsi des traductions littérales, inaptes à retranscrire la véritable émotion dont les mots sont porteurs : « Il ajouta que, après le repas, ils étaient descendus dans la boîte de nuit de l'hôtel où ils s'étaient bien *réjouis le corps*, comme ont tendance à dire ceux qui traduisent, mot à mot, du lingala certaines expressions » [*SAR* : 211].

En outre, sa difficulté à s'exprimer « en langue » [*SAR* : 113] est redoublée par son mauvais usage de l'anglais. Bien que professeur d'anglais et accompagnatrice du président de la délégation nigériane, elle reconnaît à de nombreuses reprises, peiner à le comprendre : « Je me suis rendue compte que j'avais perdu l'habitude de l'anglais parlé car je ne percevais pas certaines nuances. Peut-être était-ce dû à leur prononciation ou bien à l'usage du pidgin » [*SAR* : 98] ; et à le traduire : « – Le frangipanier, indiquai-je après un moment d'hésitation. – Le quoi ?... Je n'étais pas sûre de mon anglais. – Cet arbre là-bas. Du doigt je désignai un massif de feuilles vertes » [*SAR* : 159].

Son application à toujours à retranscrire les discours le plus justement possible, souligne également l'appropriation par les colonisés des langues officielles. Elle attribue ainsi ses

---

[703] Fatou Diome est également attentive, lorsqu'elle choisit d'insérer certaines expressions africaines, à être comprise de tous. C'est pourquoi elle adapte régulièrement, comme nous l'avons vu précédemment, des aphorismes inspirés de la sagesse africaine à la langue française. Elle revendique également le rythme et l'humour que ces proverbes apportent à son écriture.

[704] Lydie Moudileno, « Henri Lopes – " La critique n'est pas une agression " », *op.cit*., p.3.

difficultés à traduire l'anglais de Yinka, au fait qu'il ne soit pas le même selon les pays d'Afrique où il est pratiqué, constat également partagé par Édouard Glissant :

> « ce qui est désormais caduc, c'est le principe même (sinon la réalité) de l'unicité intangible de la langue. La multiplicité a envahi les langues véhiculaires, elle leur est désormais interne, même alors qu'elles semblent résister […] à tout mouvement centrifuge [705]».

Le président s'amuse, de plus, à s'écarter des discours politiques attendus, et à truffer ses phrases de proverbes :

> « Chief Olayodé abandonna son texte et j'ai eu du mal à le suivre […]. À plusieurs reprises, j'ai failli bredouiller […]. Il employait des mots simples qu'on ne trouve pas dans les discours, mais seulement dans la vie courante et les romans. […] son parler prenait le rythme de la palabre sous le mbongui. Heureusement que j'avais lu les romanciers nigérians, sinon je n'aurais pas su traduire certaines expressions qui appartiennent à l'anglais de Lagos […]. Je chaussai la pensée de l'orateur et ma voix gagna en assurance » [*SAR* : 140-141].

D'autres considérations sur les langues font écho au questionnement de Maryse Condé sur la définition de ce que sont une langue maternelle et une langue coloniale, avec le souci de toujours préserver et distinguer dans leurs différences, les langues pré-coloniales.

Madeleine se moque ainsi de Yinka qui souhaite apprendre le congolais avant sa prochaine visite[706] : « Congolais ? Vous voulez dire lingala, kikongo, vili ?... Nous en avons quarante-deux » [*SAR* : 166].

Henri Lopes interroge ainsi, à la faveur de la figure d'interprète de Madeleine, sa condition d'écrivain congolais, soucieux de faire coexister dans une scénographie singulière des « univers symboliques divers dont l'un a d'abord été imposé et a reçu le statut de modèle [707]». En ce sens, son écriture, comme la

> « scénographie postcoloniale [,] a d'abord cette particularité que l'œuvre vise à légitimer la culture dont elle émane en se donnant pour le prolongement actuel de

[705] Glissant Édouard, *Poétique de la Relation*, *op.cit*., p.132-133.
[706] attitude relativement incongrue pour un homme d'une grande érudition, ouvert aux autres cultures, qui maîtrise plusieurs langues propres au Nigéria. De même, Yinka considère qu'il est primordial de lire les Afro-Américain dans le texte pour les comprendre, car les « frères-là n'ont pas encore résolu leur problème de race » [*SAR* : 173].
[707] Moura Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, *op.cit.*, p.120

> ses traditions […] L'insistance sur la mémoire donne à l'énonciateur un statut particulier, il est à la fois un individu et le symbole d'une culture [708]».

S'accordant à la pensée glissantienne qui rend hommage « à l'imaginaire des langues [709]», son récit donne à voir « une solidarité de toutes les langues du monde et que ce qui fait la beauté du chaos-monde […] c'est cette rencontre, ces éclats, ces éclatements dont nous n'avons pas encore réussi à saisir l'économie et les principes [710]».

En choisissant d'écrire « en français » et non pas le français, l'auteur conforte la remarque de Jean-Louis Joubert qui considère qu'il « n'y a plus une littérature française, mais une polyphonie de voix littéraires qui enracinent la langue dans tous les continents [711]». Henri Lopes a longtemps reconnu l'importance de parler la langue française, comme facteur d'unité nationale de la République Démocratique du Congo lorsqu'il était plus jeune, mais aussi comme étant l'une des raisons à sa vocation d'auteur :

> « Je sais que le lingala et le créole, j'imagine que le sérère et le wolof sont riches de finesses intraduisibles, possèdent un piment que ne peut rendre le parler du bord de Loire, mais je trouve, pour ma part, heureux que Césaire et Senghor se soient exprimés en français. Sinon, je n'aurais pu les lire et jamais ne se serait déclenchée en moi cette révélation grâce à laquelle s'est produite la découverte de mon identité et de ma vocation d'écrivain [712]».

Néanmoins, le système hégémonique de la francophonie[713] tend actuellement à s'effacer, au profit d'«une littérature-monde [714]» en français que favorisent les échanges et les voyages planétaires de nos sociétés postcoloniales. Cette idée corrobore la pensée glissantienne qui plaide pour un équilibre entre les langues et les littératures, puisque « celui qui parle est

---

[708] *Ibidem*, p.121.
[709] Glissant Edouard, Gauvin Lise, *L'imaginaire des langues* (1991-2009), *op.cit.*, p.14.
[710] *Ibidem*, p.15.
[711] *Littérature francophone, Anthologie*, Paris, Larousse Nathan International, 1992, p.3.
[712] Discours prononcé à la librairie Pantoute, à Québec, le 27 mars 1984, reproduit dans *Littérature et Francophonie*, CRDP de Nice, Commissariat général de la langue française, 1989, p.83.
[713] souvent récusée par de nombreux auteurs du corpus qui ne s'y reconnaissent pas et considèrent cette classification comme trop réductrice, ainsi que Fabienne Kanor l'écrit explicitement dans *Je ne suis pas un homme qui pleure*.
[714] Ce nouveau positionnement des auteurs francophones a été revendiqué dans le manifeste *Pour une littérature-Monde* publié sous la direction de Michel Le Bris et Jean-Rouaud dans *Le Monde* du 15 mars 2007. Les signataires de cet appel plaidaient en faveur de « la fin de la francophonie, et [la]naissance d'une littérature-monde en français » qui verrait l'avènement d'une post-francophonie dans laquelle la France serait un pays francophone comme les autres. En ce sens, pourquoi ne pas défendre une littérature française étendue à tous les écrivains de langue française ?

[toujours] multiple [715]» porteur de son histoire, de sa culture et des lieux qu'il a et qui l'ont traversé ; pluralité née de l'identité-relation induisant que dans « le rhizome de la totalité-monde, les centres et les périphéries sont des notions caduques[716] ».

Toutefois, si Madeleine est sensible à la problématique des langues et à la fidélité de leur traduction, puisque traduire « un livre, c'est traduire une relation au monde et à l'universel […] sous l'angle du moi, c'est tenter de réduire l'opacité des univers culturels autres tout en jugulant leur étrangeté [717]», elle reste un personnage qui cherche constamment ses mots. Aussi, sa connaissance des différentes langues et son expérience d'interprète mettent-elles en exergue le caractère faillible de la parole à énoncer le monde dans ses plus infimes subtilités, redoublant de fait, la quête de son auteur qui cherche dans l'écriture à

> « se situer […] dans sa ou ses langues, [à] faire corps avec sa langue natale ou maternelle, [à] habiter complètement son nom propre ou sa propre identité, impossible de coïncider avec soi-même ou avec un quelconque fantasme d'unité du sujet […] [car] l'écriture serait trajet, parcours, cette objectivation qui viendrait à tout instant rappeler qu'il y a perte, qu'on n'écrit jamais que dans cette perte, que rien ne viendra combler le manque, mais que l'acte d'écrire […] est la tentative toujours déçue et toujours recommencée de déjouer la perte, l'apprivoiser, la mettre à distance ; la tentative de saturer, de suturer tout en sachant que l'on ne peut y arriver. Écrire c'est toujours jouer, déjouer la mort, la filiation, le roman familial, l'Histoire [718]».

Pour pallier cette dimension arbitraire du langage, parfois inapte à retranscrire la réalité du monde, les mots cèdent alors la place à d'autres formes d'expression. Madeleine étant également artiste, elle choisit ainsi de manifester ses émotions autrement, en empruntant la voie de la peinture, plus apte à traduire les sentiments, comme le souligne Georgia O'Keffe au sujet de ses œuvres :

> « Pour moi, la signification d'un mot n'est pas aussi exacte que la signification d'une couleur. Couleur et forme affirment d'une manière plus précise que les mots.

---

[715] Glissant Édouard, Gauvin Lise, *L'imaginaire des langues* (1991-2009), *op.cit.*, p.38.
[716] *Ibidem*, p.47.
[717] Westphal Bertrand, *La cage des méridiens, La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, *op.cit.*, p.147.
[718] Robin Régine, *Le deuil de l'origine, Une langue en trop La langue en moins*, Paris, Éditions Kimé, 2003, p.10-11.

> J'écris cela parce qu'il m'est arrivé des choses avec eux. Souvent, on m'a dit ce qu'il fallait peindre, souvent je m'étonne du mot entendu ou lu à propos de ce que j'ai peint [719]».

4.3. Les peintres

L'héroïne étant par nature une figure du double, en raison de sa gémellité originelle, ce caractère duel semble se généraliser à l'ensemble de son existence. La perte de sa jumelle à l'adolescence, entraîne un désir de combler ce manque, qu'elle remplit en l'associant à sa peinture. L'âme de la défunte l'accompagne en effet, se manifestant régulièrement lorsqu'elle peint : « Beaucoup de mes retouches sont guidées par ce qu'elle me souffle à l'oreille » [*SAR* : 37]. Elle la fait, de plus, revivre par la nomination, lorsqu'elle se réinvente en disparaissant, l'engendrant une seconde fois par son changement d'état-civil. Madeleine décide ainsi de répondre aux deux faces ambivalentes de la féminité qu'elle associe dans un même prénom : Marie-Ève. Insatisfaite de cette première résurrection symbolique, elle associe ensuite la mémoire de sa sœur plus concrètement à sa nouvelle existence, en signant ses tableaux du nom « Mapassa, "les jumelles" en lingala » [*SAR* : 37]. En plus de la figure de l'interprète, celle de la peintre redouble donc celle de l'auteur, autant artiste qu'exégète du monde.

La quête identitaire de Madeleine, est par conséquent redoublée et représentée dans la diégèse, par ses recherches artistiques. Elle se souvient ainsi de son premier séjour à Libreville, comme d'une période importante pour son évolution : « Ce fut un temps prospère. J'y achevai trois de mes toiles de la première manière, toutes brûlées la veille de ma traversée du fleuve » [*SAR* : 58]. Ses peintures constituent alors une forme d'exutoire, à ses vie conjugale et sexuelle décevantes. Se réfugiant dans un atelier de fortune, qu'elle s'est aménagée chez les Obiang, elle se plaît à détailler le portrait de trois ndoumbas. La figuration de ces trois prostituées, érigées en reines, l'enchante d'autant plus qu'il est transgressif :

> « ils vous traduiront ndoumba par "prostituée" ou, ce qui est à peine mieux, par " poule de luxe". C'est de la malveillance. Les ndoumbas sont en fait de grandes dames, soucieuses de leur liberté et qui considèrent le mariage comme le cimetière des amours » [*SAR* : 64].

[719] O'Keeffe Georgia, Lyon, Fage éditions, coll. Paroles d'artistes, 2021.

Elle estime ensuite perdre son temps lorsqu'elle ne peint pas et ressentir le besoin d'être seule pour créer[720] : « Je souhaitais […] me retrouver enfin avec moi-même. Des détails relevés dans la journée me hantaient déjà. Je ne pourrais me sentir en paix qu'une fois devant mon chevalet, dans ma cachette » [*SAR* : 131].

Sa peinture reflète ses états d'âme et ses difficultés conjugales : « Au premier plan, un homme et une femme sont attablés l'un en face de l'autre. Ils ont usé tous les dialogues » [*SAR* : 137], redoublant sa remémoration qu'expose la voix narrative, comme elle s'en fait la réflexion en regardant l'une de ses ébauches intitulée *Le Fleuve*. Frustrée de ne pouvoir s'y consacrer que de façon sporadique, par manque de temps, la narratrice découvre que sa peinture lui ressemble, la renvoyant face à elle-même et au jeu de dissimulation auquel elle se prête :

> « Je lisais dans ce travail inachevé, sinon un reproche, du moins un énorme point d'interrogation, une invitation à choisir la vie que je voulais véritablement vivre et maintenir le cap. […] Une occasion pour une étude sur les eaux […] mais aussi un prétexte pour exprimer quelque chose que j'étais la seule à comprendre. N'est-ce pas toujours ainsi ? Besoin de confier son secret pour le faire partager ou se chanter sa propre chanson, et en même temps, en contrepoint, les scrupules de la pudeur, la peur de s'exposer dans sa nudité. Et chaque fois, je finis par brouiller les pistes. Car, dans mes tableaux, chaque personnage, chaque fleur, chaque arbre, c'est finalement moi. […] Je me cache derrière les travestis et les masques de mes personnages. En fait, même pas, c'est bien plus compliqué encore » [*SAR* : 136-137].

La prise de conscience de l'artiste face à sa toile, révèle alors simultanément, non seulement le processus créateur et la quête du personnage féminin, mais aussi celui de son auteur et sa manière d'appréhender son œuvre. Le parallèle entre peinture et écriture est ainsi établi par Henri Lopes lors d'un entretien accordé à Lydie Moudileno, au cours duquel il évoque les différentes strates d'écriture :

> « Une amie écrivain, Pascale Kramer, m'a dit un jour qu'elle comparait les différentes étapes de sa création au travail d'un peintre. Il met une première couche puis, pris de scrupules, il remet " sur le métier l'ouvrage ", et travaille sur

[720] au même titre qu'Estelle, Rosélie ou les narratrices d'*Impossible de grandir* et de *Je ne suis pas un homme qui pleure* qui revendiquent la nécessité de posséder un lieu personnel pour créer et exister : « Un écrivain professionnel doit disposer d'une pièce à soi. D'un bureau aussi romanesque que confortable qui témoignerait de toute une vie d'écriture » [*JPHP* : 47].

> une seconde couche, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'il soit satisfait. C'est une belle image que j'emprunte. Le résultat est un palimpseste [721]».

Après sa première séparation d'avec Yinka, Madeleine s'aperçoit qu'elle peint principalement des corps masculins, toiles tenues pour être immorales par son mari, au regard des convictions politiques patriotiques et prolétaires de ce dernier :

> « ce sont les personnages masculins qui dominent. Des hommes aux visages mûrs, aux corps discoboles qui se seraient immergés dans la boue […]. Anicet me lancera une mise en garde. Il n'accepterait pas que son épouse se permît d'exposer de telles cochonneries, des corps d'hommes nus, qui n'étaient visiblement pas celui de son mari. Je devais me souvenir qu'il n'était pas n'importe qui, lui […] j'avais un rang à tenir. Il alla jusqu'à user du vocabulaire du journal du parti pour qualifier mes tableaux : l'illustration de fantasmes de nymphomanes, dignes des petites bourgeoises de l'Europe décadente. Nous, en Afrique… » [*SAR* : 192].

Elle découvre également que cette période est aussi celle de ses premières recherches formelles, qui seront brûlées à leur tour, quand elle disparaîtra. Son style a changé et mûri alors qu'elle se détache de l'image de son ancien amant, « je décidai de me détacher des souvenirs de cette *romance*, et retrouvai le rythme de ma respiration » [*SAR* : 202]. Le temps passant, elle se tourne

> « vers un réalisme plus marqué que celle de l'époque précédente. De nombreux visages de femmes mûres, songeuses, des scènes de vie paysanne. Le traitement des arbres, des fleurs et des oiseaux faisait l'objet d'un soin particulier, comme si le peintre découvrait le monde avec les yeux de l'innocence. Ce fut une période productive » [*SAR* : 203].

Riche de ses rencontres et désormais capable de s'autocritiquer, la jeune femme sait à présent définir sa peinture qui oscille, à son image, entre « tradition et […] modernisme » [*SAR* : 212]. Après le Festival panafricain de Lagos au cours duquel elle a représenté son pays, elle comprend qu'elle n'a plus besoin de Yinka, qui la déçoit peu de temps après : « Il m'avait aidée […] à me révéler la contrée à laquelle je ne croyais plus, il ne tenait qu'à moi de poursuivre désormais le reste du chemin. J'avais vu, je savais, j'étais, je pouvais être une autre » » [*SAR* : 213]. Elle rentre donc chez elle en femme et peintre accomplie, décidée à s'affranchir d'une vie qu'elle ne supporte plus. Elle se consacre alors totalement à son art et se détourne de son époux,

[721] Lydie Moudileno, « Henri Lopes – " La critique n'est pas une agression " », *op.cit.*, p.4.

accélérant une rupture devenue inéluctable, retournant à son profit l'opinion communément répandue qui oppose sexualité et création :

> « Ce fut plus une peintre qu'une femme qui rentra de Lagos en février ou mars 1977. […] J'avais […] mesuré la distance à parcourir pour dépasser les frontières du Congo, ma province. Loin de m'abattre, les épreuves à franchir me stimulaient. Il fallait, au-delà des thèmes, travailler l'organisation et l'expression. Je passais de plus en plus d'heures dans ma cachette aux dépens de mon ménage. […] Mon besoin de solitude était mal ressenti par Anicet et mon entourage. […] J'ajoutais qu'il fallait économiser mes ressources en pratiquant l'abstinence sexuelle de manière à concentrer toute mon énergie créatrice sur mon art » [*SAR* : 218].

Dans *Sur l'autre rive*, la figure du double ne cesse donc de se décliner sous différentes formes, la perte originelle de sa jumelle engendrant une prolifération de duplication nominative, professionnelle, artistique, spatiale qui concourent à nourrir la quête identitaire du personnage féminin. À la transgression constante des limites du Moi correspond la nécessité d'affirmer et d'exprimer, sous toutes les formes sous lesquelles il se présente à elle, le Soi profond de Madeleine. Ainsi, la diaspora noire et l'histoire antillaise, sa faculté de transformer son apparence et d'y correspondre, lui permettent de se fondre au sein de la population guadeloupéenne et de s'inventer une nouvelle vie. Cependant, l'ambivalence de l'héroïne qui se perd dans ses propres mensonges, l'amène à se dévoiler à travers certains détails de sa vie. À cet égard, son travail pictural, révélateur des moindres recoins de son âme, laisse poindre son oubli impossible de l'Afrique. Ne pouvant s'empêcher de recréer certaines de ses anciennes toiles auxquelles elle était très attachée, elle les modifie pour ne pas être reconnue. Pourtant, sa personnalité et son style artistique, transparaissent dans ses nouvelles productions qui constituent alors autant de traces de sa vie passée. En ce sens, sa peinture trahit sa véritable nature, en dépit de ses efforts à la camoufler, puisqu'elle a oublié que l'histoire dont elle est porteuse est visible dans ses œuvres, dimension évidente pourtant revendiquée par d'autres artistes :

> « Personne d'autre que moi ne peut savoir comment se font mes peintures. Où je suis née, où et comment j'ai vécu, est sans importance. Ce que j'ai fait avec les endroits où j'ai vécu, c'est cela qui compte [722]».

[722] O'Keeffe Georgia, *op.cit.*

***Histoire de la femme Cannibale* de Maryse Condé**

Comme Marie-Éve, Rosélie est également peintre, mais sa notoriété ne lui permet d'en vivre, si bien qu'à la mort de son compagnon, elle ouvre un cabinet de médium pour gagner sa vie. Ne sachant « rien d'autre que peindre » [*HFC* : 18], elle se pense sans talent, depuis que son ancien compagnon musicien lui a reproché, pendant leur vie commune, son goût de la figuration qu'il prenait pour « une fantaisie incompréhensible » [*HFC* : 45]. Toutefois, Stephen encourage sa vocation et l'aide à se professionnaliser dans les pays successifs dans lesquels ils résident. Son soutien indéfectible ne parvient cependant pas à rassurer Rosélie sur ses compétences, cette dernière estimant que sans les relations de l'universitaire, elle n'aurait pu vendre ses œuvres. Sa lucidité est d'ailleurs confirmée par les échecs successifs de ses quelques expositions, et, à la mort de son pygmalion quand « elle se retrouv[e], à cinquante ans, illustre inconnue. Par dizaines, ses toiles prenaient la poussière dans son galetas » [*HFC* : 154].

Pourtant, à l'image de Marie-Ève, elle ressent également la nécessité de créer des tableaux, poussée par une force irrépressible, en dépit de son sentiment d'infériorité, topos régulièrement évoqué dans le récit : « elle ne pouvait s'empêcher de peindre. Peindre comme un forçat à la chaîne. Un forçat dont la servitude ne connaîtra pas de fin » [*HFC* : 63]. Après la disparition de Stephen, elle continue donc de peindre, se remémorant avec circonspection les certitudes du défunt, qui octroyait une valeur suprême aux œuvres d'art : « "Les seules créations valables sont celles de l'imaginaire ". Ces propos lui paraissaient de plus en plus arrogants. Elle ignorait si sa création était valable » [*HFC* : 63]. Partageant pourtant les considérations de son compagnon, elle s'accordait sur le fait de ne pas vouloir d'enfant, assimilant le processus de ses créations à une grossesse et un accouchement :

> « Aussi longtemps qu'elle était occupée à choisir, puis à mélanger les couleurs, à appliquer la peinture […], ses yeux ne voyaient que ce carré blanc que son imaginaire peuplait et métamorphosait au fur et à mesure. Elle n'entendait rien, hormis à la rumeur de ce monde qui maturait en elle. Un bonheur l'habitait, comparable sans doute à celui d'une femme dont le fœtus remue au fin fond de sa chair. Cependant, une fois les eaux perdues et la délivrance survenue, elle se détachait de sa création. Plus grave, elle la prenait en grippe comme une marâtre qui rêve de jeter son nouveau-né dans une décharge publique, enveloppé ou non d'un sac en plastique. Alors pourquoi continuait-elle à peindre ? Parce qu'elle ne pouvait faire autrement » [*HFC* : 139].

Ainsi, si Marie-Ève et Rosélie ont en commun le désir irrépressible de peindre, les deux artistes ne réagissent pas de la même manière face à leurs œuvres. La congolaise est en effet capable d'adopter une posture critique devant ses toiles, tandis que la guadeloupéenne ne semble intéressée que par l'acte de création, puisqu'elle se détourne de ses œuvres dès leur achèvement. Incapable d'expliquer le besoin impérieux qu'elle a de peindre depuis son enfance, la succession de syntagmes nominaux, qu'introduit la comparaison à une quelconque vocation, indiquent que l'artiste semble subir son talent plus qu'elle ne l'assume :

> « Vocation ? […] Un enfant n'a pas de vocation. Il veut peindre. Un point, c'est tout. C'est son caprice et sa liberté. Elle est entrée en peinture comme une novice en religion. Sans deviner ce qui l'attendait. Le doute. Les peurs. La solitude. Le travail harassant. Le manque d'argent et d'estime de soi. La quête de reconnaissance » [*HFC* : 180-181].

Le monologue narrativisé qui expose la réflexion intérieure de l'héroïne laisse, en outre, transparaître le point de vue de l'autrice sur la nécessité impérieuse de créer, ressentie par certains artistes, en dépit des tourments que ce besoin leur inflige. Elle compare ainsi, dès le début du récit l'absence de rentabilité qu'induisent les deux formes artistiques :

> « La peinture n'est pas comme la musique, piano, violon ou clarinette. Un pianiste, un violoniste, un clarinettiste peuvent toujours donner des leçons aux enfants moyennant un paiement à l'heure. La peinture est comme la littérature. Sans profit matériel ni utilité immédiats » [*HFC* : 19].

Cette réflexion redouble en outre l'intrication étroite que le récit entretient avec la peinture, puisque le roman et son titre provocateur ont été inspirés à Maryse Condé par une toile qu'un ami, Michel Rovélas lui a offert. Il lui semblait alors plus intéressant d'évoquer sa vision et ses difficultés d'écrivaine par le biais d'une autre figure de créatrice, « un peintre qui a les mêmes problèmes mais dont le langage est différent de celui d'un écrivain. La peinture devenait un travesti pour la littérature [723]».

L'autrice reconnaît en outre, par le biais de la référence intertextuelle à un auteur contemporain que redouble l'avis de Stephen, que « " [l]'art, la culture sont des compensations nécessaires

[723] Pfaff Françoise, *Nouveaux entretiens avec Maryse Condé, écrivain et témoin de son temps, op.cit.,* p.62.

liées au malheur de nos vies”[724] » [*HFC* : 182]. Cet aphorisme souligne, une nouvelle fois, la pensée proustienne que partagent Rosélie et son compagnon, qui estiment que l’art est supérieur à l’existence. Après avoir été abandonnée par un chanteur de reggae, la peintre considère en effet ne pouvoir être déçue par la musique de Vivaldi : « Ainsi débuta une passion entre Rosélie et le maître de Venise. La passion pour un musicien diffère de celle qu’on éprouve pour un humain en ce qu’elle ne déçoit pas » [*HFC* : 182].

Par ailleurs, le caractère sombre et effrayant de ses productions, qui contraste avec l’apparence douce et réservée qu’elle montre aux autres, lui est souvent reproché. Travaillant parallèlement aux études que Stephen mène sur ses auteurs préférés, celui-ci lui demande régulièrement son avis. Elle refuse de le lui donner, ne se sentant pas être suffisamment qualifiée pour cela : « Je ne connais rien à rien. Je ne sais que peindre. Elle courait s’enfermer dans son atelier » [*HFC* : 62]. Étonnamment, son compagnon pourtant si avide de partage, respecte son travail et ne s’ingère jamais dans celui de Rosélie, qu’il ne comprend cependant pas :

> « Stephen n’intervenait pas, mais s’étonnait. Pourquoi des sujets si horribles ? Corps démembrés, moignons, yeux crevés, rates, foies éclatés. J’aime l’horreur. Je crois que dans une vie antérieure j’ai fait partie d’une portée de vampires. Mes canines longues et pointues ont perforé le sein de ma mère » [*HFC* : 63].

À l’image des carnets de Thérèse, les toiles de Rosélie ont donc une fonction cathartique, révélant la noirceur de ses pensées les plus intimes, mais aussi les traumatismes de l’enfance. En se référant au titre du roman, ces derniers semblent prédestiner la petite fille à devenir cette « femme cannibale » :

> « Beaucoup de rouge. Non pas un rouge vif comme le sang qui baigne les naissances, mais sombre, caillé comme celui qui féconde les morts. Cette couleur l’avait toujours obsédée. Quand elle était petite, pour remédier à son anémie chronique, Meynalda achetait des litres de sang aux bouchers du marché Saint-Antoine. Elle le faisait coaguler […] elle le coupait en tranches […]. C’était son plat préféré » [*HFC* : 62].

De même, lorsqu’elle rencontre Ariel, celui-ci est également saisi par les atrocités figurées par la médium : « Il lui semblait qu’elle était influencée par les néo-expressionnistes allemands.

[724] Cette référence est citée à deux reprises par l’autrice qui se plaît à s’amuser à le rappeler en le signalant par des italiques, quelques pages plus loin : « “L’art, la culture sont des compensations nécessaires liées au malheur de nos vies ” (*bis)* » [*HFC* : 182].

Comme sa peinture était violente, sombre, virile, alors qu'elle semblait si féminine, si douce ! » [*HFC* : 195].

Avec la médiatisation de l'assassinat de Stephen et du futur procès de son meurtrier, la côte de Rosélie s'envole enfin de façon inattendue, lui laissant le goût amer de la versatilité du comportement humain :

> « Le malheur agit souvent comme un aimant. Curieux de considérer la pauvre dupe sous le nez, les gens se bousculèrent rue Faure. […] Quoiqu'ils fussent déçus par cette peinture si peu coloriée, si peu riante, si peu exotique en un mot, ils étaient forcés de mettre la main à la poche. Dido était là qui fixait les prix […]. C'est ainsi qu'à Bebe Sephuma, attirée par l'odeur du scandale, non seulement elle avait vendu deux toiles […] mais elle avait arraché la promesse d'expositions simultanées, l'une dans une galerie du Cap, l'autre dans une galerie de Jo'Burg » [*HFC* : 335-336].

Affligée par tant de bassesses, et ne comprenant pas encore les motivations qui avaient poussé Bishupal à tuer Stephen, Rosélie se sent totalement perdue et ne sait plus qui elle est devenue, ni comment réagir : « Désirait-elle vraiment quitter le Cap ? Pour aller où ? Retrouver quoi ? L'indifférence de Paris ? Le désert de Guadeloupe ? Qui était-elle ? Qui voulait-elle être ? Un peintre ? Un médium ? Elle finissait invariablement par se désespérer de sa vie saccagée » [*HFC* : 337].

Créatrice continuellement angoissée par la valeur de son art et sa capacité à transmettre une émotion à travers ses productions, Rosélie ne cesse de douter d'elle-même. Ne comprenant pas d'où provient son besoin irrépressible de peindre, que redouble son manque de reconnaissance publique, ses craintes émanent également de son sentiment d'infériorité que Stephen s'est évertué à entretenir tout au long de leur vie commune. Réceptacle de ses souffrances, ses toiles témoignent donc de la quête identitaire tourmentée que mène l'héroïne, au fil de son existence. Forme d'exutoire, l'art de Rosélie tente néanmoins de mettre en forme et de transformer les obsessions que la peintre s'attache à cacher, puisque comme l'indique Georgia O'Keeffe « Rien n'est moins réel que le réalisme. Les détails vous embrouillent. Ce n'est qu'en sélectionnant, en éliminant, en accentuant, que nous obtenons le vrai sens des choses [725]».

[725] O'Keeffe Georgia, *op.cit.*

Ainsi, un certain nombre d'héroïnes du corpus utilise son expérience existentielle comme une matière à création lui permettant de s'exprimer autrement, dans la mesure où elles n'en ont pas toujours la possibilité dans leur vie quotidienne. Puisque « [l]a constitution d'une subjectivité passe par un acte créateur, la création d'un espace intérieur [726]», celui-ci se réfléchit également dans les productions artistiques des figures féminines. Bâillonnées par les injonctions familiales et sociétales, ou un compagnon trop autoritaire, elles préfèrent souvent taire leurs convictions profondes, de guerre lasse pour qu'on les laisse en paix, sans pour autant adhérer au mode de vie qu'on leur impose.

Aussi, pour exposer la richesse de l'intériorité des figures féminines du corpus, qui ne demeurent pas moins dupes de ce qui leur est imputé, les voix narratives ont-elles parfois recours au dispositif de l'enquête. Ce fil narratif n'est cependant pas privilégié à la quête identitaire du personnage, qui reste le vecteur principal de la narration, mais s'ajoute aux autres dispositifs formels de duplication, complémentarité représentative du

> « moment contemporain [qui] relève davantage d'une circulation libre des régimes de savoir et des énoncés, selon des dynamiques transversales, sans renoncer pourtant à la conscience d'un ordre des discours qui institue la véridicité des propositions et la singularité des démarches [727]».

En cela, Bertrand Westphal considère que la prolifération des lignes narratives s'apparenterait davantage à une dynamique de points et un rapport spatialisé à la temporalité, correspondant tous deux à l'ère postmoderne :

> « la relation classique de l'instant à la durée, du point à la ligne, peut être dépassée au profit d'une interconnexion qui relie selon des modalités indéfiniment variables une série d'ensembles infimes (intervallaires) dotés du minimum intelligible de sens. Une telle sémantique suppose une libre circulation entre les tempuscules, une manière de cabotage erratique […] à travers l'archipel des possibles. […] Elle équivaudrait […] à une nouvelle expression de la spatialisation de cette temporalité, car […] ces tempuscules qui se détachent de la ligne, se disséminent

[726] Marin Claire, *Rupture(s), Comment les ruptures nous transforment*, Paris, Le Livre de Poche, 2021 [2019], p.110.

[727] Demanze Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête, Portrait de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Éditions Corti, 2019, p.18.

nécessairement dans un volume temporalisé comportant une multitude d'options de parcours [728]».

Toutefois, les œuvres du corpus ne traiteraient pas cette « sémantique des tempuscules, […] où les points échappent à toute dynamique linéaire dans un contexte de métissage et de dialogues absolus [729]» dans une perspective entropique comme l'essayiste l'envisage, mais plutôt selon sa faculté à dédoubler les intrigues afin d'en multiplier les sens possibles. Cette écriture du redoublement et de la prolifération constitue alors autant un jeu formel qu'une dynamique narrative, ayant vocation à englober le plus grand nombre d'expériences singulières. Certains récits du corpus s'articulent donc autour de cette trame de temporalité spatialisée et d'existences parallèles, pouvant être amenées à se croiser, s'approcher, se contourner, ou simplement continuer à s'ignorer, proposant de fait autant de modalités d'êtres en devenirs.

La narration d'enquête se présente, de plus selon Laurent Demanze, comme une expérience démocratique de mise en commun du savoir, en raison du travail collaboratif qu'elle requiert. La collecte d'informations et de témoignages que nécessite le dispositif rationnel et logique de la recherche, les hésitations et corrections de l'enquêtrice que l'écriture met en scène, déconstruisent par conséquent toute forme d'autorité et inscrivent le récit dans une forme de relativisme absolu, aucun point de vue ne prévalant sur l'autre : « le savoir n'[étant] pas un donné, ni un fait, mais le résultat d'un enchaînement, d'opérations, de gestes que le récit déplie successivement[730] ». En ce sens, la multiplicité des subjectivités et des opinions divergentes sur un même événement, que recueillent les héroïnes pour se faire leur propre jugement, corrobore le caractère illusoire du langage, précédemment mis en exergue à travers les figures des interprètes et des écrivaines.

En outre, pour générer l'enquête, un premier motif doit nécessairement lui préexister : celui de la disparition. Topos récurrent des œuvres du corpus, puisqu'il apparaît dans six des neuf romans étudiés, il est cependant plus spécifiquement lié à la fiction d'enquête, que redouble la quête existentielle des héroïnes, dans *Sur l'autre rive, Histoire de la femme cannibale* et *Les déferlantes*. Empruntant une autre modalité narrative, il achève également les récits de *Son nom d'avant* et *Thérèse en mille morceaux*.

[728] Westphal Bertrand, *La géocritique, Réel, fiction, espace, op.cit.,* p.32.
[729] *Ibidem.*, p.33-34.
[730] Demanze Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête, Portrait de l'écrivain contemporain en enquêteur*, *op.cit.*, p.219.

5.Disparition et fiction d'enquête

5.1. Quand la disparition devient un projet de vie : Marie-Ève, Britt et Thérèse

Selon l'hypothèse de Dominique Rabaté dans son essai *Désirs de disparaître, une traversée du roman contemporain*, le traitement narratif de la disparition, qui redouble l'absence de prosopographie des personnages féminins du corpus, est une réponse à l'injonction sociale d'omnivisibilité, dans la mesure où

> « le roman constituerait un lieu paradoxal de résistance face à la normalisation sociale, aux dispositifs toujours grandissants de contrôle et d'assignation, une façon de déserter qui puisse exprimer la force encore vitale d'une sécession individudelle [731]».

Ce topos récurrent depuis les années 2000 forme le moteur romanesque des trois romans étudiés, en s'établissant comme le point d'origine de la narration. Néanmoins, le traitement narratif des trois récits diverge, puisqu'au récit de Marie-Ève, qui s'apparente à un roman à suspens (ou roman de la victime), s'oppose la narration plus classique de la quête existentielle et du désir d'émancipation de Britt et de Thérèse, retranscrits par les voix intérieures des deux personnages. De plus, *Sur l'autre rive* s'élabore à partir d'une structure narrative inversée, mettant en scène l'angoisse initiale de l'héroïne d'être retrouvée. Cette crainte, qui amorce l'intrigue, est développée par un acte d'anamnèse qui vient combler et expliquer progressivement le motif de sa disparition par un retour sur sa vie antérieure ; tandis que *Son nom d'avant* et *Thérèse en mille morceaux* progressent en revanche de façon plus chronologique, puisque la volatilisation finale des deux figures féminines (annoncée dès le prologue du récit de Lyonel Trouillot), conclut le long travail introspectif qu'elles ont mené tout au long de l'histoire. Ces fictions découlent donc toutes les trois du désir de changer de vie, que le personnage organise en disparaissant, plus ou moins précipitamment, à la suite de l'élucidation des raisons de son mal-être. Ce projet paraît d'autant plus paradoxal que, pour devenir pleinement le sujet d'une existence qu'elles se sont choisie, les figures féminines consentent à un mouvement de désubjectivation d'elles-mêmes. Assujetties au *double bind* du regard de l'homme à partir duquel elles se sont construites depuis leur enfance, elles ressentent

[731] Rabaté Dominique, *Désirs de disparaître, Une traversée du roman français contemporain, op.cit.,* p. 19.

la nécessité de s'y soustraire, pour se réaliser pleinement dans leur nouvelle existence. L'exécution de leur projet renverse donc le précepte actuel selon lequel il faut être vu pour exister. Afin de se dépouiller des personnages sociaux auxquels elles étaient assignées par leur environnement familial et social, elles se sentent par conséquent contraintes d'échapper à la vue de leur entourage, pour se réincarner et se réinventer ailleurs, loin de toutes formes d'entraves.

L'incipit de *Sur l'autre rive* débute ainsi par une rêverie alarmante de l'héroïne qui s'inquiète du retour de ses souvenirs africains, réactivés par la présence d'un couple qui l'aurait possiblement reconnue. Arrivée sur l'île dix ans auparavant, ses pensées et le récit de son cauchemar éveillé laissent filtrer quelques indices, qui portent le lecteur à croire qu'elle est traquée. Ces signes sont de plus redoublés par la polysémie et la répétition du nom « piste » :

> « Ils ont retrouvé ma piste la nuit dernière. Silencieux et hostiles, ils s'en venaient en procession et entouraient mon lit. Parmi les masques, j'ai reconnu celui de ma mère. […] Il vire là-haut […] en direction de la piste du Raizet […]. Je suis sûre que c'est le couple rencontré hier sur le quai qui a exhumé mes cauchemars enfouis. […] L'homme au crâne rasé et à la chemise en batik a une allure d'intrus et un regard de revenant » [*SAR* : 7-9].

Au fil du récit, ces indications premières confortent l'idée que développe Laurent Demanze au sujet d'une convergence qui existerait entre enquête et paranoïa. En mettant en scène cette dernière, sous la modalité d'un roman d'enquête à énigmes, le récit d'Henri Lopes s'en empare « pour en faire une matière fictionnelle, une puissance déréglée d'interprétation [732]» qui nourrit simultanément l'anamnèse de Marie-Ève, tout en détournant les codes du registre policier, puisque la charge de l'enquête n'est plus interne à la diégèse et attribuée à un personnage, mais incombe au lecteur. La structure inversée de la narration, associée au point de vue interne du personnage, rend par conséquent ce dernier plus savant que le lecteur, qui découvre quant à lui, une histoire que la protagoniste connaît déjà. L'acte remémoratif octroie alors à Marie-Ève un discours de sur-énonciation sur les événements passés, qu'elle est amenée à commenter par sa position surplombante : « Il s'agit pour le sujet de se forger une identité en mettant en perspective un passé pour intégrer son devenir. Le temps ascendant est celui du sujet agissant qui, fort de son passé, se dirige vers l'avenir [733]».

---

[732] Demanze Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête, Portrait de l'écrivain contemporain en enquêteur*, *op.cit.*, p.243.
[733] Martin-Achard Frédéric, *Voix intimes, voix sociales, Usages du monologue romanesque aujourd'hui*, *op.cit.*, p.327.

Disposant d'un savoir qui fait défaut au néophyte découvrant son histoire, Marie-Ève distille alors des informations auxquelles l'apprenti-chercheur va devoir être attentif, afin de les ordonner au fil de leur divulgation, pour comprendre ce qui a poussé l'héroïne à simuler sa mort sociale, révélée à la fin du roman.

Au début du récit, l'artiste s'inquiète de la comparaison qu'une galériste établit avec la peinture d'une congolaise qu'elle a découverte douze ans auparavant. Lorsque la marchande d'art contextualise cette rencontre, le récit devient le prétexte aux commentaires, oscillant entre souvenirs et panique, de Marie-Ève : « Une véritable exposition. Solange évoque la réception avec des mots si justes que je ne sais plus si j'écoute et découvre ou bien si je me souviens. On dirait que j'ai vécu, moi aussi, jadis, quelque part, la même soirée » [*SAR* : 14].

Bouleversée, l'héroïne prend connaissance, en même temps que le lecteur, du témoignage et des réactions des personnes qui ont survécu à sa disparition, récit qui sera redoublé par celui de Clarisse, autre point de vue développé à la fin du roman :

> « J'ai demandé à faire sa connaissance, mais…
>
> Solange baisse la voix.
>
> Une histoire étrange. L'auteur des toiles aurait disparu, noyé si j'ai bien compris le récit de Solange, ou bien dissoute dans l'atmosphère par un de ces phénomènes inexpliqués, comme il en abonde là-bas, et qui relèvent de mystère dont seuls les sorciers connaissent le secret » [*SAR* : 15].

L'héroïne, mal à l'aise, tente de faire diversion en invitant la galériste à imaginer que ces toiles auraient pu être exécuter par un homme, mais Solange dénie cette allégation et révèle que la peintre signait ses toiles par des initiales qui correspondent à celles de la protagoniste, à cette époque : M.A, ou Madeleine Atipo. Ces informations liminaires commencent donc à susciter la curiosité d'un lecteur, sensible à la confusion et à la peur de la narratrice.

Cependant, le désir de disparaître de Marie-Ève pose question au lecteur attentif. Selon Dominique Rabaté :

> « [s]i le désir de disparaître […] reste ambivalent, c'est parce qu'il entre dans la logique profondément paradoxale de la trace. Car l'accomplissement parfait du projet de disparaître doit se signifier comme tel. S'il ne laissait réellement aucune

trace, il s'annulerait parfaitement, devenant invisible, disparition de la disparition [734]».

Avant de disparaître, les trois figures féminines, de *Thérèse en mille morceaux*, *Son nom d'avant* et *Sur l'autre rive*, laissent des missives à certaines personnes de leur entourage afin de clore le chapitre de leur première existence. Thérèse rédige pour sa part trois lettres, l'une pour la maîtresse de son mari, à laquelle elle annonce sa disparition, la seconde adressée aux jumeaux Garnier, la troisième « dans le style "à qui de droit" » [*TMM* : 80] réservée à sa sœur. Britt laisse, quant à elle, une lettre à l'homme qui lui a donné le courage de s'enfuir, dans laquelle elle lui confie sa confusion mentale, raison pour laquelle elle ne l'a pas attendu comme elle s'y était engagée. Samek la découvre au terme d'un jeu de pistes destiné à déjouer la surveillance de Justus Casella, alors qu'il espérait enfin retrouver la fugitive. À l'issue de leurs écrits ultimes, les deux figures féminines disparaissent corps et âme, ne laissant derrière elles aucune trace de leur passage, volatilisation définitive doublement soulignée par la voix narrative et leur situation en fin de récit.

Seule, Marie-Ève ne donne aucune explication à son suicide, laissant son mari désespéré, comme le lui racontera Clarisse, à la fin du roman. Cette attitude est d'autant plus paradoxale qu'elle parsème sa nouvelle vie de références à l'ancienne, autant de traces qui mettent en danger sa nouvelle identité, et confirme l'idée qu'elle ne veut pas réellement oublier son passé, bien qu'elle le prétende tout au long de sa remémoration.

Son magasin de photographie porte ainsi le nom d'un autre installé en Afrique, ainsi que le couple de vacanciers gabonais, qui l'a reconnue, le fait remarquer : « Mr Jovial m'a dit qu'un couple […] avait demandé si le magasin n'appartenait pas à une Africaine parce qu'ils connaîtraient, à Abidjan, un laboratoire de photo à la même enseigne » [*SAR* : 28].

Plus dangereux encore, et bien qu'elle ait brûlé tous ses tableaux avant de disparaître comme elle le rappelle à plusieurs reprises, Marie-Ève ne peut s'empêcher de reproduire certaines de ses anciennes toiles, les ayant parfaitement mémorisées : « Une étude de corps de paysannes exécutées de mémoire. La scène se passe sur un marché, n'importe où dans un pays d'été perpétuel » [*SAR* : 9]. Son style pictural reconnaissable (ainsi que l'indique son statut d'artiste en devenir lorsqu'elle a fui son pays), associé aux expressions qui tendent à comparer sa disparition à un voyage, autorisent le doute quant à son réel désir d'oublier totalement son

[734] Rabaté Dominique, *Désirs de disparaître, Une traversée du roman français contemporain, op.cit.,* p.36.

ancienne vie, qu'elle s'évertue elle-même (consciemment ou non) à maintenir à travers diverses références à son premier mode de vie. Comme le remarque Claire Marin dans *Ruptures,*

> « On aimerait tout effacer, mais il reste toujours des petits fragments de ce passé qui ont résisté au grand élagage. La douleur se cache dans les détails de la mémoire. Quand bien même j'aurais voulu tout détruire, il restera toujours des traces de cette destruction. […] Les séquelles de la rupture sont comme des particules fragmentées qui s'obstinent douloureusement à la marge de nos pensées [735]».

De nouveau, l'héroïne justifie son imprudence par les quelques modifications qu'elle apporte à ses tableaux, et utilise le lien généalogique qui existe entre les peuples antillais et africains pour expliquer la ressemblance de ses œuvres avec celles de peintres du continent dont elle est issue :

> « J'y achevais trois de mes toiles de la première manière, toutes brûlées la veille de ma traversée du fleuve. Je les avais tant peaufinées que, malgré les années, j'ai pu en repeindre quelques-unes ici. Seuls leurs titres ont changé pour dérouter ceux qui voudraient retrouver ma piste. Quand quelqu'un souligne la ressemblance du paysage ou des personnages avec ceux d'Afrique, j'explique que c'est intentionnel, qu'il s'agit de mon désir de jeter un pont entre deux mondes qui se sont oubliés. Et d'ajouter que je connais l'Afrique par mes lectures et par ouï-dire. L'imagination et la mémoire collective auraient accompli le reste » [*SAR* : 58].

Bien qu'elle pense maîtriser sa mémoire et les histoires qu'elle invente, l'héroïne se perd néanmoins fréquemment dans ses mensonges, comme en attestent ses œuvres. La perspective proustienne mise en exergue par la supériorité de l'art sur la vie, redouble de plus l'autocréation perpétuelle de Marie-Ève qui se réinvente constamment, à l'image de Thérèse [736] :

> « En fait, je n'avais pas *prétexté* un rendez-vous. J'en avais vraiment un. Mais tout cela est si compliqué que je me perds moi-même à distinguer le vrai du faux, entre le mythe et la réalité, entre le mélange des deux. Ce ne sont pas mes tableaux qui ressemblent à ma vie, mais le contraire » [*SAR* : 55-56].

N'hésitant pas à explorer les multiples facettes de sa personnalité au gré de ses envies du moment, la narratrice revendiquait déjà s'amuser de ces multiples possibilités lorsqu'elle vivait

---

[735] Marin Claire, *Rupture(s), Comment les ruptures nous transforment*, *op.cit*., p.59.

[736] Thérèse revendique également s'inventer en s'écrivant, au fil de sa plume : cf. Thèse III.4.1. L'écrivaine *Thérèse en mille morceaux* de Lyonel Trouillot.

en Afrique. De cette façon, sa capacité à expérimenter différents modes d'êtres la déchargerait de la fatigue d'être soi, enfermée dans une identité-mêmeté qui ne lui correspond pas :

> « On peut imaginer que ces différentes personnalités […] cohabitent, que l'une prendra le relais de l'autre, qu'elles se soutiennent et s'imbriquent, se nourrissent mutuellement. […] Cette composition intérieure des identités, des âges, des sensibilités, des vécus nous délivrerait du poids de n'être que soi, permettrait un éparpillement joyeux et stimulant [737]».

Par ailleurs, lorsqu'elle doit expliquer à Solange pourquoi elle signe ses toiles « Mapassa », elle manque de se trahir en évoquant le fonctionnement de la langue bantoue, qu'une guadeloupéenne n'est pas censée connaître : « J'ai dû lui apprendre qu'en Afrique les Bantous ignoraient les prénoms. "Vous êtes Antillaise, m'a-t-elle rappelé – Oui, mais Mapassa provient d'Afrique " » [*SAR* : 38]. Cette signature, hommage à sa jumelle décédée, la place également sous l'égide de cette dernière, dont elle ne peut se départir. Par croyance, Marie-Ève pense en effet que son double la protège et l'aide à tenir le cap, en frayant parmi ses multiples mensonges : « Elle n'a cessé d'être derrière moi dans ma cachette, observant par-dessus mon épaule si je jouais comme il fallait au jeu du magicien […]. Je sais que les cieux sont là, guettant ma première défaillance » [*SAR* : 37]. Sa pensée dépassant souvent ses paroles, l'héroïne vit donc constamment sur le fil ténu qui sépare la véracité de sa nouvelle identité de l'ancienne, que la validité de ses mensonges doit maintenir. Son attitude ambigüe atteste de la remarque que fait Laurent Demanze au sujet d'un autre roman : « les mensonges ne travestissent pas une identité mais colmatent une béance. L'enquête n'a alors pas, pour ambition de faire la part du mensonge et de l'authenticité, mais d'amener le faussaire à dénuder et explorer sa propre fausseté [738]». Or la peintre ne s'apercevant pas toujours que de multiples traces de sa vie antérieure essaiment la nouvelle, seul le lecteur est amené à démêler les fils qui insèrent la fiction à la réalité, et à prendre conscience des contradictions de la jeune femme.

Enfin, l'ultime lien qu'elle maintient volontairement avec son ancienne existence est le mandat mensuel qu'elle envoie au pays à sa mère, acte qui induit qu'elle prenne systématiquement des dispositions particulières. Cette action, rappelée à la toute fin du roman, est de plus associée aux apparitions nocturnes de celle qui l'a mise au monde :

---

[737] Marin Claire, *Rupture(s), Comment les ruptures nous transforment*, *op.cit*., p.90.
[738] Demanze Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête, Portrait de l'écrivain contemporain en enquêteur*, *op.cit*., p.258.

> « Tous les mois j'envoie un mandat à ma mère, en prenant soin, à chaque fois, de la poster d'une commune différente, pour effacer tout indice susceptible de mettre un limier sur mes traces. Peut-être que maman est déjà morte. Elle revient souvent me hanter dans mon sommeil » [*SAR* : 228].

En plus de maintenir un lien concret avec son existence africaine, par les différents biais énoncés, les souvenirs de Marie-Ève font donc retour la nuit, « lieu des angoisses et de la mémoire tonitruante [739] », où l'oubli impossible de ses racines se manifeste de façon inconsciente. Ainsi, ses cauchemars récurrents entremêlent différents éléments de son passé, depuis l'apparition du couple de Gabonais :

> « J'ai reconnu des visages oubliés. Anicet était du nombre. […] Anicet a ressemblé à Yinka et, du ton hystérique d'un démagogue juché sur une estrade, a affirmé que l'épave était le squelette d'une femme. […] D'une voix de bateleur, Anicet criait à tous vents que la Mami Wata n'était pas morte ; qu'elle était allée seulement se cacher derrière les rochers de la plage pour mettre bas, suivant la coutume, des tortues jumelles. […] Épuisée, je m'étais allongée sur le sable, soulagée d'avoir échappé à la meute » [*SAR* : 29- 30].

À travers ces multiples indices, le lecteur poursuit son investigation pour reconstituer l'existence de l'héroïne, entre passé et présent de la remémoration. La structure de l'enquête impliquant souvent dans ses rouages la perpétration d'un meurtre, l'apprenti-enquêteur tente donc de deviner si la fuite de la peintre pourrait y être liée, au regard de son angoisse d'être retrouvée : « J'ai soudain aperçu le couple rencontré sur la Darse qui cherchait à m'aborder ces jours-ci, et j'ai eu peur » [*SAR* : 59]. Pourtant, lorsqu'il saisit que la paranoïa de Marie-Ève n'est pas liée à un délit quelconque, il comprend que l'artiste n'est pas totalement en capacité de se réinventer, quoiqu'elle en pense, dans la mesure où elle n'a su que transformer son être social. Ses métamorphoses identitaires procèdent en effet davantage de son apparence, qu'elle sait adapter au milieu dans lequel elle évolue, ou de ses changements de nomination. En ce sens, Marie-Ève préfigure le comportement des individus contemporains pour lesquels il s'agit de « sculpter son moi [740]» et le jeu constant auquel ils se livrent. En s'amusant de leur image qu'ils exposent sur les réseaux sociaux, ils deviennent les « acteurs permanents de leur propre auto-positionnement dans le champ esthétique [741]», et dans « un espace social [qui] s'est transformé

[739] Marin Claire, *Rupture(s), Comment les ruptures nous transforment, op.cit.*, p.144.

[740] Zilio Marion, *Faceworld, Le visage au XXI* e *siècle, op.cit.*, p.107.

[741] *Ibidem*, p.108.

en espace d'exposition [742]». En revanche, l'héroïne ne semble pas parvenir à donner une nouvelle configuration à son existence passée, dont elle s'évertue à maintenir des traces, incapable de rompre totalement avec elle, matérialisant la pensée de Claire Marin au sujet de la rupture :

> « Parce que nous sommes impliqués dans la temporalité, pris dans le pli du temps et dans les relations qui s'y sont tissées, notre existence n'est pas une succession de séquences que nous pourrions dissocier les unes des autres, comme un acteur passe de scènes en scènes […]. La rupture est créatrice si elle se saisit de ce qu'elle brise. Peut-être cette "force plastique", cette puissance à créer une nouvelle forme de vie nous sauve-t-elle. Elle tient dans la capacité du sujet à réinventer son existence ou une identité en rompant avec les éléments mortifères du passé [743]».

Son impuissance à conjurer son passé est d'autant plus normal qu'il la constitue. En revanche, l'interprète ne parvient pas à transformer son histoire pour mieux se l'approprier et réussir à y penser paisiblement, sans culpabilité. Son échec à accepter sa propre fuite est, par conséquent, à l'origine de sa nostalgie et de sa paranoïa. Ces dernières sont de plus favorisées par les déplacements interplanétaires actuels et les réseaux sociaux, qui réduisent l'horizon mondial à l'échelle d'un : « village global [744]», en compressant notre univers spatio-temporel.

Aussi, sans cesse rattrapée par un passé qui empiète sur son présent et l'empêche d'évoluer sereinement, la narratrice ne parvient-elle pas à s'approprier pleinement sa nouvelle vie. Elle ne peut ainsi se réjouir de partir en voyage avec Rico, tant cette proposition lui rappelle son voyage de noces à Libreville, aux côtés d'Anicet. Pourtant, lorsqu'elle rencontre enfin Clarisse, qui l'a notamment reconnue grâce à l'intonation de sa voix, l'élaboration d'un nouveau mensonge, fondé en partie sur sa vie intime, semble la rassurer et lui donner un nouvel élan. Le fait d'évoquer pour la première fois sa jumelle morte avec la Gabonaise l'apaise. Elle peut enfin parler de son pays et de ses angoisses, en étant comprise de son interlocutrice :

> « – Depuis cette date-là, tu n'es jamais rentrée […] – Jamais, jamais, jamais ? […] – Ensuite, j'ai eu peur. […] – Pas d'un pays, bien sûr. D'un univers. […] – J'avais une sœur…Une jumelle…Elle s'appelait Madeleine…Elle est morte. […] – Je

[742] *Ibidem*, p.108.
[743] Marin Claire, *Rupture(s), Comment les ruptures nous transforment*, *op.cit*., p.146.
[744] Harvey David, *The Condition of Postmodernity, An Enquiry Into the Origins of Cultural Change*, Cambridge, MA, Blackwell, 1990, p.240.

> l'ai connue, chuchote la femme. Maintenant, je comprends » [*SAR* : 222-223-224-225].

Le lecteur enquêteur connaît enfin les motifs de la mise en scène du suicide de Madeleine, qui a reconnu avoir fui les coutumes de l'Afrique tribale pour survivre, et les raisons pour lesquelles le corps de la disparue n'a jamais été retrouvé. Sa peur d'être reconnue s'explique donc par son statut de femme mariée et son refus de retourner vivre auprès de son époux. Elle n'est coupable d'aucun délit mais se révèle être une victime des traditions, qui a fui une existence mortifère. Dédoublant la posture de Marie-Ève, le lecteur assiste ensuite au récit de l'expérience de celle qui a survécu au décès simulé de l'héroïne, expérience fantasmatique qui redoublerait le souhait de tout écrivain, selon Dominique Rabaté :

> « Disparaître sans mourir, être le témoin de ce qui arrive en son absence : ce vœu étrange est peut-être celui de tout écrivain, présent et en retrait par rapport au monde qu'il est déjà en train de métamorphoser en mots. Mais le paradoxe de cette entreprise nécessite le détour par la fiction, seul " lieu" où la contradiction trouve à se figurer, et non à se résoudre ».

À l'image des récits rendant compte des disparitions de Britt et Thérèse, le témoignage de Clarisse prête une large place aux rumeurs et aux hypothèses les plus farfelues, ouï-dire qui se manifestent jusque dans la diaspora noire. La Gabonaise raconte ainsi qu'à la suite de la fête d'anniversaire exceptionnelle qu'elle avait organisée pour son mari, Madeleine se serait suicidée, hypothèse à laquelle elle ne croit pas et qu'elle justifie de manière rationnelle :

> « Dans la soirée, on a retrouvé la voiture de Madeleine au bord des rapides du Djoué. Pas de lettre, aucun message. […] Les premiers arrivés ont noté la trace de ses pas sur le sable. Ils allaient de la voiture au fleuve. […] Noyée ? […] – Moi ça me paraît bizarre. […] C'était une bonne nageuse…et puis on n'a jamais retrouvé le corps. […] – Certains disent qu'elle se serait…enfin qu'elle s'est donné la… […] – Bizarre, oh, reprend la femme. Même qu'on a cru la voir. […] – Oui, des gens disent avoir aperçu Madeleine dans un village à côté de Boko, d'autres sur l'autre rive, à Kinshasa. Le pauvre Anicet s'est déplacé, a lancé des avis de recherches, suivi mille pistes […]. Y en a même qui ont assuré avoir vu Madeleine à Paris. […] tu sais, la police et les hommes ne peuvent tout expliquer. […] Tu ne peux pas tout comprendre. Encore une fois, tu as trop longtemps vécu en dehors du pays. Y a des …Y a …Quelquefois, des gens ont disparu des années entières.

> Et puis, un jour, ils ont resurgi, sortis d'on ne sait où. Quand on les interrogeait, il ne se souvenaient pas de ce qui leur était arrivé. – Les Andzimbas… » [*SAR* : 234-235].

Le récit de Clarisse compense donc les failles de celui de Marie-Ève, qui ne disposait pas d'informations postérieures à sa disparition ; de plus, son témoignage, extérieur à celui de la narratrice que ponctuent ses réflexions logiques, confirme au lecteur que Marie-Ève et Madeleine sont bien une seule et même personne. En ce sens, « l'élucidation du mystère initial produit un récit qui comble ses propres trous et restaure l'ordre perturbé par cet accident initial [745]», permettant de clôturer simultanément la narration d'enquête et les investigations du lecteur.

Par conséquent, cette fiction d'enquête épouse, à rebours de son exécution, la quête existentielle de la narratrice dont la disparition volontaire se présente, à l'image de celles de Britt et Thérèse, comme la « manifestation positive d'une insubordination, […] d'une révolte [746]» face à ses conditions d'existence. Elle agit également comme un signal, révélateur du dysfonctionnement de la cellule familiale des héroïnes :

> « Le geste par lequel le sujet revendique sa volonté de rupture fonctionne donc comme un secret : il doit laisser entendre que quelque chose est signifié, qu'un sens est recélé pour ceux qui sauront le déchiffrer à courte ou longue échéance [747]».

Malheureusement, cet appel n'est pas entendu, puisqu'Élise refuse de comprendre le changement de sa sœur Thérèse. Julius préfère, quant à lui, croire que sa femme a été enlevée, plutôt que de reconnaître que l'organisation du clan Casella aliène les épouses des premiers nés. De même, Anicet recherche désespérément son épouse, sans s'inquiéter des raisons qui auraient pu la pousser au suicide.

La volonté de s'émanciper d'une existence étouffante et anxiogène, commune aux trois héroïnes, se traduit plus spécifiquement par la désertion des demeures familiales dans lesquelles elles étaient cloîtrées, des deux premières protagonistes.

En subvertissant l'une des paroles que l'Adversaire adresse à Dieu, qui lui reproche sa grande mansuétude à l'égard de Job : « Est-ce pour rien que Job craint Dieu ? Ne l'as-tu pas protégé

---

[745] Rabaté Dominique, *Désirs de disparaître, Une traversée du roman français contemporain, op.cit.,* p.35.
[746] *Ibidem,* p.66.
[747] *Ibidem,* p.35.

d'un enclos, lui, sa maison et tout ce qu'il possède ? [748]», Lyonel Trouillot inverse la « mystique de l'enclos » protecteur à travers la figure de Thérèse. Faisant fi des convenances et des croyances maternelles, à partir de sa scission intérieure, cette dernière se débarrasse du carcan qui lui était imposé, en y opposant son désir de liberté. De cette façon, si Job est confronté au malheur depuis la perte de la sécurité que lui procurait l'enclos divin, Thérèse s'en affranchit pour disparaître et vivre intensément la vie qu'elle s'est choisie :

> « Toutes les vies […] partagent […] l'expérience d'une perte qui touche à la manière dont le sujet se définissait, deuil d'une certaine idée de soi, d'une certaine identité. […] La rupture balaye les croyances profondément enracinées […]. Il n'y a pas d'enclos, il n'y a rien ni personne qui nous protège. Ces croyances s'effondrent sous le choc du réel [749]».

Marie-Ève, quant à elle, n'était pas assignée à résidence comme ses deux acolytes, mais rêvait d'échapper au marasme de sa vie quotidienne. La fiction d'enquête, présentée à rebours par la voix intérieure de la narratrice, redouble sa recherche artistique et sa quête existentielle, tout en mettant en exergue l'incapacité de l'héroïne à se réinventer totalement. Figure paradoxale, car incarnation simultanée du double et du manque, Marie-Ève a pourtant choisi une terre qui reflète sa fluidité identitaire, les îles caribéennes étant caractérisées par « l'impermanence, l'instabilité et l'hybridité [qui] valorise[nt] un syncrétisme de langues, de cultures, de traditions et d'héritages [750]».

En partie définie par « l'enracinerrance », son intériorité et sa créativité étant nourries de ses innombrables déplacements, les nombreuses démultiplications des intrigues, associées aux changements d'apparence et d'identité de l'héroïne, tentent alors de se substituer à l'impossible oubli des origines, qui redouble lui aussi, le manque originel de la narratrice. Cette dernière, déjà placée à la naissance sous le signe du double par sa gémellité, ne peut trouver de paix intérieure car elle ne cesse de fuir un passé qu'elle n'a pas réussi à transformer. Elle est par conséquent condamnée à le porter en elle et à rester tourmentée, tant qu'elle ne se le sera pas approprié, la narration témoignant à travers les indices divulgués, de cette revenance :

---

[748] *La Bible, L'Ancien et le Nouveau Testament*, traduction œcuménique de la Bible, Paris Le Livre de Poche, La Pochothèque, Nouvelle édition revue 1996 [1988], 1-10.

[749] Marin Claire, *Rupture(s), Comment les ruptures nous transforment*, *op.cit*., p.147-148.

[750] Ly Mamadou Moustapha, *Le Nouvel Édouard Glissant : De l'opacité poétique à la limpidité politique*, Paris, Éditions Connaissances et Savoirs, coll. Essai critique / Littératures non-occidentales, 2021, p.102.

> « L'âme oscille entre différents pôles affectifs. Cette ambivalence des sentiments, cette fluctuation intérieure quant à son positionnement – la trace de l'ancien ancrage familial, social ou amoureux et la revendication simultanée d'une nouvelle appartenance – sont sans doute communes à toutes les formes de rupture. L'affirmation d'une mise à mort de l'ancien monde, la prétention à rompre les liens, à faire le deuil de l'ancien moi négligent la puissance des fantômes, la mémoire du corps, la force des habitudes affectives, des attaches infantiles. Il ne suffit pas de partir d'un lieu pour qu'il cesse de nous habiter [751]».

Par opposition aux trois figures précédentes, ce ne sont pas Rosélie et la narratrice du récit *Les déferlantes* qui disparaissent mais leurs compagnons, bien que la Ténébreuse [*LD* : 225] s'installe dans un nouveau lieu, pour mettre à distance les souvenirs trop douloureux de son ancienne vie. Le motif de la disparition s'est donc déporté sur un membre de l'entourage des héroïnes, mais demeure néanmoins à l'origine de la narration. Les voix narratives se concentrent et progressent en effet, à partir de la posture adoptée par les figures féminines face à la mort de leurs conjoints respectifs ; la peintre devant faire face au meurtre de Stephen, tandis que l'ornithologue ne parvient pas à oublier la maladie qui a emporté son bien-aimé.

Par ailleurs, ces deux fictions d'enquête présentent une structure plus classique que celle de *Sur l'autre rive*, dans la mesure où elles se déroulent de façon chronologique, en fonction des investigations que mènent deux femmes ordinaires, confrontées à un évènement extraordinaire. Ce dernier vient d'ailleurs bouleverser l'existence de la première et nécessiter les recherches de Rosélie, tandis que la seconde se prend au jeu d'une enquête qui ne la concerne tout d'abord pas directement, pour se distancer de sa souffrance. En ce sens, « les écrivains contemporains privilégient une démarche de savoir modeste, qui congédie avec ironie ou discrétion toute héroïsation pour mieux revendiquer la figure de l'amateur, de l'imposteur ou de l'individu ordinaire [752]».

En jaillissant brutalement dans la vie de la médium, l'évènement met alors en demeure l'héroïne

> « de comprendre autrement son passé conformément au sens nouveau qu'il fait surgir. En réaménageant le possible, il referme des possibilités anciennes et, par là-même, il les révèle. Il manifeste quelque chose de son propre contexte qui, sans lui, serait resté dissimulé […] il possède une dimension critique et aléthique : il

[751] Marin Claire, *Rupture(s), Comment les ruptures nous transforment*, *op.cit*., p.77.
[752] Demanze Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête, Portrait de l'écrivain contemporain en enquêteur*, *op.cit*., p.33.

renouvelle, en surgissant, la compréhension de ce qui lui préexiste […] il convoque l'advenant à juger de la situation selon une perspective qui ne pouvait se faire jour autrement que par lui [753]».

5.2. Fiction d'enquête, art et cannibalisme

Lorsque Rosélie apprend le meurtre de l'homme auprès duquel elle vit depuis vingt ans, elle est aussi abasourdie que dévastée. Ne comprenant que l'on puisse s'en prendre à son compagnon, elle décide de mener sa propre enquête, parallèlement à celle de l'inspecteur Sithole, avec lequel elle échangera de plus en plus fréquemment au cours du récit. Par opposition aux investigations que le lecteur poursuit seul, à partir des traces distillées par Marie-Ève, « l'enquête n'est […] pas une affaire solitaire, mais se constitue au gré des contacts et des rencontres : elle a partie liée avec les hasards fortuits […] et les détours de la conversation [754]» dans le roman de Maryse Condé.

Relevant davantage du roman à énigmes, comme *Les déferlantes*, puisque la narration est tendue vers la découverte du mobile du crime et de l'assassin, *Histoire de la femme cannibale* progresse au fil de deux investigations menées parallèlement par l'héroïne. Cette fiction d'enquête démultipliée s'offre alors comme le « récit hésitant d'un parcours impliqué, le cheminement dans la trame d'une argumentation et les tâtonnements d'une recherche, portée par la basse continue d'un *je* [755]».

La première enquête, centrale, concerne la résolution du meurtre de Stephen. La seconde[756], qui survient plus tardivement dans le récit, est déjà achevée, le procès de la meurtrière venant de commencer lorsque Rosélie en prend connaissance, par le biais des médias. La médium, se sentant proche de la coupable avec laquelle elle possède de nombreux points communs (« La cinquantaine. D'aspect pas plus diabolique que d'autre. Même l'air assez doux, voire timide […] Elle a mon âge. Elle n'est pas belle. Elle pourrait être moi » [*HFC* : 96]), s'attache à découvrir les raisons qui ont poussé Fiéla à tuer puis à démembrer son mari :

---

[753] Romano Claude, *L'événement et le temps, op.cit*., p.176-177.
[754] *Ibidem*, p.234.
[755] Demanze Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête, Portrait de l'écrivain contemporain en enquêteur*, *op.cit*., p.23.
[756] Cette seconde intrigue criminelle est directement inspirée de la vie de l'autrice comme elle confie à Françoise Pfaff : « « Quand Richard et moi sommes arrivés en Afrique du Sud, il y avait un procès, celui d'une femme cannibale qui s'appelait Fiéla ; toutes ces influences arrivent à donner un roman » in Pfaff Françoise, *Nouveaux entretiens avec Maryse Condé, écrivain et témoin de son temps*, *op.cit.*, p.146.

> « Ce matin-là, une nouvelle d'une sombre horreur s'étalait en première page. Une femme était accusée d'avoir tué son mari, disparu depuis plusieurs semaines. Au dire de son beau-fils soupçonnant la nature de la viande rangée dans des sacs en plastique sur les rayons du Frigidaire, elle l'aurait découpé en petits morceaux et congelés. Dans quel but ? Toutes les suppositions étaient permises » [*HFC* : 95].

Le questionnement intérieur de Rosélie, qui présente un aspect intime et psychologique, fait alors contrepoint à l'acharnement médiatique, à la polyphonie de discours et aux fausses vérités que ce procès engendre, la coupable étant toute désignée. Ce traitement fictif d'un fait divers réel, explore alors à travers la réflexion singulière du personnage « la représentation complexe, fragmentaire et contradictoire du réel [757]». Régulièrement interpellée par les commentaires journalistiques, l'artiste s'interroge sur les motivations de la curandera, puisque comme elle, Fiéla était guérisseuse. De plus, point commun supplémentaire avec l'accusée, elle découvre que l'inspecteur Sithole avait également la charge de son affaire. Alors que ce dernier la renseigne sur la criminelle, Rosélie se met à s'adresser directement à elle intérieurement, se sentant intimement liée à elle :

> « – Fiéla ? interrogea-t-elle familièrement comme s'il s'agissait d'une fille qui s'était assise avec elle sur les bancs de l'école Dubouchage ou d'une cousine, la fille d'une tante, grandie dans la même famille. […] Ne me cache rien. Tu le sais bien, quand tu dis " je", c'est "nous " que tu signifies » [*HFC* : 104-105].

La peintre expose alors un point de vue singulier et empathique qui tente de combler le mutisme de la meurtrière, et s'oppose à la surenchère des discours médiatiques, le procès étant relayé aussi bien dans la presse, que la télévision ou la radio :

> « Fiéla, nous sommes au cinquième jour de ton procès et tu n'as toujours pas prononcé un mot. De plus en plus, l'opinion est montée contre toi. Les experts ont rendu leurs rapports. Comment ont-ils pu t'évaluer ? Tu n'ouvres pas la bouche. Quand même, ils soutiennent que tu es saine d'esprit. Tu serais même d'une intelligence supérieure à la moyenne. […] La *Tribune*, le *Herald*, le *Guardian* affirmaient à l'envi que Fiéla était une sorcière. Ce n'était pas nouveau. Est-ce que les femmes n'ont pas toujours été accusées d'être des sorcières ? […] Fiéla avait trompé son monde en jouant à l'épouse et à la belle-maman modèles. Seul le *Times*

[757] Demanze Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête, Portrait de l'écrivain contemporain en enquêteur*, *op.cit.*, p.198.

> prenait la peine de s'intéresser à celui qui l'accusait, Julian, l'autre côté du triangle » [*HFC* : 230-234].

La voix narrative met alors en exergue la tension qui existe entre le point de vue particulier de l'héroïne qui s'énonce et se construit en résistant aux discours collectifs que relaient les médias, la médium s'évertuant à reconstituer la vie de la curandera, à partir de la sienne :

> « Fiéla, tu t'es installée dans mes pensées, mes rêves. Pas gênante pour un sou. Tu te caches derrière mes actions, invisible, pareille à la doublure de soi d'un vêtement. Tu as dû être comme moi, une enfant solitaire, une adolescente taciturne. Ta tante qui t'a recueillie te disait ingrate. Tu n'avais pas d'amies. Tu ne retenais pas l'attention » [*HFC* : 106].

Ce nouveau dédoublement, qui progresse parallèlement aux investigations de la veuve, contribue donc à nourrir, par le biais de l'opinion publique et à travers l'identification de Rosélie, la fiction d'enquête ainsi que la quête existentielle de l'héroïne.

Cette dernière, soucieuse de comprendre les raisons de l'assassinat de son compagnon, commence rapidement à collecter des preuves qui pourraient aider l'inspecteur Sithole dans ses recherches, celui-ci lui ayant immédiatement indiqué que Stephen avait un rendez-vous le soir de sa mort. Après l'analyse du portable de l'universitaire, que sa veuve a longtemps cherché, elle apprend, stupéfaite, que l'Anglais a reçu un appel dans la nuit. Cette nouvelle, en créant une faille dans la perception que l'artiste avait de son compagnon, contribue à lui faire entrevoir que l'homme aux côtés duquel elle vivait depuis vingt ans, se révèle en réalité être un parfait inconnu. Cette découverte, transcrite par le discours indirect libre, laisse en outre entrevoir le point de vue ironique de Maryse Condé, qui se réfère à son propre travail d'écriture, à travers l'étonnement de l'héroïne, le régime élocutif favorisant le glissement de l'inscripteur à l'écrivain par leur mobilisation conjointe :

> « Stephen ne se serait pas laisser déranger en pleine nuit ! Il s'agissait sûrement d'une erreur, d'un faux numéro. Ces choses-là arrivent ! […] Quel roman était-il en train de bâtir ? Encore un qui avait raté sa vocation ! Des séries noires, voilà ce qu'il aurait dû écrire ! » [*HFC* : 174].

Sa collaboration étroite et la relation de confiance qui s'est établie avec l'inspecteur amènent progressivement l'artiste à lancer sa propre enquête de son côté, désireuse qu'elle est d'explorer les zones d'ombres de Stephen. Elle comprend douloureusement que, loin de l'image de

l'homme idéal à laquelle elle a longtemps voulu rester attachée, Stephen était méprisé d'un grand nombre d'individus. Quand elle ne se remémore pas toutes les personnes qui l'avaient mise en garde contre lui, comme Fina avec laquelle elle s'était brouillée, des années auparavant : « Ton Stephen, c'est de la *mierda,* tu m'entends, de la *MIERDA* ! » [*HFC* : 205], elle se heurte aux réflexions et au comportement récalcitrant des différents témoins qu'elle est venue interroger. Après s'être prononcé sur le procès de Fiéla, le proviseur Olu Ogundipe corrobore ainsi le point de vue de Mme Hillster, qui tenait l'universitaire pour être un manipulateur abusant de son entourage. Sous couvert de condoléances a priori flatteuses, il signifie indirectement à la veuve qu'il ne veut rien à voir avec le défunt, en refusant poliment un don d'ordinateur :

> « subtilement, à travers les phrases élogieuses, apitoyées, il se glissait que l'honorable docteur Stephen Stewart méritait sa triste fin. […] Rosélie, décidément paranoïaque, eut l'impression qu'il se réfugiait derrière un prétexte administratif et ne voulait rien savoir de Stephen » [*HFC* : 170].

Pire encore, il lui révèle ensuite qu'un des anciens étudiants de l'universitaire, qu'elle pensait être proche de Stephen, s'était disputé avec lui et le détestait. Il tente alors de faire comprendre à son interlocutrice de quelle nature était réellement son compagnon, sans succès :

> « – Vous le savez aussi bien que moi. L'honorable professeur ne tolérait pas qu'on lui résiste ! Il entendait plier chacun à sa volonté. […] Rosélie était médusée. Il lui était impossible de croire Olu. Stephen aurait prétendu régenter l'avenir de Chris au point de se disputer avec lui ? On lui cachait quelque chose » [*HFC* : 172-173].

Choquée de ces nouvelles, Rosélie, comme l'héroïne de Claudie Gallay, est frappée de constater que le monde continue à tourner normalement, quand elle-même ne parvient plus à savoir qui était Stephen, ni de quelle teneur était leur vie commune : « Une fois hors du lycée, elle s'étonna : le soleil était à sa place, là, bêtement dans le mitan du ciel, le jour était lumineux » [*HFC* : 173].

La médium refuse cependant de se rendre à l'évidence, en dépit des faits :

> « Dominique la première. Puis Fina. Ariel. Simone et son mari. Amy et Caleb. Alice et Andy. Olu Ogundipe. Mme Hillster. Rosélie battait le rappel de ceux qui avaient critiqué Stephen comme pour les convoquer au tribunal. Que lui

> reprochaient-ils ? De cacher quelque chose, d'être un despote, un manipulateur insensible, autoritaire, raciste même. Toutes ces accusations qui dessinaient des contours aussi fantaisistes que les portraits-robots de la police ne l'entraînaient pas moins à remettre en question leur entière vie commune » [*HFC* : 250-251].

Lors de ses nombreuses marches, au cours desquelles elle arpente la ville pour collecter des indices et trouver des réponses. Elle échafaude des hypothèses balbutiantes qui ne la satisfont pas : « Qu'est-ce qui s'était passé cette nuit-là ? Deux scénarios étaient possibles » [*HFC* : 253]. Puis elle tente de se glisser dans la peau d'une véritable enquêtrice, en s'inspirant des modèles littéraires :

> « Elle ne savait vers qui se tourner. Les questions galopaient dans sa tête. […] Elle remonta vers la rue Kloof […]. Dans les romans noirs, des amateurs jouent aux détectives et se piquent de résoudre des mystères. Comment procèdent-ils ? Ils dressent des listes de suspects, interrogent ceux qui ont connu la victime, comparent des témoignages, des photographies » [*HFC* : 254].

Entêtée, et décidant d'appliquer les méthodes d'investigations auxquelles elle a pensé, la peintre décide d'aller interroger elle-même Chris, pour entendre son point de vue et ensuite croiser « une constellation de signifiances suscitées par les interactions et interlocutions, par les déplacements et les explorations [758]», auxquels elle se livre.

Elle s'enfonce, pour cela, dans les méandres du quartier noir d'Hermanus afin de mener à bien son enquête sur le terrain. Cet espace périphérique devient le prétexte à une observation minutieuse des milieux sociaux que côtoie peu l'héroïne, et à une réflexion sur la Color Bar qui sépare toujours le Cap en deux. La dynamique narrative, générée par la quête de savoir de Rosélie, s'ouvre de nouveau à une démarche ethnographique, comme elle le fait régulièrement. Elle pose alors son regard scrupuleux d'artiste, sur les modes de vie qui régulent le fonctionnement de ce quartier, bien qu'elle soit terrifiée de se rendre dans un tel endroit. Les villes et l'espace public offrent en effet un double versant aux femmes, aussi dangereux qu'attirant :

> « Marcher dans les rues permet d'établir un lien entre le plan de la ville et l'existence qu'on y mène, entre le microcosme personnel et le macrocosme public. […] Lieu tumultueux où s 'opère le grand brassage de la vie citadine, la rue est

[758] *Ibidem,* p.85.

> pour cette raison même aussi dangereuse et fascinante qu'un cours d 'eau tourbillonnant. […] La liberté de l'espace urbain [de certaines villes est] cependant toute relative, car les rues, sombres et d'une saleté repoussante, [ne sont] guère mieux que des coupe-gorge [759]».

Sensible à la beauté de l'épouse de Chris, elle est d'autant plus blessée par la virulence de la réaction de ce dernier lorsqu'il la reçoit :

> « – Vous venez sans doute de vous rendre compte que votre Stephen était un salaud ? Pas du tout le professeur modèle, le libéral, le bienfaiteur des jeunes que tout le monde idolâtrait. Un salaud ! […] Elle avait hurlé. C'était trop douloureux, elle en avait la preuve, Stephen n'appartenait pas qu'à elle. D'autres possédaient des images, des souvenirs qu'elle ne pouvait partager » [*HFC* : 282-283].

Abasourdie par les révélations de Chris, qui se félicite qu'un autre que lui ait eu le courage de tuer Stephen, Rosélie réalise qu'elle vivait auprès d'un inconnu, comme le lui ont déjà laissé entendre Olu Ogundipe et Mme Hillster, à plusieurs reprises. « Traces, indices, signes sont un accroc dans les mailles du réel, qui suscite la pensée, incite au déchiffrement et invite à l'étonnement [760]» nous indique Laurent Demanze. Mais encore faudrait-il que l'enquêtrice soit réellement en mesure d'accepter la vérité, car face à l'évidence, cette dernière continue de la nier, en dépit des multiples mises en garde de son entourage, puisqu' : « [a]ussi imprévisibles soient-ils, les évènements qui échoient à l'advenant le dévoilent toujours à lui-même. Leur épreuve est épreuve de vérité [761]».

Au cours d'une discussion sur le procès de Fiéla, la disquaire indique de nouveau implicitement à la médium qu'elle n'est pas capable de décrypter les signes qui lui sont révélés :

> « Comme tous ceux qui savaient lire, Mme Hillster étaient plongée dans la lecture des journaux. N'en faisant qu'à sa tête, elle s'était formé une opinion entièrement différente de celle des éditorialistes. Selon elle, on avait affaire à un cas de légitime défense. Fiéla aurait mis au jour un secret épouvantable concernant Adriaan et l'aurait tué. Quel secret ? Qu'est-ce qui peut pousser une épouse au meurtre de son mari ? Pas l'adultère, tout de même ! […] Pourquoi chercher à

[759] Solnit Rebecca, *L'art de marcher,* Paris, Actes Sud, coll. Babel, 2004 [2002], p.236.

[760] Demanze Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête, Portrait de l'écrivain contemporain en enquêteur*, *op.cit*., p.38.
[761] Romano Claude, *L'événement et le temps, op.cit.,* p.177.

découvrir la face que les êtres nous cachent ? Connaître la vérité : de là vient le malheur. […] Mme Hillster continua à condamner ces femmes aveugles qui ne méritent pas le nom de victimes. Dans un couple, certains signes alertent […]. Le malaise de Rosélie augmentait d'instant en instant. Elle en était sûre, elle était visée » [*HFC* : 235-236].

Les vies des deux guérisseuses s'entremêlent encore, tandis que les enquêtes les concernant, jetées en pâture au public, les rendent vulnérables aux rumeurs, chacun s'octroyant « le droit de participer à la recherche du vrai, à proposer son interprétation dans une fabrique collective et dialectique du réel. [Les enquêtes saisissent] la fragmentation des perspectives *et* la recherche négociée d'un consensus [762]».

Au gré des résonnances qu'entraîne l'évolution parallèle de l'enquête et du déroulement du procès de Fiéla, et face aux faits incontestables et aux multiples témoignages corroborant le caractère manipulateur de Stephen, Rosélie se résout à reconnaître ses erreurs. En ce sens, « l'évènement nous ressemble ; il est le point de coagulation du possible où une compréhension émerge de nous-mêmes […]. Il ne peut bouleverser une destinée que parce qu'il s'y intègre tout d'abord et la résume [763]».

Elle s'avoue ainsi à elle-même, puis à Dido qui était au courant de l'homosexualité de Stephen depuis longtemps, qu'elle connaissait la vérité, mais qu'elle préférait faire semblant de ne pas voir les indices qu'elle soupçonnait :

> « En ce qui concernait Stephen, au fin fond d'elle-même, dans cette part de soi où jamais la lumière de la vérité ne s'aventure, elle devait s'avouer qu'elle avait toujours su qui il était. […] Heureux ceux qui ont deux yeux pour ne rien voir. *Sa zyé pa ka vwé, kyé pa ka fè mal*, dit le proverbe guadeloupéen. Elle avait refusé de payer le prix terrible de la lucidité. […] – Au fond de moi-même, je savais. Depuis le début. Accepter ? Je ne sais pas si j'acceptais. Je niais la vérité pour n'avoir pas à décider. Voilà ! C'était dit ! » [*HFC* : 309-310-311].

Alors que l'inspecteur Sithole a résolu son enquête et retrouvé les assassins de Stephen, le procès de Fiéla prend fin. La curandera n'a toujours pas parlé et expliqué les raisons de son geste. Rosélie quant à elle, bien qu'apaisée par son aveu, ressent néanmoins encore le besoin

[762] *Ibidem*, p.26.
[763] Romano Claude, *L'événement et le temps, op.cit.,* p.177.

de comprendre le mobile du meurtre. Atterrée par les explications de l'inspecteur, elle refuse de croire que Stephen était jaloux d'un autre homme :

> « De qui parlons-nous ? De l'homme avec qui j'ai vécu vingt ans, que j'ai cru mon sauveur, que j'ai toujours admiré et respecté ? Stephen entre deux gamins, se battant vulgairement pour la possession de l'un d'entre eux ! […] Un drame sordide, voilà ce que c'est ! » [*HFC* : 318].

Elle décide de rencontrer et d'interroger Bishupal pour comprendre les motivations d'Archie, son compagnon et assassin de Stephen. Cependant, comme tous les autres témoins avant lui, le jeune homme reste mutique (redoublant, de fait, le positionnement de Fiéla), et humilie ouvertement sa visiteuse. Il lui assène ainsi que Stephen ne l'a jamais aimée, puisqu'il était incapable de s'intéresser à quelqu'un d'autre que lui-même, et que son sort était mérité. Cependant, une fois encore, la méchanceté de Bishupal est neutralisée par le discours opposé d'un universitaire, ami de Stephen, qui assure au contraire à Rosélie que son compagnon était sincèrement épris d'elle : « – Stephen vous aimait infiniment, n'en doutez jamais » [*HFC* : 348].

À la suite de ces révélations aussi terribles que contradictoires, Rosélie s'étonne de nouveau que la marche du monde ne se soit pas arrêtée :

> « Cette fois encore, la nature démontrait son indifférence à l'endroit du chagrin des hommes. Le soleil radieux, mais glacial, inondait les rues […]. Sur l'autoroute, toujours des voitures rutilantes, pleines de gens insouciants. Quelle injustice, le bonheur ! Donné aux uns, refusé aux autres. Sans explication » [*HFC* : 346].

Prenant le relai du procès de Fiéla, les médias s'approprient l'histoire rocambolesque de Stephen et des deux garçons, salissant encore davantage la mémoire de l'universitaire et jetant en pâture sa veuve :

> « Rosélie n'avait pas prévu que la *Tribune du Cap*, l'*Observer*, d'autres quotidiens, des hebdomadaires, s'empareraient de son histoire pour l'offrir en pâture à des milliers d'individus qui n'avaient jamais entendu parler d'elle. Que les photos de Stephen, Bishupal, Archie, la sienne – mon Dieu, à quoi est-ce que je ressemble, suis-je vraiment si laide ? – orneraient les premières pages » [*HFC* : 334].

Prenant à son tour la place de celle dont elle se sentait si proche, en Une des journaux, Rosélie parachève sa quête identitaire, alors que Fiéla, restée mutique jusqu'à la fin, s'est suicidée dans sa cellule, à la suite de sa condamnation à quinze ans de prison. À l'image de Mme Hillster, l'artiste est persuadée que « sa sœur jumelle, séparée d'elle à la naissance et retrouvée cinquante ans plus tard » [*HFC* : 263], n'est pas totalement coupable du crime dont on l'accuse, bien que la vindicte populaire l'ait déjà condamnée. Le questionnement qu'elle adresse à la curandera avant sa condamnation, dédouble le sien à l'égard de Stephen :

> « Adriaan était suspecté d'avoir mené une double, voire une triple ou quadruple vie. Évidemment, l'opinion publique protestait, convaincue de la culpabilité de Fiéla. […] Nul ne saurait jamais la vérité. Fiéla n'avait pas prononcé un mot pendant les dix jours de procès. […] elle emportait son secret dans la geôle.
>
> Fiéla, Fiéla, pendant ces derniers jours, je t'avais oubliée dans l'angoisse où je vis. […] À moi, tu peux tout confier, pourquoi est-ce que tu as tué Adriaan ? Quel était son crime ? Tu lui avais pardonné la première fois […]. Ce nouveau crime était-il pire ? Tes avocats suggèrent-ils la vérité ? Qu'est-ce qu'il te cachait encore et encore et qu'en fin de compte tu as découvert ? » [*HFC* : 301].

Ne sachant plus à qui ou à quoi se vouer, Rosélie demeure néanmoins toujours obsédée par sa quête de vérité et son besoin de comprendre le monde qui se dérobe sous ses pieds, confondant jusqu'à la mort de son double, leurs deux histoires : « Elle ne savait pas ce qu'elle espérait de Sithole. Parler. Parler de Fiéla. De Stephen aussi. À présent, les deux histoires se mêlaient dans sa tête. Où commence la mienne ? Où finit la sienne ? » [*HFC* : 302].

Cependant, aux investigations de Rosélie et à son questionnement permanent, s'opposent le mutisme de Fiéla et de Bishupal, qui la laisse à sa perplexité. N'ayant aucune réponse aux motivations qui ont poussé les deux criminels à agir, l'héroïne est par conséquent renvoyée à l'opacité de son univers, puisque selon Laurent Demanze,

> « [l]'enquête emprunte donc au roman policier non sa mise en ordre narrative ou sa réparation symbolique d'un monde en pièces, mais la conscience d'une fragilité narrative devant les failles et les brèches impossibles à résorber. L'enquête, irrésolue ou trouée, interroge la capacité même du récit à *représenter* le passé, en mettant en scène ses tâtonnements, hypothèses et impasses [764]».

[764] Demanze Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête, Portrait de l'écrivain contemporain en enquêteur*, *op.cit.*, p.57.

En ce sens, les romans noirs et enquêtes contemporaines « ne dissipent pas le trouble du réel, l'opacité du monde ou le sentiment d'incompréhension, mais expérimentent la difficulté du récit à transmettre un savoir et à produire de l'intelligibilité [765]».

Son introspection ayant nourri sa fibre créatrice, par le bais de la figure du cannibale à laquelle l'opinion publique associait Fiéla, Rosélie doit donner un nouvel élan à son existence, sans avoir eu de réponses à ses questions. La préservation des secrets des deux criminels, laisse par conséquent l'héroïne se reconstruire à partir de « ce mouvement suspensif [766]», qui la maintient dans son ignorance.

Pourtant, alors que sa pratique picturale était à l'arrêt depuis la découverte de la personnalité « envahissante » [*HFC* : 151] de son compagnon, la réflexion sur le cannibalisme, qu'elle a menée conjointement à son enquête, trouve enfin son aboutissement.

Elle prend en effet conscience, comme le fait Estelle avec son mari William, que l'universitaire vivait sur elle, la dévorant littéralement, comportement qu'il lui avait cependant volontiers avoué : « Je vivais au travers des autres hommes. Comme un Indien Tupinamba, je dévorais leur foie, leur rate, leur cœur » [*HFC* : 178]. Il ne lui octroyait également que peu de place dans leur logement, ainsi que le souligne l'épiphore « de Stephen » qui marque le large territoire que son compagnon occupait dans leur habitat commun : « son atelier, seul lieu qui lui appartienne en propre dans un appartement rempli des livres de Stephen, des disques de Stephen, des appareils de culture physique de Stephen » [*HFC* : 151].

Toutefois, face à la remarque de Dido, qui lui explique qu'elle n'aimait pas Stephen parce qu'il empêchait son amie d'être elle-même, Rosélie défend tout d'abord son compagnon en s'attribuant les reproches qui lui sont faits. Elle pensait en effet ne pouvoir exister sans lui, avant sa disparition : « Moi-même ? Mais qui suis-je ? Quelle bête, quel poisson carnivore ? Mes dents sont aigües, ma langue bifide » [*HFC* : 175]. Se sentant inférieure à l'universitaire et ne sachant pas quel charme il avait pu lui trouver, elle se compare ainsi à une « descendante des cannibales » [*HFC* : 117], s'associant une nouvelle fois au qualificatif attribué à Fiéla, « Fiéla, Fiéla, tu vois, nous nous ressemblons » [*HFC* : 117].

Or, à la fin du roman, la disparition de la meurtrière, concomitante à la résolution de l'enquête sur Stephen, semble avoir apaisé la médium. Elle accepte de ne jamais connaître les secrets de Fiéla et Bishupal, et transforme son expérience vécue aux côtés de ces deux figures (de façon

[765] *Ibidem*, p.38.
[766] *Ibidem*, p.57.

imaginaire pour la première, et plus concrète pour la seconde), pour se ressaisir et continuer à vivre. Elle s'oppose ainsi à la remarque désobligeante que le jeune homme lui avait assénée : « Bishupal, avec l'outrecuidance de l'extrême jeunesse, s'était trompé. La vie d'une femme n'est jamais finie » [*HFC* : 348], et songe à tous les hommes auprès desquels elle a trouvé refuge, mais qui l'ont finalement détournée d'elle-même[767] :

> « Mais précisément, tous ces sauveurs ne la sauvaient pas. […] Ils ne faisaient que la détourner de ce qui aurait dû être l'essentiel de ses préoccupations. Sa peinture. Qu'aurait été son existence si, à Paris, elle n'avait pas rencontré Salama Salama, qui l'alourdissait de ses accords de reggae ? Si, à N'Doussou, elle n'avait pas rencontré Stephen, tout occupé de Seamus Heaney ou de Yeats ? Au Cap, Faustin, espérant sa nomination ? Sans doute, elle se serait concentrée sur elle-même. Elle n'aurait pas relégué sa création au rang de hobby, ne mettant jamais ses jours en péril. Elle se serait battue bec et ongles, pour la parachever, l'imposer » [*HFC* : 349].

Prenant enfin conscience d'elle-même, elle décide de ne plus se laisser entraver par quiconque puisqu'il est parfois indispensable, pour continuer son chemin, de « se défaire des mythologies familiales et s'extraire de la sauvagerie de certains liens, pour échapper à la dévoration [768]» ou à l'anéantissement. Maryse Condé, glosant son œuvre, estime ainsi que son personnage était empêché par son compagnon : « Elle fera de la peinture après sa mort. Il freinait sa créativité. Fallait-il que Stephen meure pour que Rosélie vive, pour qu'elle puisse s'exprimer ? […] Stephen était peut-être un handicap [769]». Elle étend ensuite cette réflexion à toutes les femmes, métaphorisées à travers la figure de Fiéla :

> « J'ai toujours voulu parler des rapports qui existent dans un couple. On croit que c'est l'amour ; en fait, le mari peut arriver à tellement vous dominer, à vous imposer tellement sa vision des choses, sa lecture du monde, que, pour être libre, il faut apprendre à s'éloigner de lui. Fiéla, la femme africaine noire qui dévore son

[767] La narratrice de *Je ne suis pas un homme qui pleure* se fait la même réflexion au cours de son introspection, en repensant à Duras : « On ne peut écrire que dans une maison où les hommes ne restent pas longtemps […]. Aucun slip kangourou en vue dans les bureaux où ces femmes créent, aucune chaussette de foot moutonnante comme celle que je trouve au fond du panier à linge sale, que je, voleuse, ramasse et je, groupie, fourre dans ma poche » [*JPHP* : 46-47].
[768] Marin Claire, *Rupture(s), Comment les ruptures nous transforment*, *op.cit*., p.116.
[769] Pfaff Françoise, *Nouveaux entretiens avec Maryse Condé, écrivain et témoin de son temps, op.cit.,* p.147.

mari physiquement, c'est une manière de se libérer de lui qui est brutale et même, peut-on dire, ridicule [770]».

L'autrice rappelle donc, par le biais de la figure de la médium, qu'il est nécessaire aux femmes d'apprendre à vivre pour elles-mêmes :

> « Rosélie est peintre, toute sa vie elle a voulu suivre des modèles. Elle a été influencée par son mari Stephen et elle a cru que la beauté était ce qu'il disait. Finalement, la beauté n'existe pas. Chacun a sa beauté, son esthétique. Il faut arriver à un stade où le monde extérieur ne compte pas. Ce qui compte, c'est uniquement ce qu'on porte en soi. Il faut arriver à un stade où on cannibalise le monde extérieur, les influences extérieures pour arriver à exprimer son moi [771]».

L'artiste s'achemine alors vers sa propre libération, en se détachant de Fiéla :

> « tout bien réfléchi, tu ne m'as pas donné l'exemple. Tu as choisi de mourir. Or […] [c']est vivre qu'il faut vivre. S'accrocher à la vie. Obstinément. Elle ne quitterait pas le Cap. Souffrance vaut titre. Cette ville, elle l'avait gagnée » [*HFC* : 350].

Elle décline ensuite la proposition de Manuel, l'ami de Stephen, qui l'invitait en voyage, et se rue dans son atelier, enfin sûre d'elle-même :

> « Elle n'avait que trop perdu de temps. Brusquement, son futur lui apparaissait, voie droite, chemin tout tracé, pour les années qui lui restaient à vivre. […] Rosélie sélectionna rigoureusement une toile : cent dix centimètres sur trente. […] S'emparant d'un crayon, sa main rapide, précise, dessina une paire d'yeux en son mitan. Les yeux qui l'avaient tellement impressionnée. […] Pour ces yeux-là, le monde alentour ne comptait pas. Seul importait ce qui bouillonnait à l'intérieur et dont nul n'avait conscience. […] Sourdement, elle sentait se réveiller en elle l'impatiente clameur de ses entrailles se préparant à l'enfantement. […] elle se mit à peindre. Fiéla, est-ce toi ? Est-ce moi ? Nos deux figures se confondent. Cette fois, elle était en possession de son titre. Elle l'avait trouvé avant même que de commencer son ouvrage. Il avait surgi du plus profond d'elle-même au bout d'une marée incontrôlable : *Femme cannibale* » [*HFC* : 349-351-352].

---

[770] *Ibidem*, p.148.
[771] *Ibidem*, p.147.

En se référant directement au titre, le roman se clôture en parachevant un cycle. Il renvoie alors son lecteur à l'origine du récit : la liberté qui émane de l'alliance entre cannibalisme et création, comme le revendique son autrice :

> « je voulais aussi dire que le créateur, peintre ou écrivain, ne doit pas obéir aux suggestions de ceux qui l'entourent, mais doit faire une œuvre cannibale qui dérange les lecteurs. Je crois que c'est le seul moyen d'arriver à la vérité : dire ce qu'on veut et faire comme on peut ! La femme cannibale c'est la femme qui crée [772]».

S'articulant autour du dédoublement des intrigues nourries par l'opacité de Stephen et de Fiéla, à laquelle se heurte Rosélie, cette fiction d'enquête se nourrit donc expressément des échanges discursifs et de la confrontation de points de vue que l'apprentie détective va provoquer, pour tenter de répondre à ses questions. De plus, les phénomènes de résonnances qu'induit l'intrication de ces deux intrigues selon le principe de la « sémantique des tempuscules [773]» de Bertrand Westphal, concourent à alimenter la recherche artistique qui redouble la quête identitaire de l'héroïne. La voix narrative évolue, par conséquent, à partir d'un palimpseste anachronique de temporalités entre passé et présent, convoqué au gré des réflexions intérieures de la médium, qui se conjugue à une pluralité d'espaces géographiques.

La volonté de restituer la multiplicité des individus et de leurs expériences sensibles, à travers le vécu phénoménal d'une femme ordinaire en quête de vérité, met en pratique la pensée glissantienne, bien que Maryse Condé se défende d'appartenir à un quelconque mouvement. En ce sens, la conservation des secrets des trois protagonistes qui évoluent autour de Rosélie, à savoir Bishupal, Stephen et Fiéla, s'attache à préserver leur part de mystère, pour souligner le caractère irréductible de leur singularité, et la manière dont leur opacité enrichit finalement l'existence de l'héroïne :

> « Le droit à l'opacité n'établirait pas l'autisme, il fonderait réellement la Relation, en libertés. […] L'opaque n'est pas l'obscur, mais il peut l'être et être accepté comme tel. Il est le non-réductible, qui est la plus vivace des garanties de participation et de confluence. […] c'est l'opacité du divers, qui anime la transparence imaginée de la Relation. L'imaginaire ne conduit pas les exigences

[772] *Ibidem*, p.145.
[773] Westphal Bertrand, *La géocritique, Réel, fiction, espace, op.cit.,* p.37.

contraignantes de l'idée. Il préfigure le réel, sans le déterminer a priori. […] La pensée de l'opacité me garde des voies univoques et des choix irréversibles[774]».

Ce désir, soutenu par la démarche anthropologique de Rosélie, son attention constante aux autres et à leurs différences, est également présente, sous d'autres modalités, dans le récit de Claudie Gallay, *Les déferlantes*.

5.3. Enquête et résilience

À l'image de la peintre, l'ornithologue est très soucieuse et respectueuse de la vie des personnes qui l'entourent. Passionnée par son métier, elle étudie aussi minutieusement les oiseaux et leur habitat que les habitants de la Hague dont elle apprend à décoder les comportements, en tentant de s'inscrire au mieux dans cet environnement qu'elle découvre. Vivant au rythme de la nature, selon les variations climatiques et saisonnières qui conditionnent les migrations des oiseaux qu'elle observe, elle s'adapte également à son mouvement pour tenter de prendre ses distances avec la souffrance que lui cause la perte de son compagnon. Pourtant, le lecteur s'aperçoit rapidement que l'espace naturel dans lequel elle s'est installée reflète ses états d'âme, la fiction retranscrivant matériellement dans la page, ses émotions intérieures. Ce récit présente par conséquent une perspective écopoétique, puisqu'en plus de s'intéresser à une petite ville de province, entendue comme « un espace à la fois fondateur et disparu, archaïque et étrange, mythique et pathétique [775]», il s'articule et progresse en configurant l'alliance étroite qui unit les hommes à leur territoire, et plus spécifiquement l'écoute que les Haguais, accordent aux éléments et aux animaux avec lesquels ils partagent la terre. Le respect et l'union, qui les lient à leur environnement, est donc en adéquation avec la définition que le Collectif ZoneZadir donne de l'écopoétique, perçue comme « une échopoétique qui se met à l'écoute des voix humaines et autres qu'humaines, des circulations entre écrit et oral. Cette écoute s'incarne dans des corps-territoires individuels et collectifs [776]».

Le roman, raconté selon le point de vue interne de la narratrice, débute sur sa première rencontre avec Lambert, le jour de la grande tempête d'équinoxe, brève ouverture dans laquelle se mêlent déjà les grands motifs qui vont traverser et nourrir le récit. L'héroïne remarque d'abord cet

[774] Glissant Édouard, *Poétique de la Relation*, *op.cit*., p.204-205-206.

[775] Gefen Alexandre, *Réparer le monde, La littérature française face au XXI* e *siècle*, *op.cit.,* p.188.

[776] Collectif Zonezadir, « Pour une écopoétique transculturelle : introduction », in Zones à dire, *Pour une écopoétique transculturelle*, *op.cit.,* p.16.

homme, uniquement parce qu'il lui rappelle son ancien compagnon : « Je l'ai regardé parce qu'il fumait comme toi, les yeux dans le vague […]. Des lèvres sèches, peut-être plus sèches que les tiennes » [*LD* : 9], la narration faisant déjà coexister instant de la remémoration et acte énonciatif.

Alors que la tempête se lève, les Haguais s'y préparent et se barricadent chez eux, tandis que Lambert et la narratrice prennent le temps de la laisser venir à eux, en restant discuter dans le café dans lequel les villageois se retrouvent. Ils remarquent ainsi qu'à la différence des villes recouvertes par la pollution lumineuse, les étoiles sont visibles de la Hague. L'héroïne, dont le corps est en communion avec la nature, sent la tempête gronder en elle. Le monologue intérieur contemporain mettant volontiers en scène les associations d'idées qu'engendre la mémoire associative, l'ornithologue songe alors aux histoires qu'on lui a contées sur les jours de grand vent, légendes orales qui ponctuent fréquemment le récit, comme pour l'enraciner encore davantage dans ce territoire normand :

> « Un premier éclair est venu claquer quelque part au-dessus de l'île d'Aurigny […]. La mer s'est durcie, elle est devenue noire comme si quelque chose d'intolérable la nouait de l'intérieur. Le bruit assourdissant du vent s'est mêlé à celui des vagues. Ça devenait oppressant. […] Lambert n'avait pas bougé. […] Il semblait calme, indifférent. […] Les vents qui soufflent les jours de tempête sont comme des tourbillons de damnés. On dit qu'ils sont des âmes mauvaises qui s'engouffrent à l'intérieur des maisons pour y prendre ce qu'on leur doit. On, c'est-à-dire ceux qui restent, les vivants » [*LD* : 14].

Le danger que la tempête représente pour les vivants devient donc le prétexte à introduire, dès les premières pages du roman, le lien ténu que les habitants entretiennent avec la mort, en raison de leur proximité avec la mer, mais aussi de leur métier et de leurs croyances. La fragilité du vivant, face à la puissance des éléments, est par conséquent déjà mise en exergue dès l'extrait suivant. Il expose également la raison qui a engendré la mort des parents de Lambert, en mer, qui ne sera dévoilée qu'au terme de l'enquête que ce dernier mènera conjointement avec la narratrice :

> « Il ne pleuvait pas, mais la pluie se ramassait, une barre inquiétante, zébrée d'éclairs, encore au-dessus de la mer, mais la barre se rapprochait. […] Lambert a fait quelques pas en direction de la digue […]. Il est resté là de longues minutes […]. Pas d'autres vivants à part nous trois dans la Griffue.

> Nous trois et lui dehors.
>
> Il était sous la pluie.
>
> Une première vague est passée par-dessus la digue. Il y en a eu d'autres. Et avec, ce vacarme infernal. Un oiseau, sans doute pris par la violence des vents, est venu s'écraser contre ma fenêtre, c'était un grand goëland. Il est resté collé, quelques secondes, l'œil étonné, et puis le vent l'a repris, il l'a soulevé et emporté.
>
> L'orage a crevé. Des déferlantes d'eau se sont abattues sur la maison. Le visage collé à la fenêtre, j'ai essayé de voir dehors. Les lampadaires étaient éteints. Il n'y avait plus de lumière. Dans la lueur des éclairs, les rochers qui encerclaient le phare semblaient voler en éclats. Je n'avais jamais connu ça. Je ne sais pas si j'aurais eu envie d'être ailleurs » [*LD* : 17-18].

La violence de l'orage, qui redouble la détresse intérieure de la narratrice, signale sa dangerosité pour l'ensemble des vivants, à travers la mort brutale de l'oiseau, mais aussi par le biais de la blessure de la narratrice. Cette dernière, en plus de rappeler la petitesse des humains face aux forces de la nature, a également pour fonction de métaphoriser par sa présence, le long travail de deuil que l'héroïne va mener au cours du récit.

> « J'ai senti quelque chose mordre ma joue. C'était de la tôle, une plaque large comme deux mains. […] j'ai vu mon visage, la marque rouge que la tôle avait laissée. La boursouflure était chaude. On peut mourir d'être griffé par les tôles qui se décrochent » [*LD* : 15-16].

L'ornithologue s'y accroche en effet longtemps, car elle l'associe spontanément à une manifestation apparente de sa douleur et de l'amour qu'elle porte encore au défunt, et elle s'effraie à l'idée de la voir disparaître. En revanche, le lecteur lui attribue une autre interprétation, plus positive. Outre le fait de révéler l'intériorité blessée de la jeune femme, il la perçoit en effet comme un signe de renouveau, annonciateur de son histoire à venir avec Lambert ; cette marque étant apparue le jour de leur première rencontre, en ouverture du récit. Ainsi, alors que la profession ou les œuvres de certaines figures féminines du corpus permettaient à ces dernières d'exprimer leur intériorité, le caractère taiseux de l'ornithologue l'empêche de s'épancher. Son corps témoigne alors pour elle, à travers cette blessure à la joue visible de tous, de la souffrance insupportable qui la tenaille chaque jour, jusqu'à ce qu'elle soit enfin parvenue à achever son deuil.

Son métier la mettant quotidiennement en contact avec la nature, l'héroïne s'adapte à son environnement avec lequel elle vit souvent en symbiose, tout en apprenant à connaître ses voisins et les secrets qu'ils cachent, le récit s'attachant alors à peindre « l'épiphanie du banal [777]» et à présenter les vies ordinaires, mais singulières et riches de leur diversité, de ses voisins et collègues.

Pour traduire l'attention que l'ornithologue prête à son entourage, la voix narrative retranscrit les sociolectes et le langage bourru spécifiques aux Haguais, en recourant régulièrement aux figures de dislocations et d'inversions qui créent un décalage référentiel : « Ça a cogné un peu cette nuit, elle a dit » [*LD* : 24]. Elle évoque les rumeurs qui continuent de se transmettre : « On dit qu'à Port-Racine, des gens se baignent toute l'année » [*LD* : 169] et les légendes orales invitant les femmes à se défier de certaines parties

> « de ciel et de lumière où certains disaient qu'il ne fallait jamais regarder de crainte d'apercevoir le visage de la Vierge. On raconte que des femmes qui avaient vu ce visage étaient devenues des errantes. Condamnées à rejoindre les marais, elles n'en étaient jamais revenues. Raphaël les avait sculptées » [*LD* : 277].

Au détour d'une conversation, M. Anselme, érudit passionné par Jacques Prévert, l'informe à demi-mot que les parents et le petit frère de Lambert sont morts en mer quarante ans auparavant, en 1967. Ancien policier, le mystérieux rôdeur, que certains ont fait semblant de ne pas reconnaître, est revenu à la Hague pour se confronter à Théo, qu'il accuse d'avoir tué sa famille. Cette certitude est relayée par les dires de Lili, gérante du café et fille de l'ancien ornithologue. Lambert veut en effet forcer Théo à avouer les raisons qui l'ont poussé à éteindre le phare, pour enfin connaître la vérité sur le naufrage qui l'a rendu orphelin, à douze ans : « – Cette nuit-là, il a éteint le phare. C'est le pourquoi qui me manque » [*LD* : 267].

Intriguée par ce drame, et attachée à découvrir les histoires des personnes avec lesquelles elle vit désormais – l'âpreté du climat et le nombre restreint d'habitants les ayant rapprochés – la narratrice se met progressivement en quête d'informations : « Cette histoire effleurait la mienne, en faisait vibrer tout le sensible » [*LD* : 274]. Elle collecte ainsi, auprès de chacun, les renseignements dont ils disposent, ou du moins, ceux qu'ils consentent à partager avec elle, puisque Lili et Théo refusent d'évoquer cette nuit-là. Pourtant proche de l'ancien gardien de

[777] Rabaté Dominique, *Le roman et le sens de la vie*, *op.cit.*, p.59.

phare, qui lui transmet ses connaissances topographiques et ornithologiques, elle n'hésite pas à l'interroger directement, mais se heurte régulièrement à son mutisme :

> « – Lambert pense que c'est vous qui gardiez le phare la nuit où ses parents sont morts. […] – Vous savez, quand on est dans le phare, la seule chose qui compte, c'est d'éclairer la mer – J'ai commencé à en douter. J'ai senti ce moment. Cette ombre entre nous. […] – Je ne veux plus parler de ça. – De quoi avez-vous peur ? » [*LD* : 142-143].

Se prenant progressivement à un jeu qui la détourne momentanément de sa souffrance, l'apprentie-enquêtrice tente d'interpréter et de relier entre eux les différents signes qui l'interpellent, geste herméneutique qui « se fait exercice du regard, en saisissant les rebuts et les déchets indociles à la pensée, en tentant de recomposer une totalité à partir d'un morceau ou d'un fragment [778]».

Une fois encore, les intrigues se dédoublent et se démultiplient, la voix narrative prêtant attention aux histoires propres à chacun, récits qui viennent tous alimenter, à leur façon, l'intrigue principale. Aussi, la narratrice ne sait- elle parfois plus quelle question poser, tiraillée entre sa curiosité personnelle et la recherche d'indices, demeurant cependant avant tout respectueuse de son interlocuteur :

> « J'ai menti. J'avais peur de ce que j'étais en train de devenir. Une femme sans amour. J'aurais voulu savoir pour lui et Nan. Savoir jusqu'où ils s'étaient aimés, ce qu'ils avaient osé et pourquoi ils n'avaient pas osé davantage – Parlez-moi d'elle, j'ai dit brusquement. Il s'est raidi. J'avais dit Elle. Je n'avais pas dit Nan, et pourtant il avait compris » [*LD* : 143].

En collectant ses indices, et en sachant déceler les signes (par opposition à Rosélie), l'ornithologue s'émeut d'être le discret témoin de l'amour que Théo porte à Nan : « Vous aimiez Nan et vous en avez épousé une autre. […] – La Mère était enceinte. […] – Je ne l'aimais pas. Je n'ai pas aimé Lili non plus » [*LD* : 221]. Laissant le temps nécessaire au vieil homme pour se confier lorsqu'il le souhaitera, elle apprend par d'autres habitants que la « gardienne de ses morts » [*LD* : 221] tenait auparavant un refuge. Elle y accueillait des orphelins qu'elle traitait comme les enfants qu'elle n'aurait jamais, Théo en ayant épousé une autre.

[778] Demanze Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête, Portrait de l'écrivain contemporain en enquêteur*, *op.cit.*, p.39.

Les chemins des différents personnages, que côtoient la narratrice au fil de son enquête, prennent progressivement sens lorsqu'ils croisent la route de cette dernière, en faisant écho à sa propre existence. De nouveau, « la sémantique des tempuscules [779]» fait œuvre au sein du récit, puisque les trajectoires parallèles des personnages sont amenées à se croiser, se distendre, puis à se rejoindre au gré des circonstances, avant de reprendre leurs cours.

Ainsi, comme l'héroïne et Lambert, Nan fut aussi une orpheline, à laquelle la mer avait volé sa famille, condamnée par sa communauté à être dénommée « La Survivante ! Tout ça parce qu'elle n'était pas morte avec les autres » [*LD* : 220]. L'amour fou qui la liait à Théo interroge d'autant plus la narratrice qu'il la renvoie à celui qu'elle vouait au défunt, leur relation impossible faisant écho à celle qu'elle a perdue.

De même, sa proximité croissante avec Lambert s'explique par le rapport étroit que ce dernier entretient avec la mort depuis son enfance, similitude qui questionne l'héroïne : « Qui l'avait aidé à grandir ? Après combien de cris, de larmes avait-il pu s'éloigner de la douleur et rendre sa vie enfin supportable ? » [*LD* : 208]. Elle refoule néanmoins son intérêt : « Je l'ai regardé encore, et il y a eu cette intime seconde où il a cessé d'être un inconnu. J'ai eu peur de ça. Une peur violente. J'ai pensé le fuir » [*LD* : 208]. Leur statut commun d'orphelin et leur expérience du deuil créent un lien particulier entre eux, Lambert reconnaissant en elle les étapes par lesquelles il est déjà lui-même passé :

> « Lambert m'avait parlé longuement des disparus, de ces morts sans corps à la sépulture impossible. […] La pénombre autour de nous avait ajouté du sens à ses mots. Des mots que j'avais entendus, retenus, et qui me revenaient […]. Le travail de l'ombre, jour après jour » [*LD* : 188].

Comme on apprivoise un animal sauvage, il la laisse donc venir à lui, sans la brusquer, attitude coutumière aux Haguais, habitués à respecter le rythme et le souffle des autres. Ainsi, lors d'une de leur première marche ensemble, alors que la narratrice reconnaît ne plus savoir « marcher à deux » [*LD* : 120], l'ancien policier comprend son angoisse et la devance :

> « Pour aller jusqu'aux grottes, il fallait marcher longtemps. Il m'a souri comme s'il me devinait. – Ne vous inquiétez pas, je peux me taire au point d'être muet. On est partis par le chemin du bord de mer, l'un à côté de l'autre, on est restés

[779] Westphal Bertrand, *La géocritique, Réel, fiction, espace, op.cit.,* p.37.

> sans presque rien dire. […] – Ça va mieux ? […]. – Ma présence, vous supportez ? » [*LD* : 177-178-179].

Au fil de leur rapprochement, des confidences de Lambert et des indices qu'elle collecte auprès de Théo et des autres habitants, l'héroïne s'intéresse progressivement à l'existence d'un enfant dont Nan s'était occupée, et qui a disparu à l'âge de dix-sept ans. Elle découvre par hasard que Théo reçoit régulièrement des lettres d'un certain Michel Lepage, domicilié dans un monastère isérois. Ce prénom lui rappelle étrangement celui que Nan avait prononcé en voyant Lambert, mais aussi celui de l'enfant de la photo affichée dans le café de Lili. Pourtant, lorsqu'elle a interrogé cette dernière sur le petit garçon, la commerçante s'était emportée et targué de n'avoir aucun lien avec cet orphelin du Refuge :

> « Michel…J'avais déjà entendu ce prénom. Je n'ai pas eu à réfléchir longtemps. C'était celui que Nan avait prononcé avec tellement d'impatience le jour de la tempête, quand elle s'était approchée du visage de Lambert et qu'elle avait cru le reconnaître. Ce prénom, deux fois entendu. Était-ce une coïncidence ? […] – Et le petit garçon, c'est ton frère ? – J'ai pas de frère. Elle a soutenu mon regard quelques secondes, sans sourciller » [*LD* : 160-162].

Un soir, après une journée de marche et d'observation des oiseaux, l'héroïne rentre à la Griffue qu'elle occupe en compagnie de Raphaël et de sa sœur Morgane. Les promenades, nécessaires à son métier, lui servent, tout autant que l'enquête qu'elle mène conjointement, de dérivatif à sa douleur. Néanmoins, en plus de se présenter comme une forme d'exutoire qui ne suffit cependant pas à apaiser la souffrance de la narratrice, la marche et la recherche policière s'alimentent mutuellement. Elles engagent en effet un même mouvement du corps et de l'esprit qui devient prétexte à dire, à formuler l'opacité du monde, tout en aidant la narratrice à se comprendre elle-même, à partir des réflexions qu'elle tire de ses observations.

Après avoir évoqué Michel avec le sculpteur, qu'elle interroge pour obtenir de nouvelles informations, elle se prélasse sur la terrasse de l'ancien hôtel. C'est alors qu'elle songe à son travail et à l'arrivée massive d'oiseaux migrateurs dont elle a dénombré de nombreux décès. Elle imagine soudain que ces morts pourraient être causées par les lumières utilisées par les humains, la nuit, et relie cette hypothèse à Théo, par association d'idées. Elle incarne alors la figure du détective ou de l'enquêteur qui est devenue, selon Laurent Demanze,

> « depuis la fin du XIXe siècle, un héros de l'esprit par sa capacité de déchiffrement, de reliaison des traces, à partir de miettes anecdotiques qui

> échappent le plus souvent à la conscience. L'indice détient précisément cette puissance de faire basculer la bribe menue à un monde, dans un geste de reconstitution métonymique qui, […], demeure à jamais repoussé [780]».

Sachant que l'ancien gardien de phare et ornithologue partage sa passion des oiseaux, il serait tout à fait possible qu'il ait éteint le phare pour sauver quelques volatiles d'une mort certaine. L'enchaînement de ses réflexions, transcrites par la brièveté des phrases, traduit la rapidité de la formulation des hypothèses de la narratrice, que cette dernière simule en testant immédiatement ses suppositions :

> « Est-ce ma lumière qui les attirait ? […] Des oiseaux, il en mourait par centaines dans les lumières. Des oiseaux comme des grands insectes. Ils s'écrasaient. J'ai éteint la lampe. J'ai regardé la fenêtre.
>
> Théo a dit, Il vous faudrait aller passer une nuit là-bas, vous faire déposer […]. Le comportement des oiseaux changeait par temps de brume. Il changeait aussi par temps d'orage. Le comportement des hommes aussi.
>
> Théo avait-il éteint le phare cette nuit de naufrage ? La lumière du phare est pulsée par une lanterne qui a la puissance d'un cœur » [*LD* : 201-202].

Le lendemain, elle dîne avec Lambert qui lui raconte des bribes de son enfance, quand Nan surgit et l'appelle de nouveau Michel, au grand agacement de l'ancien policier. Mettant en commun leurs connaissances, ils s'interrogent sur l'identité de cet individu que la narratrice croit toujours vivant, et que la vieille femme confond systématiquement avec Lambert. Ils découvrent ensuite par hasard que la Cigogne est en possession d'un jouet qui appartenait au frère de Lambert, disparu en mer. La vision du tambour engendre alors une double distorsion temporelle, puisqu'il fait simultanément écho aux accusations proférées par la Mère quelques temps auparavant, que la narratrice se remémore « – Elle est venue là, la nuit...Elle a volé tous les jouets. […] – Elle a volé dans la maison des morts, après l'accident, quand le bateau s'est retourné. Elle est venue ici » [*LD* : 240], tout en replongeant instantanément Lambert dans le passé :

> « – Ce tambour était celui de Paul !

[780] Demanze Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête, Portrait de l'écrivain contemporain en enquêteur*, *op.cit.*, p.75.

> Il le serrait contre lui. Sa main frottait le carton. Il en respirait l'odeur. Cet objet, plus que tout paysage, plus que la maison même, semblait lui rendre son enfance. Quelles images ? Quels souvenirs ? Il était bouleversé » [*LD* : 246].

Comme dans *Kétala*, les objets deviennent donc des vecteurs de sens pour les vivants, en témoignant de la vie des disparus : « – Parfois, les objets survivent, ce sont les hommes qui meurent » [*LD* : 219] ou dans l'attente d'une prochaine vie : « Les objets nous survivent. Ils attendent qu'une main les prenne, les emporte pour vivre à nouveau » [*LD* : 415]. À l'instar des animaux et des éléments, les objets sont régulièrement évoqués, en raison de leur dynamique symbolique. Certains biens matériels se révèlent mystérieux aux yeux de la narratrice, car ils conservent les secrets de Théo, leur propriétaire,

> « [o]bjets oubliés, perdus, chaises inconfortables, ombrelles d'un autre temps…Il y avait là, tout autour, toute une accumulation de choses étrangères les unes aux autres, et pourtant reliées par une sorte de connivence sensible. Qu'y avait-il à l'intérieur de toutes ces caisses ? Quels secrets ? Quels mystères ? […] L'encombrement des vieux greniers ressemble parfois à celui des mémoires » [*LD* : 218]

En revanche, d'autres objets comme les jouets ayant appartenu aux petits Perack ou le médaillon de l'enfant qui figurait sur la tombe de Paul Perack se constituent en indices, qui, en essaimant la narration, sont indispensables à l'avancée de l'enquête. La signification de la photo de l'enfant inconnu, qui interpelle la narratrice et Lambert, pour des raisons différentes, trouve ainsi son explication au fil de leur enquête.

L'héroïne a conscience que Théo et Lili lui mentent, mais elle laisse le temps au vieil homme de se livrer quand il le souhaitera. Se sentant en confiance avec elle, l'ornithologue lui dispense petit à petit des indices, en commençant par évoquer sa vie dans le phare, puis il se braque et se présente en victime. Le discours de Théo témoigne alors, par l'usage de la dislocation à gauche, de l'hostilité qui perdure depuis des années entre Lambert et lui : « Ce soir-là, il m'a parlé du phare, cette vie intime, insoupçonnable. […] Il a souri. […] À la fin, quand il m'a raccompagnée à la porte, il a dit, Votre Lambert, il lui faut un coupable alors il s'acharne. Le mieux pour lui, c'est qu'il s'en aille de là » [*LD* : 284].

De même, Lambert confie ses ressentiments à l'encontre de Théo à la narratrice, qui devient de fait le témoin privilégié des confidences des deux hommes, ce qui la place dans une situation délicate.

Toutefois, bien que leurs discussions soient souvent articulées autour de l'enquête qu'ils mènent ensemble, elles s'orientent également vers les douleurs respectives qu'ils partagent et les points communs qu'ils se découvrent progressivement. L'ancien policier évoque en effet régulièrement avec l'ornithologue les différentes étapes du deuil, formulant oralement ce qu'elle ne peut pas encore exprimer, l'expérience de la perte laissant une marque profonde à celui qui la subit. Ainsi, « [l]'expérience de la violence psychique s'imprime en nous de manière ineffaçable et resurgit parfois au cours d'une nouvelle vie [781]», comme le corps de la narratrice ne cesse de la retranscrire. Ayant connu cette douleur par le passé, Lambert lui raconte la colère qui l'a longtemps consumé, mais qui a désormais disparu, souffrance en revanche toujours ressentie par l'héroïne. Ne demeure en lui que la volonté inextinguible de connaître les raisons du naufrage qui a emporté sa famille :

> « – Rien n'a changé, les maisons sont les mêmes, la lande…Théo, je voudrais le haïr, je n'y arrive plus. […] Ne plus souffrir de cette manière intolérable. Cette injustice de vivre quand les autres sont morts, et de survivre justement.
>
> Survivre encore. Envers et contre tout ?
>
> Envers et contre la mort.
>
> Et se surprendre, un jour, à rire.
>
> Une mouette est passée et l'ombre de l'oiseau a glissé sur son visage.
>
> – Avant, je gueulais…
>
> J'ai baissé les yeux.
>
> J'avais gueulé aussi. […] Dans la vie, on ne rejoue pas [782]» » [*LD* : 266].

Alors de nouveau, l'existence des humains fait écho à celle des animaux, leur comportement étant parfois similaire. La quête obsessionnelle de vérité de Lambert et la honte qu'éprouve la narratrice de continuer à vivre sans le défunt sont ainsi redoublées par l'attitude analogue d'un oiseau et d'un cheval :

---

[781] Marin Claire, *Rupture(s), Comment les ruptures nous transforment*, *op.cit.* p.135.

[782] Cette nécessité de survivre à la douleur, de devoir se battre quotidiennement pour continuer à vivre, est également déclinée dans le roman *Impossible de grandir* de Fatou Diome. Cette attitude est en effet évoquée au regard de sa naissance illégitime et de sa lutte pour trouver sa place, afin d'être reconnue socialement, une fois devenue adulte.

> « Il est revenu là-dessus. Comme pris dans un tunnel. Il butait. Je me suis souvenue de cette pipistrelle qui était venue se jeter contre les murs sans que je comprenne pourquoi. Prise dans quelle tourmente ? Cette jument devenue folle et qui butait aussi. Je butais comme elle. J'avais peur d'aimer. Ta mort m'avait laissé ça.
>
> – Il n'y a pas toujours de pourquoi…j'ai dit. […] J'aurais pu nouer mes bras autour de lui, rester collée à son dos, lui donner ma peau comme réponse possible à toutes ses interrogations. Je n'étais pas une réponse possible. Je me suis détachée doucement » [*LD* : 267-268].

En ce sens, l'écriture de Claudie Gallay, situationnelle autant qu'incarnée, dévoile une perspective écopoétique qui ne cesse de mettre en exergue la nécessaire coexistence des êtres vivants dans un même milieu, qu'ils soient humains ou non, pour mieux en révéler les ressemblances. La présence et les réactions des animaux dédoublent ainsi le plus souvent la conduite des personnages[783], rappelant de fait l'importance et le caractère originel, primordial du rapport de l'homme à son environnement, puisque

> « ces relations "avec le monde" se définissent comme des relations avec le milieu. Dès lors, les vivants autres qu'humains qui le composent viennent troubler la bipartition « co-énonciateurs » / « monde », dans la mesure où ils ne composent pas un décor muet, mais interagissent avec les voix humaines par leur présence sonore, physique et affective, dans des expériences très différentes de cohabitation [784]».

Pendant son enquête, qui accompagne son travail de deuil, la narratrice prend donc le temps d'écouter le rythme du monde et d'observer le milieu dans lequel vivent les gens qu'elle a choisis de côtoyer. Cet attrait pour l'endotique, qui suscite une forme d'« échappée poétique [785]» selon Laurent Demanze, « dénoue le mouvement narratif et rompt la ligne d'élucidation pour requérir un autre mode d'attention, entre contemplation épiphanique et

---

[783] eux-mêmes régulièrement comparés à des végétaux ou des animaux. Lambert est ainsi successivement associé à « un loup isolé de sa meute. Une bête détachée » [*LD* : 167] et à un oiseau de passage : « Aucune urgence. Arrivé un jour de tempête, il avait dit, Je reste un jour ou deux, et il était toujours là. De passage. Certains oiseaux se comportaient ainsi » [*LD* : 170].

[784] Bonvalot Anne-Laure, Brézillon Héloïse, Cazalas Inès, Decaux Sylvie, Lorin Marie, Suchet Myriam, « Voix, oralités : vers une échopoétique transculturelle » », Paris, Armand Colin, *Littérature*, n°201 (1/2021), mars 2021, p.41.

[785] Demanze Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête, Portrait de l'écrivain contemporain en enquêteur*, *op.cit.*, p.273.

sensibilité à l'éphémère : elle rompt le suspens narratif pour s'ouvrir à une suspension temporelle [786]». Le déploiement du roman inscrit résolument ce positionnement dans la page, la brièveté des phrases et des paragraphes, contrastant avec les cinq cent trente-neuf pages qui composent le récit. En donnant à lire le temps long de la vie quotidienne de ses personnages, la voix narrative s'évertue à figurer et à faire éprouver à son lecteur, celle qu'il connaît dans sa propre existence, hors de sa lecture, mais qui s'oppose au temps morcelé et au zapping permanent de nos sociétés connectées. Elle lui donne ainsi à vivre les silences, qui contrastent également avec la cacophonie médiatique constante qui sature nos existences, que l'héroïne partage avec différents personnages, au nombre desquels figure Théo. Les deux ornithologues sont non seulement liés par leur passion commune pour leur métier et la nature, mais aussi par leur caractère taciturne et solitaire. Tous deux vivent dans des bâtisses situées à l'écart des autres, mais si l'héroïne partage la sienne avec Raphaël et sa sœur Morgane, le vieil homme vit seul, en compagnie d'animaux et d'êtres surnaturels, aux dires des autres habitants :

> « La maison de Théo était collée à la colline […] à l'écart du village. […] Au village, on disait que des maisons comme celle du vieux Théo abritait des goublins. Ce n'étaient pas des êtres méchants, mais ils avaient d'étranges pouvoirs. […] La première fois que j'ai vu Théo, il était dehors, sur le perron, avec ses chats » [*LD* : 68-69].

Ainsi, si la temporalité de l'œuvre s'évertue à représenter la durée des processus de reproduction et de migration des oiseaux, observés par la narratrice et retranscrits dans le récit parallèlement à celle de l'enquête, la voix narrative prend également le temps de mettre en scène la transmission intergénérationnelle du savoir de Théo à la narratrice. Le vieil homme, à l'image de Lambert qu'il redoute, apprivoise la narratrice comme il le ferait avec un animal sauvage. En outre, cette passation de connaissances redouble une nouvelle fois, la confidence ultime qu'il lui fera, une fois sa confiance acquise :

> « Théo connaissait mes habitudes. Il les avait apprivoisées. Quand c'était mon heure des falaises, il m'attendait devant la porte. Dès qu'il me voyait, il empoignait sa canne […] marchait à côté de moi. Il m'accompagnait jusqu'à la Roche. On parlait de la Hague, de la lande, de cette terre rude et forte devant laquelle les hommes ne pouvaient que s'incliner. […] Il avait arpenté ces falaises en solitaire, pendant plus de dix ans » [*LD* : 69].

[786] *Ibidem*, p.273.

Le vieil homme se montre en effet plus enclin à s'occuper de la fille qu'il s'est choisie, plutôt que de Lili, sa fille biologique qu'il déteste, autre thème décliné à travers la figure de l'orphelin, dans le corps du texte.

M.Anselme, également proche de la narratrice, lui divulgue ses conseils et ses réflexions sur l'existence, lorsque la jeune femme lui rend visite. À l'aube du récit, il lui révèle déjà que les silences des Haguais, ont différentes significations, selon les individus avec lesquels on les partage ; celui qui sépare Théo de sa fille Lili étant performatif :

> « Je les regardais à la dérobée, incapable de comprendre comment on pouvait en arriver à ce point de haine. Entre eux, le silence même devenait une insulte. […] Monsieur Anselme disait qu'à moins d'être né ici, il était impossible de comprendre le mystère de tels silences » [*LD* : 67-68].

Ces moments suspendus prennent néanmoins le plus souvent des configurations, plus sereines. De cette façon, lorsque l'ornithologue accepte de marcher en compagnie de Lambert, le silence partagé a pour fonction de révéler leur complicité naissante. À d'autres moments, les personnages, tous réceptifs aux changements de leur environnement, se laissent aller à la contemplation du paysage maritime jusqu'à désirer se fondre en lui, vœu intérieur régulièrement formulé par la narratrice : « Il n'y avait personne sur le chemin. Juste un oiseau sentinelle qui observait la lande. Je me suis assise jusqu'à ce que l'espace m'avale. Fasse de moi un être minéral en contemplation devant le monde » [*LD* : 403]. Ces respirations narratives également produites par l'agencement des blancs typographiques sur la page, épousent donc le souffle des personnages, les pauses qu'ils effectuent au cours de leurs activités, pour prendre le temps d'apprécier la terre sur laquelle ils habitent. À l'image des silences, les blancs typographiques sont également polysémiques, symbolisant tour à tour la connivence entre deux individus, la douleur attachée à un deuil inacceptable, ou encore la suspension épiphanique de la contemplation, lorsque le paysage se fait monument. Édouard Glissant attribue en effet une dimension commémorative à l'ensemble des lieux qui ont accueilli les corps des esclaves assassinés, tant sur terre que dans l'eau. Comme l'Océan Atlantique, qui recèle toujours les cadavres des transbordés, la Manche est également devenue le cimetière qui a subtilisé les corps des marins et ceux de la famille Perack, rendant le deuil des vivants encore plus difficile : « – Et mon frère, la mer l'a gardé. Elle a pris sa part, c'est comme ça qu'ils disent ici ! […] Ça fait quarante ans que j'en veux à la mer, que j'en veux à ce vieux fou » [*LD* : 319-320]. Elle se fait

alors sépulture pour les familles des disparus : « Notre paysage est son propre monument : la trace qu'il signifie est repérable par-dessous. C'est tout histoire [787]».

Grâce à son écoute attentive et à sa capacité à reconstituer les bribes du récit qui lui sont racontées, la narratrice devient progressivement, à l'image de Nan, la dépositaire d'une histoire longtemps tue, par honte ou par esprit de revanche. La vieille femme est en effet considérée comme la gardienne de la mémoire des exclus de sa communauté, sorcière en osmose avec la nature, qui témoigne de l'existence des orphelins dont elle a eu la charge et dont elle coud l'histoire sur des robes. Ces dernières deviendront parfois les linceuls de certains d'entre eux :

> « – J'ai cousu le nom de tous ces enfants dans mes robes. […] une cinquantaine de robes lourdes et noires, toutes semblables. C'était avec ses robes qu'elle allait braver les tempêtes. […] Elle a pris ma main, j'ai senti dans l'épaisseur du tissu le bombé du fil, les lettres écrites en gris sur le fond noir de la robe.
>
> Des noms. Des mots. […] C'était sa vie de survivante qu'elle avait écrite.
>
> – J'ai tout écrit de l'histoire.
>
> Je ne sais pas de quelle histoire elle parlait. Était-ce de son amour avec Théo ou l'histoire de ces enfants ? […] Elle m'a montré, dans le tissu, l'écriture de fil, *Aujourd'hui, Michel a huit ans*. Il y avait d'autres choses écrites. Elle les a lues. *Michel a eu de la fièvre toute la nuit.* […] *Deux ans que Michel est parti* » [*LD* : 325-326].

L'héroïne, au détour de son interrogatoire déguisé sur le Refuge, a donc récolté de nouveaux indices au sujet de Michel, l'enfant dont Nan s'est occupée et qu'elle confond à présent avec Lambert :

> « Ce cadre sans vitre. C'était un médaillon. […] Le médaillon était celui que Lambert avait posé sur la tombe. Il avait disparu. […] Qu'est-ce que cette photo faisait ici ? Nan avait toujours les deux mains croisées sur son cœur, avec la photo qu'elle berçait.
>
> Elle avait volé les jouets. Pourquoi voler une photo d'enfant alors qu'elle en avait déjà tant d'autres ? » [*LD* : 327].

[787] Glissant Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, 2020 [1997], p.32.

Au fil du temps et sans précipitation, la narratrice relie entre eux les différents indices qu'elle a collectés, informations qui confortent les intuitions qui l'ont traversée.

Grâce à la patience et à la ténacité de la jeune femme qui a écouté ses mensonges sans ciller, Théo finit enfin par lui avouer ce qui l'a poussé à éteindre le phare cette nuit-là, révélation que la narratrice avait fugitivement pressentie quelques temps auparavant :

> « – Il m'arrivait d'être réveillé par le choc lourd des oiseaux qui s'écrasaient contre la vitre du phare.
>
> Ses mots, pris dans cette voix de fond de gorge.
>
> – Des oiseaux magnifiques…Ils se jetaient en aveugle dans la lumière. […]
>
> Théo était assis. Il me regardait. Après ce temps très long, il a dit, Éteindre le phare, vous l'auriez fait vous aussi […] » [*LD* : 314].

Conscient d'être responsable du naufrage, Théo ne cherche pas à se soustraire à la colère de Lambert, et reconnait avoir menti par lâcheté. La narratrice rejoint ensuite ce dernier pour lui révéler les dires du vieil homme, dont elle tente de défendre le point de vue, puis s'abstient, soucieuse de rester objective : « Cette vérité, c'était quelque chose qu'il avait voulu entendre. Il s'est passé un long moment. J'avais tout dit. Raconter davantage, ç'aurait été tricher avec la mémoire, accuser ou pardonner. Je ne voulais pas. Inventer du souvenir non plus. C'était son histoire » [*LD* : 319].

Alors que Lambert a disparu, Théo raconte à la narratrice son second et difficile aveu à l'ancien policier, puis il la charge de rendre à ce dernier le compte rendu du naufrage, qu'il a précieusement conservé pendant quarante ans. Il déplore d'avoir asséné une vérité, qu'il juge trop douloureuse pour le fils Perack, privilégiant, comme Rosélie, les mensonges à une réalité trop cruelle :

> « – Je regrette que les choses se soient passées ainsi…Pour sauver quelques oiseaux ; la mort de ces personnes…J'aurais voulu qu'il croie que c'était la mer, la mer seulement qui était responsable, ç'aurait été plus facile pour lui. […] On pardonne plus à la mer qu'aux hommes » [*LD* : 335-336].

Le point de vue poétique que M.Anselme délivre sur les causes du naufrage, quelques pages plus loin, s'offre en contrepoint au pragmatisme de Théo et donne à voir une autre conception

d'un même événement[788]. Il suscite alors la réflexion amusée de la narratrice, comme la répétition d'une des parties du discours du philosophe l'indique implicitement :

> « Il a dit, La mort des Perack serait donc l'imprévisible conséquence d'un geste d'amour, la passion d'un gardien de phare pour ses oiseaux.
>
> Il a répété cela, L'imprévisible conséquence » [*LD* : 348].

Intriguée par les zones d'ombre qui entourent la disparition des Perack, l'intuition de la narratrice lui dicte de poursuivre son enquête, au-delà de l'aveu du coupable. Fine observatrice, elle use de son corps comme d'un « accès véridique au réel observé : il est un organe d'exploration du monde [789]» dont elle mobilise toutes les sensations, car elle sent que l'enquête n'est pas encore totalement résolue. Son pressentiment est en partie corroboré par la lecture du compte-rendu du naufrage qui précise que « le corps du troisième occupant n'a pas été retrouvé » [*LD* : 338].

L'apprentie-enquêtrice poursuit ses investigations du côté de l'enfant que Nan confond avec Lambert. Son intuition est également partagée par M.Anselme, qui croit que l'expéditeur des lettres de Théo serait ce garçon que Nan avait adopté : « – Si nous arrivons à prouver que le nom de famille de cet enfant est Lepage, alors nous pourrons en conclure que la personne qui écrit à Théo et l'enfant adopté par Nan sont une seule et même personne » [*LD* : 349]. En mettant en commun leurs hypothèses, ils sont également tous deux amenés à évoquer la photo subtilisée par Nan sur la tombe des Perack, sans parvenir à comprendre le geste de la vieille femme.

C'est en parlant avec Ursula, une ancienne collègue qui travaillait au Refuge avec Nan, que la narratrice comprend soudainement la vérité. À la vue d'une photo de Michel, l'enfant adopté par son amie, tous les indices et les suppositions formulés par l'ornithologue se rassemblent et font sens :

> « J'ai eu envie de vomir. […] Cet enfant, c'était le même visage, les mêmes boucles blondes, le même regard et le même polo […]. J'ai retourné la photo, une date était inscrite derrière, novembre 67. […] Cet enfant, c'était Paul, le petit frère de Lambert. […] Il fallait que je voie Lambert […]. Son frère était peut-être vivant.

[788] modalité d'écriture, très présente chez Maryse Condé, qui relativise et souligne la singularité de chaque point de vue, en les confrontant.
[789] Demanze Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête, Portrait de l'écrivain contemporain en enquêteur*, *op.cit.*, p.131.

> C'est Nan qui l'avait élevé, elle l'avait fait grandir. Comment je pouvais lui dire ça ? » [*LD* : 417-418].

Sans preuves attestant de l'identité réelle de cet enfant, la narratrice se met de nouveau à douter de sa découverte, et confie ses incertitudes à M.Anselme. En mettant en scène l'oscillation permanente de son héroïne entre intuition, conviction et extrapolation, le récit de Claudie Gallay confirme le constat de Laurent Demanze qui établit que le

> « régime narratif de l'enquête interroge et dénaturalise les modes de production des discours de savoir : il en décrit les étapes et les procédures, dévoile leur fabrique et met à nu leur artifice. Exposer les conditions d'élaboration d'un savoir, incarner le discours de connaissances et en découvrir les aléas, c'est rendre le savoir à sa contingence : il n'est plus certitude abstraite, discours d'autorité ou objectivité indiscutable. Raconter l'enquête, c'est en quelque sorte inquiéter l'autorité abstraite du savoir et tendre vers un espace égalitaire, pour la confrontation et la discussion, la réeffectuation et la coproduction. […] L'enquête est un espace de renégociation collective des limites du véridique et du faux, avec la conscience que la vérité est socialement construite par cette recherche commune à laquelle chacun prend part [790]».

Ainsi, loin de se clore avec l'aveu de Théo, l'enquête retrouve un nouvel élan à travers la recherche de ce frère ressuscité, mais est néanmoins retardée par les digressions entraînées par la mort subite de Nan, que l'héroïne soupçonne de s'être suicidée. De même, les absences prolongées de Lambert, depuis la révélation du responsable du naufrage, amènent de nouveau la narratrice à s'interroger sur la relation qu'ils sont en train d'établir. Cette complicité naissante l'inquiète car elle la détourne du défunt : « On croit tous ça, que l'on ne saura plus rien faire sans l'autre. Et puis l'autre s'en va et on découvre qu'on sait faire des tas de choses qu'on n'imaginait pas. Des choses différentes, et ça ne sera jamais plus comme avant » [*LD* : 399]. Osant évoquer le disparu pour la première fois avec Morgane, l'héroïne reconnaît également entretenir elle-même sa souffrance, de peur d'oublier l'image de l'homme qu'elle aimait :

> « Comme une épine enfoncée dans le fond de ma chair. Parfois, je t'oublie. Et puis, il suffit d'un geste, d'un mauvais mouvement, et la douleur revient, tellement

[790] Demanze Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête, Portrait de l'écrivain contemporain en enquêteur*, *op.cit.*, p.216-217.

> vive. Parfois aussi, la douleur n'est pas là et c'est moi qui la recherche. Je la trouve, je te réveille. La douleur familière » [*LD* : 399].

La vie continue, les occupations quotidiennes de la narratrice et de ses voisins, prennent le pas sur l'avancée de l'enquête, la narration n'étant pas

> « seulement une *forme*, mais aussi une *force*, qui puise sa tension dans les retards ou les entraves cognitifs, *suspens* ou *curiosité*. Ce retard permet la mise en intrigue du savoir, il lui donne son prestige et son mouvement en conditionnant la traversée du temps à une révélation [791]».

Évoqué en filigrane tout au long du récit, le travail artistique de Raphaël, voisin de la narratrice et frère de Morgane, semble s'épanouir parallèlement à la résolution finale de l'enquête, procédé également présent dans *Sur l'autre rive* et *Histoire de la femme cannibale*.

Comme Rosélie et Marie-Ève qui mettent en scène en les redoublant les figures de leur créateurs, le sculpteur met en abyme celle de Claudie Gallay. Toutefois, à la différence des deux peintres, il n'est qu'un des personnages secondaires de l'intrigue, bien qu'il participe activement, au même titre que les autres protagonistes, à sa progression. Confident et ami de la narratrice, il se permet ainsi, comme sa sœur et M.Anselme, de la conseiller et de l'aider à oser aimer à nouveau.

À travers ses œuvres, le sculpteur rend hommage à ses voisins, chaque figure de plâtre racontant l'histoire personnelle d'un des habitants, phénomène qui interpelle d'autant plus la narratrice qu'elle y devine sa propre existence :

> « J'ai pensé aux sculptures de Raphaël, *Les Suppliantes*. Je me suis demandé ce qu'il avait compris de Lili pour sculpter de telles femmes. S'il avait compris quelque chose ou si cela lui venait d'ailleurs. D'une autre histoire. Les histoires se ressemblent. Et il y a toujours d'autres histoires. Il suffit d'un rien, parfois, un angélus qui sonne, des êtres se rencontrent, ils sont là, au même endroit. Eux qui n'auraient jamais dû se croiser. Qui auraient pu se croiser et ne pas se voir. Se croiser et ne rien se dire. Ils sont là » [*LD* : 492].

[791] *Ibidem*, p.216.

L'artiste cherche à représenter les âmes et les souffrances humaines, en essayant de les mettre en relation avec ce qu'il perçoit des individus qui l'entourent. L'une de ses statues prend ainsi forme, après l'avoir longtemps hanté, comme il le confie à celle qu'il nomme sa Princesse :

> « Une femme avec de longs cheveux de pierre, un visage de Madone. La pâleur du plâtre imposait le silence fermé de ce qui était son visage. Des semaines qu'il était après. Chacune de ses sculptures avait une histoire. Celle-ci m'avait bouleversée. Le jour où il me l'a racontée, il m'a dit, Tu écoutes bien parce que je ne t'en parlerai plus jamais » [*LD* : 50].

Lambert, qui se définit lui-même comme un « être sans équilibre » [*LD* : 188] depuis la perte indicible de sa famille, est figuré par un funambule ; le corps de la petite Cigogne, quant à lui, « était chétif, les jambes démesurément hautes. La Cigogne dans sa cape. […] Tout le reste, la tête, les bras, s'effaçaient devant la force de ce ventre » [*LD* : 339] et répond au nom de *La Crève-la-Faim*.

Dès son arrivée à la Griffue, la narratrice aime prendre le temps de se rendre dans l'atelier de l'artiste, avouant ne se sentir bien que face aux silhouettes de plâtre. Elle semble, de plus, se reconnaître dans la figure de *L'Errante du bidonville,* cette « sœur de misère, son sexe ouvert, sa déchirure » [*LD* : 369] qui parvient à exprimer ce qu'elle a enfoui en elle. Cette sculpture, déjà évoquée au début du récit, poursuivait Raphaël jusqu'à ce qu'il lui donne forme. Face à elle, l'héroïne s'interroge sur le travail de son créateur :

> « Je ne sais pas où il puisait cette force, de quelle part obscure lui venait ce besoin de creuser toujours plus profond. Sans concession. J'aurais voulu être capable de vivre comme il sculptait. Au sang et à la chair. Oser ce que j'étais. […] j'ai posé mes mains sur les mains de bronze. […] Cette femme avait porté son enfant mort dans les bras. Elle avait marché avec lui. Elle l'avait nourri jusqu'à ce que quelqu'un le lui arrache. Un lambeau. Un bras. Comme on t'avait arraché à moi. […] Ils ont dû m'enfermer encore. Jusqu'à tu deviennes un silence. Une ombre éternelle sur ma peau. […] Devant moi, *L'Errante* semblait me sourire. Sans doute les reflets de la lumière dans les plis du visage. Où est-elle partie après qu'on lui a arraché son enfant ? A-t-elle pu aimer à nouveau ? » [*LD* : 369-371].

Enfin, la pièce maîtresse de la foule de plâtres, qui donne vie à l'atelier du jeune homme, est sans conteste *La Couturière des morts,* « silhouette de femme penchée sous une chevelure de folle » [*LD* : 323], inspirée de la posture de Nan. Alors qu'elle a été fondue dans le bronze et

suscite l'enthousiasme du galériste qui expose Raphaël, le sculpteur refuse de la vendre, puis s'y résout avec peine. En un énième dédoublement de la voix narrative, le départ des statues pour la galerie parisienne, métaphorise l'existence des vivants, puis leur disparition. L'absence de la figure de Nan fait alors place à un nouveau projet, *Le Suiveur*, les vivants poursuivant leur route, accompagnés du souvenir de leurs morts :

> « Cette sculpture, tout juste ébauchée, était née du départ de *La Couturière*. De cette absence. […] L'ombre du marcheur s'étalait toujours sur le plancher. D'autres ombres. D'autres mains. Partout, la découpe puissante des socles. Devant nous, trônait encore en majesté, au milieu de l'espace soudain saturé de lumière, la présence en souvenir de *La Couturière des morts* » [*LD* : 448-449].

Ayant accepté l'idée que son frère n'est pas mort en mer, Lambert réapparaît. Il retrouve alors ses instincts de policier pour chercher la trace de Paul, la narratrice refusant de l'aider dans sa quête en partageant ses connaissances avec lui. Elle estime, comme lorsqu'elle s'est fait le relai de la parole de Théo, qu'il doit trouver seul, sa propre vérité. Le paysage sur lequel se clôt ce mouvement, redouble la pensée de l'héroïne qui pousse Lambert à établir son propre point de vue sur l'affaire, indépendamment de celui des autres :

> « Qu'avait-il compris ? […] Je ne sais pas ce qu'il avait pressenti mais il fallait qu'il aille au bout de cette vérité tout seul. Comme je l'avais fait, moi. Où en était-il ? Avait-il parlé à Nan ? […] Quand je l'ai quitté, la brume était déchirée. Le temps s'était mis à la lumière. Et puis la lumière est partie. C'est peut-être cela qui rend fou ici, l'absence de lumière. Des ténèbres bien avant et bien après la nuit. Et l'espace de la mer sans limites » [*LD* : 438-439].

Quelques temps plus tard, l'héroïne accepte de reprendre leur enquête commune, lorsqu'elle constate qu'ils sont arrivés aux mêmes conclusions. Lambert lui explique alors qu'il recherche l'enfant dont Nan a usurpé l'identité, pour la donner à son frère. En s'introduisant dans l'ancien Refuge, l'ancien policier découvre un registre qui stipule que sept jours avant le naufrage, un enfant du même âge que Paul est arrivé à l'orphelinat, mais n'en est jamais reparti. Guidé par son instinct (« quand tu es flic, on t'apprend à te méfier des coïncidences. Il y a des faits, et les faits s'emboîtent ou ils ne s'emboîtent pas. Et là... » [*LD* : 468]), il poursuit ses recherches « fouillait encore, partout, avec la même application tenace, il voulait trouver les preuves, des traces de son frère dans cette maison » [*LD* : 469]. La narratrice est heureuse pour lui, mais elle

aussi, à l'écoute de ses intuitions, le quitte pour aller interroger Théo, persuadée que ce dernier connaît forcément cet enfant.

Le nouvel aveu de l'ornithologue provoque, cette fois, une colère terrible de la narratrice. Théo reconnaît très simplement que Paul et Michel ne font qu'un, et qu'il le considérait comme son fils, celui qu'il aurait dû avoir avec Florelle : « Michel était vraiment son enfant, son enfant et le mien. […] Il a réfléchi à ça, et il a dit, Mon enfant, oui, plus que Lili » [*LD* : 471].

Ainsi, comme il a choisi d'aimer la narratrice d'un amour filial, il avait auparavant décidé d'aimer Michel comme son propre enfant, ne pouvant que détester la fille que la Mère lui avait imposée pour l'épouser, et le séparer de Nan, sa Florelle. En dépit de l'affection sincère que Théo porte à Michel, l'héroïne est suffoquée qu'il n'ait jamais avoué la vérité, par pur égoïsme :

> « – Les vents d'ouest ramènent souvent les corps. […] Alors quand elle a trouvé cet enfant, au matin… […] Après, quand elle a compris qu'il allait vivre, elle l'a caché encore pour que personne ne le voie. […] Il était un rendu de la mer, pour elle, vous comprenez…Des années qu'elle attendait. Un enfant vivant rendu en échange de tous ceux que la mer lui avait pris.
>
> – Mais vous, vous saviez qui il était ? Vous saviez qu'il avait un frère ?
>
> – Oui, je le savais…Elle aussi, elle le savait, au fond d'elle, mais elle préférait l'oublier » [*LD* : 472-473].

Après être sortie se calmer et vomir, la narratrice retrouve le vieil homme, serein, disposé à lui révéler son secret. Il lui raconte alors l'échange d'identité, Nan ayant attribué le nom d'un enfant mort d'une pleurésie à Paul, prétextant que le petit, abandonné par sa mère, n'existait de toute façon plus pour personne. Il évoque l'enterrement du corps derrière la maison, dans un linceul sans nom, pour que Florelle ne soit pas accusée de l'avoir tué. Puis il dévoile le chantage que la Mère lui a fait, quand elle a compris que Michel était en réalité Paul Perack, tandis que le village se répandait en rumeurs :

> « Elle disait que, si je la quittais […] elle raconterait tout et on prendrait l'enfant à Florelle. Elle disait que Florelle irait en prison. Des bruits ont couru qu'il était notre fils, à Florelle et à moi. Florelle n'a jamais été enceinte mais elle portait toujours de si grandes robes…Il a dit, Elle a été une bonne mère, vous savez… » [*LD* : 476-477].

Soulagé, Théo qui avoue ne pas avoir été un bon père, dort quelques instants avant de poursuivre ses aveux. Il laisse le temps à la narratrice de s'interroger sur le nombre de personnes qui partageait ce secret, ainsi que sur le caractère impénétrable du destin : « J'ai pensé à cette part de hasard. La vérité ne se serait sans doute jamais sue si je n'avais pas trouvé cette photo chez Nan. Il aurait aussi suffi que Paul porte un autre polo que celui avec les trois bateaux » [*LD* : 478]. Elle quitte brusquement le vieil homme, alors que ce dernier excuse de nouveau le comportement de Florelle par ce cadeau que la mer lui aurait fait. Il comprend alors les raisons de l'emportement de la narratrice et le lui fait remarquer, inversant de fait les rôles :

> « – Vous aimez cet homme, n'est-ce pas ? […] Vous l'aimez. Vous l'aimez déjà mais vous ne le savez pas. […] Que pourriez-vous taire pour lui ? Jusqu'à quel silence pourriez-vous aller ? […] Je ne vous juge pas. […]
>
> – Je sais » [*LD* : 479].

Alors qu'elle s'apprête à interroger Lili, également dans le secret, elle découvre Lambert, attablé dans le café. Face aux deux photos du même enfant que la narratrice a posées devant elle, la serveuse raconte à son tour son histoire, sans réticence, après que l'héroïne se soit de nouveau interrogée sur l'opacité des individus : « Avait-elle aimé Lambert ? Un amour fait de mensonges et de silences, avec des recoins, de non-dits tellement obscurs qu'on entend hurler la meute. Est-ce qu'une voix change avec le temps ? On dit que seuls les yeux ne changent pas » [*LD* : 482].

L'aveu de Lili est d'autant plus sordide qu'il trahit son enfance blessée. Fille rejetée par son père, coincée entre deux parents qui se détestaient, elle n'a su qu'apprendre d'eux la méchanceté et le désir de se venger : « – Vingt-cinq ans que je vivais avec eux…J'avais pas d'homme, pas d'enfant. J'avais au moins un secret. J'ai appris à me taire. Mon père, je le tenais avec ça. Il le savait, il ne parlait plus de partir. Il serait pas plus heureux que nous » [*LD* : 484].

Lambert, saisi de tant de perfidie, est ensuite sidéré des reproches que la serveuse ose lui faire, au sujet de ses visites au cimetière, alors qu'elle savait que son frère était vivant :

> « – T'es jamais venu me dire bonjour. Tu crois que ça fait plaisir ? Un jour, tu es revenu, tu avais presque vingt ans […]. T'as même pas demandé comment j'allais. […] Je t'aimais…elle a dit, en s'efforçant d'en rire. Et je croyais que tu allais m'aimer aussi » [*LD* : 485].

Puis il comprend que Lili a utilisé son frère pour se venger de lui :

> « Ils se sont regardés, un moment, lui désorienté. Lili l'avait-elle aimé au point de se venger de lui aussi, comme elle s'était vengée de son père parce qu'il avait aimé une autre femme ? Qu'il avait aimé un autre enfant, davantage. Un enfant même pas de son sang » [*LD* : 486].

La Mère s'en mêle ensuite, forçant sa fille, insultée par Lambert qu'elle a poussé à bout, à achever son récit. Lili reconnaît avoir raconté la vérité à Michel, pour se venger de son père qui voulait une nouvelle fois les quitter afin de vivre auprès de la famille qu'il s'était choisie. Elle ne croit pas que Paul Perack-Michel ait mal réagi à cette annonce, le percevant déjà comme un être profondément mystique. Elle ne se sent donc aucunement responsable de son départ pour le monastère, alors qu'il n'avait que dix-sept ans. En regardant Lili s'éloigner avec sa mère, la narratrice s'interroge, incrédule, sur les raisons qui l'ont poussée à répandre tant de haine autour d'elle : « Plus fille que femme. Désespérément fille. Avait-elle pu aimer ? Avait-elle su être femme ? Ce besoin qu'elle avait eu de détruire pour ne pas crever de sa propre douleur » [*LD* : 492].

L'enquête à présent totalement résolue, Lambert se sent coupable de ne pas avoir reconnu son frère lorsqu'il l'a croisé, des années auparavant ainsi que Lili le lui a perfidement rappelé. Il se trouve néanmoins soulagé de pouvoir un jour le retrouver. En outre, bien que Théo soit prêt à payer pour son erreur, l'ancien policier ne réclame pas justice. Ce désintérêt laisse comprendre au lecteur qu'il n'en ressent pas le besoin, puisque seuls l'aveu de Théo et les raisons qui ont provoqué le drame lui importaient depuis quarante ans. Cette attitude le prédisposait par conséquent à recevoir les conseils épistolaires que son frère retrouvé lui prodiguera, quelques temps plus tard, en le guidant sur le chemin du pardon : « Il disait que le pardon n'était pas l'oubli, qu'il fallait savoir en parcourir le chemin, et il citait une phrase de Jean-Paul II : *L'homme qui pardonne comprend qu'il y a une vérité plus grande que lui* » [*LD* : 527].

Par ailleurs, ne pouvant s'arrêter sur sa lancée, le vieil ornithologue autorise, quant à lui, la narratrice à lire une partie de la correspondance qu'il a entretenue durant vingt ans avec Michel, puis il lui révèle la cachette où Florelle conservait les effets que portaient Paul le jour du naufrage. Il lui explique également que Michel sait qu'il a un frère, mais son mysticisme l'éloigne des contingences matérielles :

> « – Michel a d'autres frères à présent… Tout cela n'a pas la même importance pour lui.
>
> – Tout cela ?

> – La vie réelle …[…]. Il ne parle pas, quelques heures seulement sur le temps de la semaine. Il explique cela dans ses lettres, vous lirez, ces moments où la parole est possible. Il dit que ce sont des instants rares et précieux. […] Vous lirez, n'est-ce pas, et vous les donnerez à son frère » [*LD* : 497].

L'héroïne, devient de nouveau passeuse de mémoire malgré elle, Théo l'y assignant par son geste de confiance. Elle lit à son tour les réflexions que Michel adressait à son père de cœur, découvrant que « [c]es lettres contenaient un homme. Des mots. Une voix […] Aujourd'hui, il était moine contemplatif » [*LD* : 500], puis accompagne Lambert chez Nan, afin qu'il y récupère les affaires de Paul.

Après lui avoir confié la correspondance donnée par l'ornithologue, elle dédouane Nan en rappelant à l'ancien policier qu'elle a aimé et élevé Paul comme son fils. Elle se retire ensuite pudiquement, pour le laisser faire connaissance, à travers ces lettres, avec ce frère qui lui a tant manqué. La narratrice cherche alors l'endroit où l'enfant inconnu est enterré, afin de s'y recueillir et lui rendre hommage. Puis, elle s'interroge sur l'identité actuelle qu'il faut attribuer à l'enfant rendu par la mer : « Un enfant mort dont un autre portait désormais le nom. Michel était-il venu se recueillir sur cette tombe quand il avait connu son histoire ? Comment l'appeler ? Toutes les lettres étaient signées Michel » [*LD* : 502].

Le récit tendu vers son achèvement, présente les différents chemins de vie que les protagonistes ont désormais choisi d'emprunter, après leur année d'existence commune. Si certains, lassés de l'âpreté de la Hague, ont décidé de la quitter, comme Morgane qui s'est envolée pour Paris en abandonnant son frère à ses sculptures, d'autres désirent y rester, la narratrice ayant renouvelé son contrat pour deux ans. Comme le lui fait remarquer Lili, elle semble avoir fusionné à son tour avec ce lieu, à la manière des autres habitants : « – Tu as passé la journée aux falaises, toi ? […] T'as les yeux de la lande, elle a dit en posant le bol devant moi. Les yeux de la lande, les yeux de ceux qui errent » [*LD* : 502].

Entre ceux qui partent et ceux qui restent, un des personnages demeure dans l'entre-deux : Lambert. Il préfère en effet rester libre de se déplacer entre sa maison du Morvan, la terre normande et le monastère de son frère : « Lambert est resté une semaine et puis il est reparti. Il est revenu dix jours plus tard. Il est reparti encore. […] C'était bien comme ça. J'apprenais à l'attendre. Il y avait des silences troublants entre nous » [*LD* : 526-527].

Libéré par ses aveux, Théo épouse à son tour la vie monacale et rejoint son fils spirituel, alors qu'il n'avait jamais quitté sa terre de marin, et ne connait pas les montagnes enneigées.

À l'image de Thérèse, l'héroïne de Lyonel Trouillot, il tourne donc résolument le dos à l'espace maritime qui charrie tant de morts, afin de s'en éloigner et essayer d'oublier la nuit du naufrage. La narratrice s'interroge alors sur la motivation de ce départ, et sur ce choix de se dépouiller de tout, à la fin de sa vie :

> « Serait-il parti si Nan n'était pas morte ? Et Nan était-elle morte pour qu'il puisse enfin partir ? Dans sa confusion, avait-elle compris qu'il irait rejoindre Michel dès qu'elle ne serait plus là ? Qu'il en avait besoin comme elle avait eu celui de rejoindre ses morts ?
>
> La présence de Lambert avait éveillé la meute des fantômes ? Elle les avait fait se lever dans une formidable avancée, et Nan les avait suivis » [*LD* : 506].

Le dénouement du récit, désormais affranchi des pratiques d'investigations liées à la recherche policière, s'articule à présent exclusivement autour des réflexions existentielles de la narratrice sur les autres personnages, observations qui succèdent à la résolution de l'enquête. En privilégiant l'éclat des fragments de vérité, à un savoir totalisant qui achevait auparavant les romans policiers traditionnels, l'histoire se termine en mettant en scène les interrogations de l'ornithologue face aux secrets que conservent certains protagonistes. Dans cette mesure, le roman de Claudie Gallay se rapproche de celui de Maryse Condé, en ce qu'il présente une semblable éthique de l'opacité :

> « La littérature [contemporaine] reprend bien souvent le dispositif de l'enquête, […] pour découvrir sa valeur coercitive d'assignation sociale et laisser à l'individu ses zones d'ombre. C'est cette conscience de la lacune et du défaut, cette éthique de l'opacité que l'on retrouve dans bien des récits d'enquête et qui lui donnent […] son mouvement suspensif [792]».

L'ornithologue découvre ainsi que la culpabilité, qui tenaille Théo chaque jour, n'est pas seulement liée aux morts dont il est responsable, mais également à la conscience de ne pas avoir su aimer son entourage à sa juste mesure, puisqu'il reconnaît n'avoir été ni un bon mari, ni un bon père pour Lili et Michel, l'enfant qu'il s'était choisi. Il déplore, de plus, ne pas avoir su choyer Florelle comme il l'aurait dû. Par association d'idées, l'héroïne en vient à admettre que son deuil est achevé :

[792] Demanze Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête, Portrait de l'écrivain contemporain en enquêteur*, *op.cit.*, p .57.

> « Ce regret, toujours, de ne pas aimer suffisamment. De rester en lisière. Lambert aurait voulu pouvoir pleurer encore.
>
> Le manque de toi, je l'ai eu. Je ne l'avais plus. J'aurais voulu l'avoir toujours. Ce manque qui me manquait, mais ce manque, ce n'était déjà plus toi » [*LD* : 506].

Bien qu'il ne croit pas en Dieu, le vieil homme regrette toutefois ne pas pouvoir se rendre dans la montagne en pèlerin pour parachever son élévation mystique, ses jambes ne le portant plus. Touché par la tristesse de la jeune femme mais déterminé à changer de vie, il s'attache à lui prouver son affection en lui confiant sa maison et ses chats : « Il n'y avait pas de chagrin dans sa voix, pas de regrets, mais la quiétude tranquille d'un homme qui a choisi et qui s'en va » [*LD* : 509].

Lorsqu'elle retrouve Lambert, ce dernier remet en cause leurs conclusions sur l'enquête, ne sachant plus démêler la réalité de leurs suppositions, attitude qui met de nouveau en exergue la fragilité d'un savoir que l'on pensait acquis, et le caractère faillible des certitudes :

> « – Et si ce n'était pas vrai ? Si on s'était trompés ? Si Théo nous avait menti ?
>
> Des coïncidences, il en avait connu, des faux pas, des imprudences. Il m'a donné des exemples d'enquêtes, des pistes qu'il avait suivies les yeux fermés, jusqu'au mur. […] – Mais les vêtements, hein, les vêtements, c'est quand même une preuve ?
>
> Il ne savait plus » [*LD* : 512-513].

Seul le polo aux trois bateaux, l'un des indices qui les a mis sur la piste de Paul, conforte leur raisonnement et lui fait admettre qu'ils sont sans nul doute parvenus à déchiffrer une partie de la vérité, chacun possédant la sienne propre : « rebuts, restes et objets délaissés dessinent un tropisme du minuscule, à la lisière de la rationalité. Le détail, marginal et excentré, devient le dépositaire paradoxal d'un secret enfoui ou d'une réalité cachée [793]».

Il est ensuite question pour la narratrice de reconnaître, difficilement, qu'elle a achevé son travail de deuil :

> « Je te perdais. Ou tu t'éloignais. Ou c'était moi. […] Le temps faisait son massacre. Insidieusement. Déjà, je ne pleurais plus. […] Je savais à présent que je pouvais aimer d'autres mains, désirer un autre corps, je retrouvais cela, avec lui,

[793] *Ibidem*, p.41.

> l'envie, mais je savais aussi que je ne pouvais plus aimer comme avant. […] Ta mort m'avait amputée de cela » [*LD* : 515-527].

Elle perçoit également physiquement ce renouveau, à travers la cicatrisation de sa joue, blessée au début du récit : « Dans la chambre. Mon visage en reflet dans le miroir. La blessure de la tôle avait complètement disparu et pourtant, quand je rentrais du froid, la marque se dessinait encore, une trace légère qui s'effaçait […]. Trace fugace. Une ombre rouge. Un souvenir » [*LD* : 524].

La vie des personnages reprend alors son cours, ensemble ou séparément, leurs trajectoires se croisant cette fois volontairement, puisque ceux restés à la Hague s'empressent de retrouver les absents, quand ils le peuvent, en allant les rejoindre dans leur nouvelle demeure. Dans l'attente de ces voyages réguliers, l'héroïne se crée de nouvelles routines quotidiennes, qui s'ajoutent à son travail. Elle s'occupe de la maison et des chats de Théo, comme elle s'y est engagée, et se prend à attendre Lambert chaque jour :

> « J'ai pris l'habitude de passer une heure ou deux chez Lambert, en fin d'après-midi. J'allumai le feu. Je faisais du café aussi. J'attendais qu'il revienne. […] Les lettres de Michel étaient sur la table, je les avais toutes relues. […] En fin de journée, je passais chez Théo nourrir les chats. […] Le temps passait. La petite chatte blanche que Théo aimait tant n'était toujours pas réapparue » [*LD* : 518].

La narration s'achemine alors progressivement vers son achèvement, en mettant en scène la satisfaction que produisent certaines scènes de la vie ordinaire, qui viennent « glorifier l'ordre de l'infraordinaire et de l'épiphénoménal [794]».

Lambert propose enfin à la narratrice de rendre visite à Michel et Théo, alors que l'automne s'est installé. Pour rejoindre le monastère, au terme d'un long trajet en voiture, il est nécessaire de s'y rendre à pied, à la façon des pèlerins. L'élévation des deux personnages, tant physique que spirituelle, leur permet de prendre la mesure du lieu qu'il découvre, à l'aune de leur corporalité. Comme à son habitude, la narratrice, ouverte à sa sensorialité, est réceptive au paysage qu'elle découvre, qu'elle ne peut s'empêcher de comparer à celui qu'elle a quitté :

> « Il fallait marcher encore. Il se dégageait de cet endroit quelque chose de mystérieux, une aura particulière, j'ai ressenti cela très fort […]. L'endroit était

[794] Gefen Alexandre, *Réparer le monde, La littérature française face au XXI e siècle, op.cit.,* p.44.

> isolé de tout comme pouvait l'être la Hague. Mais le lieu était sacré. Même les arbres semblaient en prière. Les pierres sur le bord du chemin » [*LD* : 532-533].

En marchant ensemble vers le monastère, les deux protagonistes se soustraient temporairement à la cacophonie et à la mécanisation du monde contemporain, sachant apprécier le silence qui émane de la forêt, lors de leur effort. Cette terre, comme celle de la Hague, semble empreinte d'histoires et rappelle une légende amérindienne à l'ornithologue :

> « Les Indiens Hopi disent qu'il suffit de toucher une pierre pour que toute la vie de la rivière en soit changée. Il suffit d'une rencontre. Lambert a pris ma main. Simplement. Il l'a serrée et on a continué à avancer. Un pas et un autre. Sans rien dire. Cette montagne était portée par le silence, elle en était imprégnée, le moindre bruit, la plus brève parole aurait été une injure. […] Les hommes qui vivaient ici s'étaient retirés du monde, ils avaient renoncé à voir les autres hommes. Renoncé à vivre avec eux. Une vie hors du temps. Pour un Dieu » [*LD* : 533].

Lorsque la narratrice rencontre enfin Michel, elle est saisie par la sérénité de cet homme qui ne connaît pas la rancune. En faisant vœu de silence, mettant à distance les hommes, les mots et le souvenir du naufrage, il s'est détaché du superflu pour atteindre l'essence des choses :

> « Les hommes qui vivent ici ne peuvent pas ressembler aux autres. Ils sont habités par la lumière. Michel semblait intemporel. […] Il avait mis de longs mois pour arriver ici. Des années encore pour comprendre ce qu'était la vraie vie. Il avait abordé la sagesse. Il était arrivé à la contemplation » [*LD* : 534].

L'héroïne est, par ailleurs, immédiatement interpellée par la configuration temporelle de l'existence des moines, leur vie étant réglée par une mesure différente de celle des marins de la Hague, qui elle, est scandée par le rythme immémorial des marées :

> « Le temps se découpait-il ici comme ailleurs, en mois, en années ? Une année comptait-elle pour lui autant que pour moi ? Il n'avait pas de montre. Que représentaient deux ans, dix ans, pour des hommes ainsi repliés ? Les cloches rythmaient le temps, comme les marées marquaient celui de la Hague » [*LD* : 534].

Après avoir regardé les silhouettes des deux frères s'éloigner « l'une sombre et l'autre claire » [*LD* : 535], la narratrice regagne le monastère pour retrouver Théo qu'elle n'a pas vu depuis son départ, trois mois auparavant. Afin d'échanger avec sa fille spirituelle, il doit sortir de

l'enceinte et marcher avec elle. Il lui fait alors part du caractère de Michel, de sa propension à parler hors des murs du lieu saint, quand il est si silencieux et solitaire à l'intérieur. Ému, il a découvert que Michel coud les linceuls des moines, comme le faisait Florelle pour les orphelins, perpétuant les gestes de sa mère adoptive. Ce souvenir crée alors une boucle narrative, car en le ramenant à sa région natale et à la femme aimée, il se réfère au début du récit et au titre du roman : « Il a prononcé ce nom, Florelle, le souvenir délicat, les yeux mouillés. Des larmes qui le ramenait à la Hague, aux déferlantes » [*LD* : 537].

Alors que les cloches rappellent aux moines leurs obligations, en reproduisant le comportement des religieux, Théo et Michel quittent leurs deux visiteurs. Attentive aux mouvements des carillons, une nouvelle association d'idées submerge la narratrice. Ses pensées mettent alors en exergue, par la progression thématique linéaire, la fonction ultime de l'existence monacale, qui renvoie une fois encore l'ornithologue au souvenir du défunt. Cette forme de progression est, de plus, redoublée par la reprise anaphorique en début de phrases de certains termes et la répétition du verbe « tendre », noyau de la phrase :

> « Les cloches du monastère se sont mises à sonner, un moment après, les unes après les autres, et puis toutes ensemble. Ici, le temps se mesurait en messes et en prières. Toute la semaine était tendue vers le dimanche. Et toutes les semaines étaient elles-mêmes tendues vers quelques dates précises […].
>
> Et les vies elles-mêmes étaient tendues vers la mort, le rendez-vous ultime.
>
> J'ai pensé à toi.
>
> Les cloches se sont arrêtées mais leur résonnance a continué encore, longtemps, comme retenue prisonnière entre les parois de la montagne.
>
> Le ciel, à nu.
>
> Le silence » [*LD* : 538].

Conscients de s'être offert une parenthèse qui leur a permis de s'évader de leur existence ordinaire, en profitant d'instants précieux, les deux protagonistes quittent leurs hôtes. Ils les rendent alors au silence de leur vie mystique, pour redescendre vers leur quotidien, saturé du bruit et de la rumeur que propagent nos sociétés contemporaines :

> « Le silence est retombé sur le Désert, l'enfouissant dans ses secrets et avec eux, la solitude des hommes qui l'habitaient.

> Lambert a pris ma main. C'était une main large, chaude et confiante. Il a murmuré à mon oreille quelque chose d'infiniment doux, et on a rejoint ensemble le monde des hommes » [*LD* : 539].

Les dernières pages de ce long roman figurent donc une épiphanie de l'endotique, trouée poétique donnant à voir la beauté que recèlent la simplicité des gestes quotidiens, qu'ils soient partagés ou vécus de façon individuelle.

En prenant le temps d'apprécier et de déployer la ténuité de l'existence de ses personnages au sein d'une nature avec laquelle ils fusionnent, Claudie Gallay privilégie un mode d'attention au minuscule. La mise en scène de ces évènements qui relèvent de « infra-ordinaire » est réalisée à partir d'intrigues multiples : la fiction d'enquête et le lent travail de deuil de la narratrice, effectué parallèlement, participent à la dynamique narrative, corollairement aux vies des habitants de la Hague. Le croisement de ces mouvements narratifs donne à voir une écriture romanesque qui cherche « son principe d'équilibre dans le mouvement même de son avancée [795]», et en ce sens, répond à ce que Dominique Rabaté nomme « l'énergétique du roman [796]». Cette dernière serait « une forme mobile et mouvante, instable et précaire qui ne subsume pas tout le livre en réglant le jeu de ses parties […]. La forme romanesque témoigne des dynamiques multiples qui ont façonné son allure [797]».

Comme les autres écrivains du corpus, Claudie Gallay choisit par conséquent de résister à l'impératif d'omnivisibilité et de traçabilité généralisée que produisent nos sociétés contemporaines, en représentant la vie banale et déconnectée d'individus ordinaires qu'elle décrit très peu, pour s'intéresser en premier lieu à leur vie intérieure. Se concentrant sur la perception et les hypothèses que l'héroïne émet à leur sujet, et tenter de les comprendre à partir de leurs discussions et de ses observations, le récit favorise une éthique de l'opacité qui respecte les secrets des personnages, au même titre que celui d'*Histoire d'une femme cannibale*. Le maintien de ces zones d'ombre s'oppose, en ce sens, au culte actuel de la mise en scène permanente d'individus, qui médiatisent leur intimité sur les réseaux sociaux pour se sentir exister, puisque selon Marion Zilio : « [t]out un chacun est devenu producteur de contenu et en cela *acteur* et *œuvre* de ce qu'ils publient et de ce qu'ils communiquent sur eux-mêmes et par

[795] Rabaté Dominique, *Petite physique du roman*, Paris, Librairie José Corti, coll. Les Essais, 2019, p.8.
[796] *Ibidem*, p.8.

[797] *Ibidem*, p.9.

eux-mêmes [798] ». L'autrice choisit donc de réfuter l'usage « d'un quotidien de la représentation [799]» au profit de la mise en scène d'une « représentation du quotidien [800]».

Pour résister aux impératifs actuels de mise en scène du Moi, les romans du corpus exposent des silhouettes féminines aux apparences évanescentes, description minimale qui voile pour mieux la révéler ensuite, la richesse de leurs vies intérieures. Cet aspect insaisissable cède alors la place, au fil de la narration, à la prolifération d'intrigues qui concourent à rendre une consistance à ces figures, qui en semblaient tout d'abord dépourvues. Cette dimension est d'ailleurs directement matérialisée dans la page, par le biais de l'incorporation textuelle spécifique à chaque auteur, toute page étant, selon Henri Meschonnic

> « un spectacle : celui de sa pratique du discours, la pratique d'une rationalité […]. Une page est toujours un rythme ; et un moment du rythme qu'est l'unité-livre. […] Toute pensée est émise avec un rythme qu'elle ne découvre qu'en s'avançant : son aventure. Se découvrir est peut-être en partie reconnaître ce rythme [801]».

De plus, cette capacité du roman à faire éprouver au lecteur l'oppression à laquelle la figure féminine est sujette, par son organisation spatiale sur la page, est redoublée dans la trame narrative. Par l'accès direct à l'intériorité de l'héroïne, le flux de pensée de cette dernière devient alors le vecteur principal de la fiction. Comme le souligne Frédéric Marin-Achard glosant l'étude du médecin Georges Saint-Paul, « le langage intérieur [qu'il soit pris en charge par une narration homo- ou hétérodiégètique] est le lieu de l'inscription d'un " rythme" individuel, d'une syntaxe autarcique, de l'expression d'un sujet [802] ». Cette spécificité énonciative, relative aux mouvements de la conscience du personnage féminin, procède par réminiscences et associations d'idées, analogies qui désamorcent la logique chronologique du récit, en promouvant « une interaction constante entre temps remémoré et l'instant de la remémoration [803]». Ces distorsions temporelles utilisées dans l'ensemble des récits du corpus,

---

[798] Zilio Marion, *Faceworld, Le visage au XXI e siècle, op.cit.*, p.106.
[799] *Ibidem*, p.162.
[800] *Ibidem*, p.162.
[801] Meschonnic Henri, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Éditions Verdier, coll. Verdier poche, 1982, p.303.

[802] Martin-Achard Frédéric, *Voix intimes, voix sociales, Usages du monologue romanesque aujourd'hui, op.cit.*, p.82.
[803] *Ibidem*, p.156.

mettent en exergue des traits stylistiques spécifiques à l'écriture des auteurs, tout en proposant le cheminement réflexif des héroïnes. Ainsi, les blancs typographiques ne traduisent pas les mêmes dispositions psychiques, selon qu'ils apparaissent chez Claudie Gallay ou dans les récits d'Hélène Lenoir, un « silence [n'étant] pas l'absence de langage. […] Un blanc n'est pas de l'espace inséré dans le temps d'un texte. Il est un morceau de sa progression, la part visuelle du dire [804]».

Dans le roman de la première autrice, leur polysémie révèle aussi bien la souffrance qui émane du deuil impossible de la narratrice, que les longs instants de contemplation du paysage marin. Ces pauses narratives, s'évertuent alors à faire éprouver au lecteur, par le biais de l'adéquation entre le temps de la lecture et le temps du récit, les sensations de l'héroïne. Ces dernières surgissent indifféremment, suscitées par la mémoire sensorielle ou associative de la figure féminine. Ce partage, médiatisé par la fiction, rappelle que le

> « rôle de la culture au sens large et de la littérature en particulier est de nous offrir des formes variées de déplacement positionnel affectif, y compris par rapport à nous-mêmes. Dans la mesure où la littérature peut autoriser une suspension volontaire de notre identité personnelle au profit de celle d'autrui, elle autorise un voyage dans une conscience et une sensibilité [805]».

Aussi s'agit-il pour la littérature, dans le sillage des théories du *care* et de l'éthique de la réciprocité de Martha Nussbaum, de favoriser « le moment de constitution de communautés affectives ou comme activation de nos capacités à l'empathie [806]», afin de nous amener à réfléchir sur notre propre positionnement dans le champ social, à partir des histoires qui nous sont présentées.

En revanche, les silences des héroïnes d'Hélène Lenoir ont d'autres fonctions. Ils manifestent en effet le chaos intérieur d'Elvire et son indicible aveu, lequel est sans cesse repoussé par une logorrhée intarissable ; tandis que les aposiopèses figurent l'inaptitude de Britt à déceler les intentions de son entourage et ses propres désirs. Ces non-dits symbolisent

> « un manque à dire, une impossible parole, laquelle n'est pas seulement le produit de l'évènement, dont elle ne parviendrait pas à prendre la mesure, mais d'une

[804] Meschonnic Henri, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, *op.cit*., p.304.
[805] Gefen Alexandre, *Réparer le monde, La littérature française face au XXI* e *siècle*, *op.cit*., p.150.
[806] *Ibidem*, p.152.

> certaine façon aussi, origine de l'évènement, qui la délivre dans sa violence et son embarras [807]».

De même, aux stratégies d'évitement mises en place par les personnages lenoiriens répond l'« écriture de la schizophrénie », appliquée à *Thérèse en mille morceaux*. Également révélatrice de l'aliénation qui menace l'intégrité psychique de la protagoniste principale, ces trois récits comptent donc au nombre des « narrations empêchées », telles que les définit Frédéric Martin-Achard.

Par ailleurs, c'est par le biais de la prolifération des intrigues que se matérialisent les mouvements de la subjectivité de Marie-Ève, Rosélie et de la narratrice de Claudie Gallay. Ces trois fictions d'enquête, dont la première attribue les investigations au seul lecteur, se déploient en effet parallèlement à la prise de conscience d'elles-mêmes des héroïnes et de leurs aspirations réelles. Les recherches d'apprenties-enquêtrices de Rosélie et de l'ornithologue sont, quant à elles, provoquées par le décès de leurs compagnons respectifs,

> « situation obscure, incertaine ou perçue comme une discordance dans la trame de l'ordinaire [qui] lance une dynamique d'investigation, à la recherche d'une élucidation ou d'une situation cohérente et claire […] [car] la pensée n'est pas mue par elle-même ; il faut un évènement qui la force, l'ébranle et l'entraîne dans une recherche [808]».

Obnubilées par leur quête de vérité, l'ornithologue et Rosélie, sont alors d'autant plus réceptives à leur environnement qu'elles se mettent à l'inspecter. Soucieuses d'y déceler le moindre indice susceptible de leur apporter des réponses à leurs questions, la première arpente les falaises normandes et interroge ses voisins, tandis que la seconde s'enfonce dans les profondeurs de la périphérie du Cap, pour y rencontrer d'anciennes connaissances de la victime. Leur attitude contribue alors à rendre compte du fait que « [l]'écriture de l'enquête capte cette puissance de dérive de dissémination des signes […]. Le signe n'est pas espace de convergence mais de connexion et de liaisons, de contacts et côtoiements, de dérives et glissements [809]». Aussi, étant naturellement enclines à écouter les autres et à prendre la mesure du monde, elles deviennent d'autant plus attentives « aux gestes et aux résurgences de la mémoire [810]» du milieu dans lequel

---

[807] Viart Dominique, « Fictions en procès », *op.cit.*, p.292.
[808] Demanze Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête, Portrait de l'écrivain contemporain en enquêteur*, *op.cit.*, p .37-38.
[809] *Ibidem*, p.71.
[810] *Ibidem*, p.70.

elles évoluent. Leur comportement leur permet, parallèlement à leur travail d'enquête, de s'acheminer vers la réalisation de leur propre individuation.

Outre les démultiplications des intrigues, la voix narrative s'emploie également à figurer les processus mentaux qui conduisent l'ensemble des figures féminines du corpus, à se réapproprier leur existence, « la subjectivité résid[ant désormais] avant tout dans l'exercice du langage [811]».

Les voix intérieures des personnages féminins sont en effet souvent parasitées par des discours qui leur sont extérieurs, déjà-dit social provenant de leur entourage immédiat ou des discours intériorisés dans l'enfance, qui réapparaissent par le biais de la mémoire associative. Marie-Ève se plaît ainsi à évoquer certaines expressions congolaises « *en langue* » [*SAR* : 105], nostalgique du pays qu'elle a fui. Les aphorismes inspirés de la sagesse africaine, vecteurs d'un humour décalé et corrosif, relèvent, quant à eux, d'un trait stylistique caractéristique de l'écriture de Fatou Diome, qui met ainsi à distance une réalité parfois sordide. Dans *Impossible de grandir*, elle en use notamment pour se moquer de la tante qui l'a maltraitée pendant son enfance, alors que celle-ci s'était engagée à prendre soin d'elle. La cruauté et la méchanceté de Titare à l'égard de sa nièce sont alors ponctuées de railleries que le temps écoulé autorise désormais à l'autrice. Le langage, dont elle se joue par ailleurs pour en souligner la duplicité, lui permet aussi de se faire justice, en présentant cette femme sous son véritable jour :

> « Mais le paon sait-il que les tortues se moquent de son plumage ? […]. Au Sénégal, vingt-ans après l'Indépendance, il y avait une remarquable génération de femmes, qui sortaient des universités […] occupaient des bureaux, ouvraient des comptes en banque, conduisaient des voitures […] Titare voulait en être, sans en avoir les compétences. Singer l'attitude de ses nouvelles Amazones, c'était sa seule façon de courir après elles. Pourtant, en mordant la poussière, elle devait bien se rendre compte qu'une chèvre n'est pas une gazelle » [*IG* : 152-154].

Si les deux romans de Fabienne Kanor, *Anticorps* et *Je ne suis pas un homme qui pleure,* sont davantage sujets à l'ironie mordante de leur autrice, les traits humoristiques traversent en revanche aussi le récit de Rosélie, tout en étant empreint du foisonnement des cultures et des individus que l'héroïne a côtoyés au cours de son existence. Ces singularités multiples, retranscrites à travers des traits linguistiques relatifs à certains individus, sont également présents dans *Les déferlantes*, avec l'usage de sociolectes et de particularismes grammaticaux

[811] Martin-Achard Frédéric, *Voix intimes, voix sociales, Usages du monologue romanesque aujourd'hui*, *op.cit.*, p.188.

typiques de ceux employés par les habitants de la Hague. L'inversion de l'incise qui suit l'exclamation de Théo, évoquant la tempête qui accompagne l'ouverture du récit, en étant caractéristique : « – Ça va valser ! il a dit » [*LD* : 14].

Par conséquent, la voix narrative rend également compte, à mesure de son avancée, de la reconquête de l'individualité des héroïnes, par le biais de leur prise de conscience des discours qui les parasitent et qui ont modelé leur existence jusqu'alors. En y faisant face, certaines d'entre elles sont désormais en mesure de les accepter, et de s'en distancer si elles le souhaitent, quand d'autres, ne pouvant s'y confronter, ne peuvent achever leur processus d'individuation, telles les héroïnes d'Hélène Lenoir et Louise, la journaliste d'*Anticorps*.

En outre, puisque le personnage romanesque contemporain se définit en premier lieu comme étant « tout entier dans le langage, dans l'inscription verbale de sa subjectivité [812]», certaines des autrices s'amusent des codes romanesques en les subvertissant, jeu auquel se prêtent volontiers Fabienne Kanor et Fatou Diome en transgressant les minces frontières séparant la fiction de la réalité, dans *Je ne suis pas un homme qui pleure* et *Impossible de grandir*. Elles confèrent en effet des éléments de leur vie personnelle à leurs personnages[813], indications connues et reconnaissables du lecteur, qui concourent à perturber les repères du celui-ci. L'intrigue narrative lui étant présentée comme un roman, il ne sait alors plus si l'histoire qu'il découvre est réelle ou fictive. Face à ce brouillage des limites, il ne l'est en revanche pas devant les récits d'Henri Lopes et de Maryse Condé, qui avouent explicitement recourir à leur expérience vécue pour nourrir le cadre réaliste de leurs fictions respectives *Sur l'autre rive* et *Histoire de la femme cannibale*.

En outre, la défiance mise en exergue dans certains romans à l'égard de la capacité du langage à retranscrire la réalité, notamment par la subversion de ses codes, engendre la mise en abyme des figures de l'artiste et de l'interprète dans un grand nombre des récits ; les traductrices se confrontant directement au matériau linguistique, tandis que les peintres ou les sculpteurs étant décrits comme plus aptes à représenter le monde que les écrivains. Ces figures sont alors elles-mêmes redoublées, à l'intérieur de la diégèse, par la gémellité de Marie-Ève, ainsi que

[812] *Ibidem*, p.194.

[813] Ces récits pourraient s'apparenter à des « récits transpersonnels » qui ne s'énoncent pas comme tels, pour reprendre l'expression de Bruno Blanckeman au sujet de récit proposant une tension entre l'individu et les autres, entre « l'histoire de chacun » et « l'histoire des nombreux autres ». Les autrices, sous couvert de leurs narratrices respectives, rendent hommage à l'histoire des femmes de leur famille, la mère et la grand-mère de Fabienne Kanor étant associées aux coutumes martiniquaises, celles de Fatou Diome tributaires du fonctionnement social de Nodior ; in Blanckeman Bruno, « Identités narratives du sujet, au présent : récits autofictionnels / récits transpersonnels », in *Se raconter, témoigner, Elseneur*, Caen, Presses Universitaires de Caen, n° 17, 2001.

l'aspiration au double de Rosélie qui se reconnaît en la meurtrière Fiéla, omniprésente dans les médias. La voix narrative, comme celle de l'histoire *Les déferlantes,* fait alors valoir sa propension à combler le sentiment d'incomplétude des héroïnes, en recourant à ses nombreux dédoublements. Progressivement, les croisements et les mouvements des différentes intrigues contribuent, en observant chacune à leur manière et sans hiérarchie le principe de la « sémantique des tempuscules » de Bertrand Westphal, à alimenter la quête identitaire des héroïnes, et par là-même, le sens de la fiction.

Par ailleurs, l'étroite intrication entre mémoire intime et Histoire collective, donne à voir l'importance grandissante que la spatialité a progressivement acquise dans le roman de l'extrême-contemporain.

Ainsi, à l'ère des déplacements interplanétaires qui réduisent le monde à un « village global [814]», chaque individu est porteur d'une géographie personnelle qui rend compte de l'histoire des lieux qu'il a traversés au cours de son existence, favorisant l'idée que nous « n'appartenons pas en exclusivité à des " patries", à des "nations " et pas du tout à des " territoires" mais désormais à des "lieux "… [qui sont] incontournables, qui entrent en relation avec tous les lieux du monde [815]». En ce sens, si toutes les héroïnes s'inscrivent dans une spatialité particulière, qui révèle leur vie intérieure en dressant également une cartographie sociale de leur environnement, les protagonistes qui relèvent plus spécifiquement de la littérature transatlantique, auxquelles s'associe la narratrice de Claudie Gallay, se définissent avant tout par leur « enracinerrance ». Sensibles à l'esprit des lieux qu'elles découvrent et à leurs habitants, selon une approche synesthésique et sensorielle totale, elles posent un regard scrupuleux sur les espaces dans lesquels elles évoluent. Leur perception attentive de leur habitat rend alors compte au lecteur de l'histoire ancestrale qui en émane et qu'elles respectent, dans une perspective phénoménologique et écopoétique. Ainsi, le roman *Les déferlantes* expose la vigilance et l'interaction que les Haguais entretiennent avec la nature, les légendes et la terre qu'ils habitent ; tandis que les récits de *Je ne suis pas un homme qui pleure*, d'*Histoire de la femme cannibale* et de *Thérèse en mille morceaux* évoquent des histoires longtemps oblitérées par la chronique coloniale des différents pays convoqués.

De cette façon, en introduisant le vaudou et d'autres formes de croyances qui irriguent les sociétés caribéennes aux côtés de la religion catholique, Maryse Condé et Lyonel Trouillot

---

[814] Westphal Bertrand, *La géocritique, Réel, fiction, espace, op.cit.,* p.233.

[815] Chamoiseau Patrick et Glissant Édouard, *Quand les murs tombent : L'identité hors la loi ?,* Paris, Galaade, 2007,p.16-17.

réhabilitent une culture que les colons se sont évertués à effacer[816]. La fiction a alors une vocation mémorielle et compensatoire, ayant pour fonction de combler les lacunes historiques, et de permettre au peuple de retrouver sa dignité en se réappropriant l'histoire qu'on lui a volée. En ce sens, la parole fictive implique une dimension de réparation symbolique, l'écrivain étant « devenu non seulement un historien, mais un veilleur, un conservateur du temps [817]» qu'il s'est donné pour mission de transmettre. De même, Fatou Diome et Henri Lopes rendent hommage aux cultures et aux langues pré-coloniales de leurs pays d'origine respectifs, dont certaines traces subsistaient dans la mémoire des Anciens. Le grand-père de Salie-Fatou lui apprenait sa langue et lui contait l'histoire de ses ancêtres, soucieux qu'elle connaisse ses racines : « Nous sommes des Niominka […] les princes de Gabou, nous sommes un mélange de sérère et de mandingue, tu dois connaître les deux langues. Il se plaint des frontières coloniales, espère qu'elles finiront par disparaître » [*LD* : 44].

La rédaction d'œuvres en langue française d'auteurs nés hors de France, tels Fatou Diome et Henri Lopes, pose ensuite la question du choix de cette langue d'écriture et du rapport qu'ils entretiennent avec elle, dans la mesure où « la langue est le véhicule de la pensée […]. Elle est aussi dépositaire d'une vision du monde, d'une attitude face à l'existence. En tant que telle, elle structure le mental. Ce que charrient les langues influe sur l'être au monde de leur locuteur [818]». En ce sens, le recours à la langue des anciens colons, pour ces auteurs, est vectrice d'une dimension politique, puisqu'elle est liée à une histoire et un passé dont nos sociétés portent toujours les stigmates. Selon Barbara Cassin : « c'est parce qu'on a une responsabilité d'auteur et non de récepteur ou de passeur communiquant, que la langue est aussi chose politique [819]».

Le choix d'une écriture en français doit alors se penser comme un troisième lieu. Cet espace tiers de l'énonciation, où se matérialise le travail de l'auteur sur la langue, est aussi celui dans lequel « l'apport allogène […] peut *amplifier* l'être [820]», ainsi que l'explique Édouard Glissant :

> « Le langage, c'est la langue, mais comme dirait Deleuze, minorée, c'est-à-dire la langue utilisée dans une perspective d'art. Un conte dit dans une langue est un

[816] Lyonel Trouillot refuse d'être directement le porte-parole du peuple haïtien, mais s'attache à interroger le passé pour mieux comprendre le présent, donnant à voir dans son œuvre de nombreuses références historiques et politiques, notamment dans *Bicentenaire*. Dans *Thérèse en mille morceaux,* la réhabilitation des hougans et du vaudou s'oppose à la campagne du « rejeté » au cours de laquelle l'église catholique détruisit les objets et les lieux de culte de vaudou, pendant les années 1940.

[817] Gefen Alexandre, *Réparer le monde, La littérature française face au XXI e siècle, op.cit.*, p.244.

[818] Miano Léonora, *L'impératif transgressif, op.cit.,* p.107-108.

[819] Cassin Barbara, *La nostalgie, Quand donc est-on chez soi ? Ulysse, Énée, Arendt, op.cit.*, p.99.

[820] Miano Léonora, *L'impératif transgressif, op.cit.,* p.109.

langage par rapport à cette langue, même si cette langue est seulement une langue orale. C'est la différence que je fais entre les notions de langue et langage [821]».

Mais ce choix d'une écriture en français doit s'exercer en toute conscience de la part des auteurs, comme le rappelle Léonora Miano, et s'effectuer à partir d'une connaissance aiguë de la culture et de l'histoire, dont ils sont les dépositaires :

> « L'écrivain prométhéen doit non seulement dérober le feu mais en faire les usages qui lui conviennent […] l'auteur décentré par la domination pourra espérer énoncer une parole légitime. Ceci ne vient pas annihiler son individualité. Simplement elle se déploie dorénavant à partir d'un centre qui n'est plus imposé, mais choisi, sciemment investi. C'est une prise de conscience de soi qui impactera en profondeur l'écriture. […] Le texte est politique, car irrigué par deux éléments qui me semblent capitaux. D'une part, l'acceptation de toutes les sources auxquelles on s'est désaltéré. D'autre part, le choix d'habiter une certaine réalité, la décision d'y apporter sa contribution [822]».

Le roman et le monologue contemporains s'attachent par conséquent désormais, d'après Frédéric Martin-Achard, à donner à entendre la voix des marginaux et des minorités, au nombre desquels se trouve la parole de femmes d'origines diverses qui traversent les récits du corpus, selon

> « un double décentrement, géographique d'une part et sociologique d'autre part ; […] ce sont les types de population dont la pensée nous est rendue audible et les contextes de réalité dans lesquels ils évoluent, qui représentent une forme de décentrement, de déplacement vers la marge [823]».

En faisant advenir un monde par l'exercice même du langage, les écrivains contemporains prennent position dans le champ social, lorsqu'ils choisissent de représenter la richesse de la voix intérieure des femmes ordinaires, au détriment de leur aspect physique, ou en privilégiant la disparition de certaines des héroïnes, pour leur permettre d'accéder à leurs véritables aspirations. Ils s'opposent et résistent, de fait dans leurs œuvres imaginaires, au culte des apparences et de l'omnivisibilité actuels, qui laissent croire aux individus qu'il est nécessaire

---

[821] Glissant Édouard, Gauvin Lise, *L'imaginaire des langues* (1991-2009), *op.cit*., p.98.
[822] Miano Léonora, *L'impératif transgressif, op.cit.,* p.108-109.
[823] Martin-Achard Frédéric, *Voix intimes, voix sociales, Usages du monologue romanesque aujourd'hui*, *op.cit.*, p.199.

d'être vus pour exister. De même, ils se détournent de toute idéologie ou forme de récit à valeur exemplaire, en s'attachant à figurer la quête existentielle et identitaire de femmes normales, existence exposée au lecteur à travers l'expérience vécue et phénoménale de ces dernières. Aussi, la démarche des romanciers s'apparente-t-elle à une « micro-politique du sensible [824]», dans la mesure où elle matérialise, dans le corps du livre, le slogan féministe « le personnel est politique ». En pénétrant dans l'intimité d'héroïnes banales, sphère intérieure présentée comme un espace de lutte de pouvoir qui opposent les membres d'une même famille, les auteurs du corpus interrogent le fonctionnement de nos sociétés viriarcales. Pour mener à bien leur projet, ils font l'expérience de l'oxymoron rimbaldien « Je est un autre », qui « ouvre depuis l'origine l'espace même de la littérature – l'espace, et donc le mystère, qu'explorent obstinément les écrivains [825]» en s'imaginant à la place de leurs héroïnes. Ils en retranscrivent l'expérience vécue, par le biais des réflexions de ces dernières sur le monde dans lequel elles évoluent, et pour les romanciers masculins en incarnant l'autre genre, le temps de l'écriture de leur texte. À cet égard, il apparaît, au terme de cette étude, que le genre de l'auteur n'est pas perceptible dans le corps du récit, puisque si tout « texte est le produit de ses contextes [826]», le roman a la vertu de permettre à son créateur de se vivre autrement, homme ou femme, d'une autre couleur ou d'un autre âge, d'expérimenter d'autres temps et d'autres cultures. En retranscrivant l'expérience de leurs figures féminines à travers leurs voix intérieures et leur appréhension sensorielle du monde, les auteurs s'immergent donc dans un personnage qui leur est en premier lieu étranger, mais qu'ils investissent, lors de la durée du processus de création. Par conséquent, l'œuvre d'art possède

> « ce pouvoir de transcender les conditions sociales, historiques de son énonciation, de vaincre la barrière des langues et des cultures, de vaincre la mort, il faut bien en conclure qu'il est en l'homme qui l'a créé, et donc en tout homme, le pouvoir de s'extraire de ce qu'il prétend le contraindre et le déterminer : *une dimension de transcendance…* [827]».

---

[824] Gefen Alexandre, *Réparer le monde, La littérature française face au XXI e siècle, op.cit*., p.158.
[825] Le Bris Michel et Rouaud Jean avec le concours de Skowronek Nathalie (dir.), *Je est un autre, Pour une identité monde,* Paris, Éditions Gallimard, 2010, p.12.

[826] *Ibidem*, p.15.
[827] *Ibidem*, p.15-16.

Seules les caractéristiques de la voix narrative, et son rythme spécifique, mettent en exergue des typicités stylistiques propres à son auteur, comme le rappelle Henri Meschonnic, au sujet de notre organe vocal :

> « La voix unifie, rassemble le sujet […]. On aime une voix, ou elle ne vous dit rien. […] La voix est relation. Par la communication, où du sens s'échange, elle constitue un milieu. Comme le discours, il y a dans la voix plus de signifiant que de signifié : un débordement de la signification par la signifiance. On entend, on connaît, on reconnaît une voix – on ne sait jamais *tout* ce que dit une voix, indépendamment de ce qu'elle dit. C'est peut-être ce perpétuel débordement de signifiance, *comme dans le poème,* qui fait que la voix peut être la métaphore du sujet, le symbole de son originalité la plus "intérieure", tout en étant toujours historicisée [828]».

En figurant le devenir féminin d'héroïnes aux origines et aux parcours divers, les récits du corpus rappellent au lecteur, dont il suscite l'intérêt en sollicitant sans cesse la vigilance par un jeu constant sur ses codes, « que le monde qui vient nous oblige très vite à penser en termes de *flux* et non plus de *structures*, à oser sortir des catégories du stable pour se risquer à une pensée du mouvant [829]».

Par l'intermédiaire d'une approche résolument humaniste et réparatrice, ces romans de l'extrême-contemporain usent donc de l'expérience phénoménale de la lecture, pour représenter au lecteur de nouvelles façons d'être, à partir des mondes possibles qui lui ont été délivrés. Ils lui proposent alors de les reconfigurer au terme de sa découverte, puisque la fonction première de ce genre narratif résiderait, selon Michel Le Bris, dans sa faculté à questionner le réel : « Qu'est en effet le roman, sinon créations de mondes, entrecroisements de voix multiples, remise en cause, dans son mouvement même, des certitudes de l'identité ? [830]».

---

[828] Meschonnic Henri, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage, op.cit.,* p.294.
[829] Le Bris Michel et Rouaud Jean avec le concours de Skowronek Nathalie (dir.), *Je est un autre, Pour une identité monde, op.cit.,* p.25.
[830] *Ibidem,* p.26.

Conclusion

Dans un univers où la quête du bonheur et l'injonction à être soi-même sont devenues des valeurs ultimes, les romans contemporains du corpus s'emparent de ces impératifs, afin de les transcender et les mettre en scène, autrement.

Pour figurer le devenir féminin à partir de ces données, la mise en perspective des neuf œuvres romanesques d'expression française, situées de part et d'autre de l'océan Atlantique, entre en résonnance avec la pensée glissantienne de la Relation. Leur confrontation au sein du corpus a en effet abouti à un dialogue, qui a permis de souligner leurs points communs tout en préservant leur spécificité. Elles corroborent en ce sens l'idée que si toutes « les expressions des humanités s'ouvrent à la complexité fluctuante du monde[831] » elles ne s'équivalent pas mais s'enrichissent mutuellement de leur singularité. C'est en effet

> « la totalité des particuliers réellement saufs qui garantit seule l'énergie du Divers. Mais un particulier, à chaque fois, qui se met en Relation de manière intransitive, c'est-à-dire avec la totalité enfin réalisée des particuliers possibles […] [Aussi, le] paysage de ta parole est le paysage du monde. Mais sa frontière est ouverte [832]».

Partant de ce constat, ce travail de recherche a modestement tenté d'initier une réflexion sur le fait qu'il était important de prendre en compte et de ne plus dissocier les littératures d'expression française non-européenne de la littérature française, selon le principe de l'« histoire littéraire intégrée » que propose Anthony Mangeon. Citant Susan Suleiman et Christie McDonald, ce dernier plaide en faveur d'un nouveau canon littéraire, entrevu selon une perspective transnationale, qui embrasserait diverses productions de langue française « allant au-delà des approches académiques en termes binaires (avant-gardes / traditions, littérature / paralittérature) pour privilégier les connexions horizontales plutôt que les hiérarchies verticales [833]». Le lecteur et le chercheur seraient alors invités à lire et à penser ces « œuvres en relation avec le globe conçu comme un monde, une sphère, un espace de rencontre

[831] Glissant Édouard, *Poétique de la Relation*, *op.cit.*, p.44-45
[832] *Ibidem.*, p.44-45.
[833] Mangeon Anthony, « Pour une histoire littéraire intégrée (des centres aux marges, du national au transnational : littératures françaises, littératures francophones, littératures féminines*) »,* document de travail d'un article publié in Abdoulaye Imourou (dir.) : *La littérature africaine francophone, mesures d'une présence au monde »*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Écritures, 2015, p.104.

avec d'autres hommes et l'idée même de l'altérité [834]», sans oublier l'« enracinerrance » sur laquelle se fonde possiblement l'identité de leurs auteurs. Si les écrivains sont en mesure de transcender leur condition en faisant l'expérience de l'Autre lors du processus de création, ils n'en restent pas moins toujours porteurs d'une histoire et empreints des multiples lieux qu'ils ont traversés. En ce sens, leur parole demeure toujours historiquement située. Si certains d'entre eux revendiquent une appartenance à différents pays[835], l'ensemble des auteurs du corpus est sensible aux langues et aux lieux qui les ont façonnés. Ils usent donc de l'espace tiers de l'énonciation, pour trouver un lieu susceptible d'accueillir leur situation paratopique, et de leur permettre de s'interroger sur la problématique identitaire. Ces auteurs, s'évertuent alors à figurer ce positionnement transnational, cet « entre-deux » constitutif de leur identité, en faisant l'apologie du mouvement. À leurs côtés, les autres écrivains du corpus célèbrent également leur rapport à des lieux particuliers, par le biais de la quête existentielle de leurs héroïnes. L'élan vital qui anime ces dernières infuse également la forme romanesque dont les intrigues prolifèrent et se déploient pour mieux s'opposer à toute forme de dogmatisme. La fiction convoque alors un passé qu'elle revisite, car il empiète encore parfois trop largement sur le présent :

> « J'habite un terroir intérieur un espace sans limites trois langues l'écho quatre cultures. J'habite des ancêtres multiples […] Ne cherche pas ma place la crée la tienne aussi […] Connais le passé sans y séjourner sans le sacraliser. Apprends du passé pour tracer ma voie. Je suis une voie. […] Mes frontières s'assemblent ne séparent pas assemblent ne tranchent pas. […] Je marche devant le jour qui vient Je suis la beauté qui se fait Je suis un inachèvement Je suis un apaisement [836]».

Cette étude comparée révèle, de plus, que l'histoire commune proposée dans ces récits, en raison du passé colonialiste français, met en exergue les nombreuses similitudes qui traversent l'existence des personnages féminins. Ils ont en effet pour point commun de partager une même condition : celle d'être une femme dont le corps est placé sous le double signe de l'aliénation et de l'objectivation du regard masculin et, par extension, du système viriarcal de leurs sociétés

---

[834] McDonald Christie et Suleiman Susan (dir.), *French Global, a new approach to literary history*. New York & London, Columbia University Press, 2010, p.17.

[835] telles Fatou Diome (partagée entre le Sénégal et la France) , Maryse Condé (originaire de Guadeloupe qui a vécu successivement dans différents pays d'Europe, d'Afrique et aux États-Unis), Fabienne Kanor (née en France de parents martiniquais, elle vit à présent aux États-Unis où elle enseigne) ou Hélène Lenoir (née en France, qui réside en Allemagne depuis les années 1980).

[836] Miano Léonora, *Écrits pour la parole*, Paris, L'Arche Éditeur, 2012, p.27.

respectives, comme le constate Julia Serano : « La seule chose que les femmes partagent, c'est le fait d'être perçues en tant que femmes et d'être traitées comme telles [837]». Sujettes aux prescriptions sociétales dès leur plus tendre enfance, les figures féminines y sont confrontées, tant dans l'espace public que dans la sphère privée. Cependant, étant longtemps restées cantonnées à cette dernière,

> « la spécificité des rapports de pouvoir dans lesquels les femmes se trouvent […] est que les femmes ne sont pas avec les hommes dans des rapports de domination de classe à classe mais d'individu à individu, qui sont des rapports particulièrement peu documentés [838]».

Aussi, les rapports interindividuels survenant dans l'espace privé sont-ils difficilement renseignés d'un point de vue historique, dans la mesure où la soumission des femmes aux hommes est à la fois individuelle et structurelle, régie par des règles tacites et prescrites indirectement par la société, comme le lecteur l'expérimente au travers du quotidien de Britt, Elvire ou Madeleine. En s'emparant des différentes formes d'oppression auxquelles les femmes sont soumises ou auxquelles elles se conforment par choix stratégique, les voix narratives de l'ensemble des romans du corpus ont alors pour fonction de pallier cette absence de documentation, en représentant fictivement la réalité ordinaire de figures féminines imaginaires.

En donnant la parole à celles que l'on n'écoutait pas, ces récits s'opposent également au processus d'extériorisation auquel se livrent nos contemporains, qui ne se sentent exister qu'en exposant aux yeux de tous une fabulation qu'ils inventent et produisent, finissant pour certains, par préférer leur double fictif à ce qu'ils sont réellement. En effectuant un mouvement inverse à cette mise en scène perpétuelle du Moi, les œuvres au centre de cette étude choisissent de s'immiscer dans l'intimité réelle et cachée des figures qu'elles présentent. À partir d'une prosopographie minimale, elles immergent directement le lecteur dans la conscience de leurs héroïnes, dont elles déploient les réflexions et la richesse intérieures, faisant « du particulier non un objet de connaissance collectif, d'exemplification partageable, mais une singularité qui existe par les pouvoirs ontologiques de la nomination fictionnelle [839]». De ce fait, sous couvert

---

[837] Delaume Chloé, *Mes bien chères sœurs*, *op.cit.*, p.96.
[838] Garcia Manon, *On ne naît pas soumise, on le devient*, *op.cit.*, p.109.
[839] Gefen Alexandre, « La biofiction dans la littérature française contemporaine », in Blanckeman Bruno, Mura-Brunel Aline, Dambre Marc, *Le roman français au tournant du XXI ^{e}siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.319.

de la fiction, les voix narratives rendent compte d'une réalité qui était jusqu'alors peu montrée, et invitent le lecteur à se saisir de ce qu'il expérimente physiquement lors de sa lecture, l'empathie devenant

> « le corrélat ordinaire de toute compréhension ; le vécu corporel n'est pas ici l'obstacle à la construction du sens, mais le fondement inévitable de l'herméneutique, parce que l'expression est inévitablement évocatrice, investie par le lecteur. Et cette empathie vécue à même le corps ; on ne l'éprouve pas seulement pour des êtres mais aussi pour des figures, des postures, des rapports spatiaux ou des dimensions tactiles [840]».

En outre, le motif de la disparition à l'origine de la dynamique narrative des fictions d'enquête, ou qui achève dans un mouvement paroxystique le processus d'individuation de certaines héroïnes, contribue à signaler leur volonté de conserver une part de mystère. Ce désir légitime de préserver une forme d'opacité, présent dans les romans de Claudie Gallay et Maryse Condé, s'oppose une nouvelle fois à l'injonction de transparence, et de clarification permanente sur nos propres agissements, qui essaime nos modes de vie. En revendiquant une forme d'anonymat pour se réinventer, les figures féminines souhaitent donc protéger leur intimité, loin du jugement et des attentes de ceux qui les ont enfermées dans un rôle social, et dont elles se sont désormais affranchies.

En incarnant dans le texte les réflexions que les héroïnes mènent sur le positionnement de leur corps dans le champ social et par rapport à elles-mêmes, les voix narratives figurent une prise de conscience de leurs aspirations réelles, et par conséquent de leur devenir. Les neuf textes étudiés privilégient pour cela la perspective existentialiste beauvoirienne, qui met en exergue la possibilité qu'ont les femmes d'user de leur libre-arbitre pour infléchir leur existence, en échappant à leur condition si elles le désirent, qu'elles travaillent ou non, (les héroïnes lenoiriennes étant des femmes au foyer dont le statut social était assuré jusqu'alors par leur mariage) :

> « La femme n'est pas destinée à la soumission par sa nature, mais un certain état social, historiquement situé, et économiquement et politiquement construit […] la perspective existentialiste fondée sur l'individu et sa liberté fait surgir la possibilité d'enrayer les mécanismes de reproduction de l'oppression des femmes. En prenant le risque de la liberté, en travaillant, les femmes peuvent changer les

[840] Macé Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, *op.cit*., p.59.

conditions sociales et économiques au point que la soumission n'apparaisse plus comme leur destin par défaut [841]».

En choisissant de figurer l'expérience féminine de façon antithétique, par le biais d'une silhouette évanescente qui contraste, pour mieux la mettre en exergue, avec la richesse de la vie intérieure d'une héroïne, les auteurs du corpus célèbrent donc des femmes en mouvement. En marche vers la concrétisation d'un devenir qu'elles portaient en elles, mais qui était jusqu'alors étouffé, elles abandonnent l'existence qu'on leur avait imposée[842]. Après s'être réapproprié leur corps et l'espace dans lequel elles évoluaient, elles s'opposent et résistent désormais aux injonctions auxquelles elles se soumettaient auparavant. Par conséquent, en mettant en scène ces réflexions et ces paroles féminines, les récits du corpus dénoncent une réalité sociale géographiquement et historiquement située, témoignages fictifs qui doivent ensuite germer dans l'esprit des lecteurs, pour se transformer en une prise de conscience collective. Ces fictions confèrent alors une carnation textuelle au slogan féministe « le personnel est politique », avec la volonté de mettre en exergue la dualité intrinsèque à l'existence de femmes, tiraillées entre les impératifs sociaux auxquels on les astreint et leurs désirs personnels. À la dimension éthique de ces textes qui permet au sujet lisant de penser du point de vue des héroïnes, s'ajoute la dimension politique qui sous-tend le récit du quotidien de ces figures féminines.

Ainsi, en faisant dialoguer ces neuf œuvres romanesques d'expression française, qui partagent une mémoire historique commune, cette étude avait vocation à démontrer que la littérature peut avoir des répercussions dans le champ social, en amenant son lecteur à réfléchir sur le monde qui l'entoure, à partir des vies ordinaires qui lui sont proposées. Par conséquent, ces romans recèlent une dimension universelle qui a pour vertu de mettre en relief des problématiques identitaires et existentielles partagées à l'échelle planétaire. Ces neuf fictions, dont la publication était antérieure au mouvement #MeToo, laissent en effet entrevoir que les auteurs du corpus avaient déjà pressenti et anticipé les revendications actuelles des femmes, en mettant en scène une parole qui leur était confisquée et en s'intéressant à leurs réflexions. En cela, la figuration de l'intériorité de ces personnages féminins en devenir avait donc devancé la présente prise de conscience des femmes sur la nécessité de concevoir de nouvelles relations entre hommes et femmes, en bousculant et en réinventant les codes du vivre ensemble.

[841] Garcia Manon, *On ne naît pas soumise, on le devient, op.cit.,* p.234.
[842] à l'exception de Louise qui n'est pas parvenue à se libérer de son complexe de classe, d'Elvire qui ne peut pas reconnaître son amour incestueux et de Mémoria qui est décédée.

Bibliographie générale

Œuvres du corpus

Corpus premier

Condé Maryse, *Histoire de la femme cannibale*, Paris, coll. Folio, 2012 [2003].

Diome Fatou, *Kétala*, Paris, J'ai lu, 2009 [2006].

Gallay Claudie, *Les déferlantes*, Paris, J'ai lu, 2010 [2008].

Kanor Fabienne, *Anticorps*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Continents Noirs, 2010.

Lachaud Denis, *Comme personne*, Paris, Actes Sud, coll. Babel, 2004 [2003].

Lenoir Hélène, *Son nom d'avant,* Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Double, 2006 [1998/2001].

Lenoir Hélène, *Pièce rapportée*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.

Lopes Henri, *Sur l'autre rive*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

Trouillot Lyonel, *Thérèse en mille morceaux*, Paris, Actes Sud, coll. Babel, 2012 [2000].

Corpus secondaire

Diome Fatou, *Impossible de grandir*, Paris, Flammarion, 2013.

Kanor Fabienne, *Je ne suis pas un homme qui pleure*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2016.

Œuvres littéraires

Arcan Nelly, *Putain*, Paris, Points, 2002 [2001].

Arcan Nelly, *Burqa de chair*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

Condé Maryse, *La vie sans fards*, Paris, Pocket, 2014 [2012].

Delaume Chloé, *Une femme avec personne dedans*, Paris, Points, 2013 [2012].

Diome Fatou, *Le ventre de l'Atlantique*, Paris, Le Livre de Poche, 2005 [2003].

Diome Fatou, *Inassouvies, nos vies*, Paris, J'ai Lu, 2010 [2008].

Diome Fatou, *Celles qui attendent*, Paris, J'ai Lu, 2013 [2010].

Ernaux Annie, *La place*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 2004 [1983].

Ernaux Annie, *Les Années*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 2009 [2008].

Gallay Claudie, *L'amour est une île*, Paris, J'ai lu, 2012 [2010].

Lenoir Hélène, *Le Magot de Momm*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.

Lévy Déborah, *États des lieux*, Paris, Éditions Du Seuil, sous la marque Éditions Du Sous-Sol, 2021.

Lindroth Malin, *La fille de cinquante ans*, Paris, L'École des Loisirs, Globe, 2020.

Montaigne Michel, *Les Essais*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. GF-Flammarion, Livre II, 1979.

Perec Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, coll. L'espace critique, 2000 [1974].

Perec Georges, *l'infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. La Librairie du *XX*e *siècle*, 1989.

Pizarnik Alejandra, *Textes d'ombre,* Paris, Ypsilon Éditeur, 2014, Étienne Dobenesque pour la traduction de l'espagnol (Argentine).

Solnit Rebecca, *L'art de marcher,* Paris, Actes Sud, coll. Babel, 2004 [2002].

Valéry Paul, *« Mémoire »* in *Cahiers*, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Tome 1, 1973.

Œuvres critiques : approches littéraires

Amossy Ruth, *La présentation de soi, Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

André Sylvie, *Le récit, Perspectives anthropologiques et littéraires*, Paris, Éditions Honoré Champion, coll. Unichamp Essentiel, 2012.

Audet René et Xanthos Nicolas, *Ce que le personnage contemporain dit à la critique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019.

Bachelard Gaston, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le Livre de Poche, 1994 [1942].

Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadridge,1957.

Barthes Roland, Kayser Wolfgang, Wayne C. Booth, Hamon Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Points Essais, 1977.

Barthes Roland, Bersani Léo, Hamon Philippe, Riffaterre Michael, Todorov Tzvetan, Watt Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Points Essais, 1982.

Blanckeman Bruno, Mura-Brunel Aline, Dambre Marc, *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

Cannone Belinda, *Le sentiment d'imposture,* Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, 2012 [2005].

Cassin Barbara, *La nostalgie, Quand donc est-on chez soi ? Ulysse, Énée, Arendt*, Paris, Librairie Arthème Fayard/ Pluriel, 2015 [2013].

Chamoiseau Patrick et Glissant Édouard, *Quand les murs tombent : L'identité hors la loi ?*, Paris, Galaade, 2007.

Delaume Chloé, *La règle du Je*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

Deleuze Gilles et Parnet Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. Champs Flammarion, 1996.

Demanze Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête, Portrait de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Éditions José Corti, 2019.

Depraz Nathalie, *Comprendre la phénoménologie. Une pratique concrète*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 2012.

Dosse François, *Renaissance de l'événement, Un défi pour l'historien : entre Sphinx et Phénix*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Le nœud gordien, 2010.

Eco Umberto, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Le Livre de Poche, 2001 [1985 pour la traduction française].

Erman Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses Éditions, coll. thèmes & études, 2006.

Fuentes Carlos, *Géographie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, coll. NRF, 1997 pour la traduction française.

Gauvin Lise, *La fabrique de la langue, De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Points Essais, 2004.

Gefen Alexandre, *Réparer le monde, La littérature française face au XXI*e *siècle*, Paris, Éditions Corti, coll. Les Essais, 2017.

Genette Gérard, *Introduction à l'architexte romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1979.

Genette Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1991.

Glissant Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Éditions Gallimard, 1990.

Glissant Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, 2020 [1997].

Glissant Édouard, Gauvin Lise, *L'imaginaire des langues* (1991-2009), Paris, Éditions Gallimard, coll. NRF, 2010.

Herschberg Pierrot Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Éditions Belin, 2003.

Huston Nancy, *L'Espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, 2008.

Kundera Milan, *L'art du roman*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, 2001 [1986].

Jourde Pierre et Tortonese Paolo, *Visages du double, Un thème littéraire*, Paris, Éditions Nathan, 1996.

Jouve Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

Lavocat Françoise, *Fait et fiction, Pour une frontière*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2016.

Macé Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Éditions Gallimard, coll. NRF Essais, 2011.

Macé Marielle, *Styles, Critique de nos formes de vie*, Paris, Éditions Gallimard, coll. NRF Essais, 2016.

Martin Jean-Pierre, *La honte, Réflexions sur la littérature*, Paris, Folio Essais, 2017 [2006].

Martin Jean-Pierre, *La Bande sonore, Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, Librairie José Corti, 1998.

Martin-Achard Frédéric, *Voix intimes, voix sociales, Usages du monologue romanesque aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

McHale Brian, *Postmodernist Fiction*, London, New-York, Routledge, 1987.

Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

Meschonnic Henri, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Éditions Verdier, coll. Verdier poche, 2009 [1982].

Montalbetti Christine, *Le personnage*, Paris, Flammarion, coll. Corpus, 2003.

Moura Jean-Marc, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

Ouellet Pierre, *La Poétique du regard, Littérature, perception, identité*, Limoges, Québec, Presses Universitaires de Limoges, Les Éditions du Septentrion, 2000.

Pfaff Françoise, *Nouveaux entretiens avec Maryse Condé, écrivain et témoin de son temps*, Paris, Éditions Karthala, 2016.

Quignard Pascal, *Le lecteur*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 2017 [1976].

Rabaté Dominique, *Le roman et le sens de la vie*, Paris, Librairie José Corti, coll. Les Essais, 2010.

Rabaté Dominique, *Désirs de disparaître, Une traversée du roman français contemporain*, Québec, Tangence éditeur, coll. Confluences, 2015.

Rabaté Dominique, *Petite physique du roman*, Paris, Librairie José Corti, coll. Les Essais, 2019.

Rabatel Alain, *Homo Narrans, Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Tome I, *Les points de vue et la logique de la narration,* Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008.

Rabatel Alain, *Homo Narrans, Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit, Tome II, Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008.

Reuter Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1994.

Ricoeur Paul, *Temps et récit, 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

Ricoeur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Points Essais, 1996 [1990].

Ricoeur Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Points Essais, 2003 [2000].

Robbe-Grillet Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1968.

Robin Régine, *Le deuil de l'origine, Une langue en trop La langue en moins*, Paris, Éditions Kimé, 2003.

Rousset Jean, *leurs yeux se rencontrèrent, la scène de première vue dans le roman*, Paris, Librairie José Corti, 1984.

Tadié Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, 2004 [1999].

Unter Ecker Marjolaine, *Questions identitaires dans les récits afropéens de Léonora Miano*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2016.

Valéry Paul, *Cahiers*, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973.

Viart Dominique et Vercier Bruno, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations,* Paris, Éditions Bordas, 2008.

Zunshine Lisa, *Why We Read Fiction : Theory of Mind and the Novel*, Columbus, The Ohio State University Press, 2006.

Œuvres critiques : approches féministes

Badinter Élisabeth, *Fausse route*, Paris, Odile Jacob, 2003.

Badinter Élisabeth, *Le Conflit. La femme et la mère*, Paris, Le Livre de Poche, 2012 [2010].

Beauvoir de Simone, *Le deuxième sexe I, Les faits et les mythes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, 2002 [1949].

Beauvoir de Simone, *Le deuxième sexe II, L'expérience vécue*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, 2001 [1949].

Cannone Belinda, *La Tentation de Pénélope*, Paris, Pocket, 2017 [2010].

Clair Isabelle, *Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, coll. 128 Tout le savoir, 2015 [2012].

Chollet Mona, *Beauté fatale, Les nouveaux visages d'une aliénation féminine,* Paris, Éditions La Découverte/Poche, 2015 [2012].

Chollet Mona, *Sorcières, La puissance invaincue des femmes,* Paris, Éditions La Découverte, coll. Zones, 2018.

Chollet Mona, *Réinventer l'amour : Comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles*, Paris, Éditions La Découverte, coll. Zones, 2021.

Delaume Chloé, *Mes bien chères sœurs*, Paris, Points, 2020 [2019].

Despentes Virginie, *King-Kong théorie*, Paris, Éditions Bernard Grasset & Fasquelle, 2006.

Dorlin Elsa, *Black feminism, Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, coll. Bibliothèque du féminisme, 2008.

Froidevaux-Metterie Camille, *La révolution du féminin*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, 2020 [2015].

Froidevaux-Metterie Camille, *Le corps des femmes, La bataille de l'intime,* Paris, Philosophie magazine Éditeur, 2018.

Garcia Manon, *On ne naît pas soumise, on le devient*, Paris, Éditions Flammarion, coll. Champs Essais, 2021 [2018].

Gazalé Olivia, *Le mythe de la virilité, Un piège pour les deux sexes*, Paris, Pocket, coll. Agora, 2019 [2017].

Heinich Nathalie, *États de femme, L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Éditions Gallimard, coll. NRF Essais, 1996.

hooks bell, *La volonté de changer, Les hommes, la masculinité et l'amour,* Paris, Éditions divergences, 2021 pour la version française.

Huston Nancy, *Reflets dans un œil d'homme,* Paris, Actes Sud, coll. Babel, 2013 [2012].

Woolf Virginia, *Une chambre à soi*, Paris, 10/18, 2015 [1992].

Œuvres critiques : approches francophones et postcoloniales

Bentouhami-Molino Hourya, *Race, cultures, identités, Une approche féministe et postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Philosophies, 2015.

Chaudet Chloé, Cubeddu-Proux Stefania, Moura Jean-Michel (dir.), *L'Atlantique littéraire au féminin. Approches comparatistes (XX-XXIe Siècles)*, Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. "Littératures", 2020.

Coquery-Vidrovitch Catherine, *Les Africaines, Histoire des femmes d'Afrique subsaharienne du XIXe au XXe siècle*, Paris, Éditions La Découverte / Poche, 2013.

Condé Maryse, *La parole des femmes, Essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.

Condé Maryse, Cottenet-Hage Madeleine, *Penser la créolité*, Paris, Éditions Karthala, 1995.

Fanon Franz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Folio Essais, 1971 [1952].

Gilroy Paul, *L'Atlantique noir, Modernité et double conscience*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010.

Laborie Jean-Claude, Moura Jean-Marc et Parizet Sylvie (dir.), *Vers une histoire littéraire transatlantique*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

Le Blanc Guillaume, *Dedans, dehors, La condition d'étranger*, Paris, Éditions du Seuil, coll. La couleur des idées, 2010.

Le Quellec Cottier Christine et Cossy Valérie (dir.), *Africana, Figures de femmes et formes de pouvoir*, Paris, Classiques Garnier, 2022.

Le Bris Michel et Rouaud Jean avec le concours de Skowronek Nathalie (dir.), *Je est un autre, Pour une identité monde*, Paris, Éditions Gallimard, 2010.

Ly Mamadou Moustapha, *Le Nouvel Édouard Glissant : De l'opacité poétique à la limpidité politique*, Paris, Éditions Connaissances et Savoirs, coll. Essai critique / Littératures non-occidentales, 2021.

Mangeon Anthony (dir.), *Postures postcoloniales, domaines africains et antillais*, Paris, Éditions Karthala, 2012.

McDonald Christie et Suleiman Susan (dir.), *French Global, a new approach to literary history*, New York & London, Columbia University Press, 2010.

Mazauric Catherine, *Mobilités d'Afrique en Europe, Récits et figures de l'aventure*, Paris, Éditions Karthala, 2012.

Ménard Nadève (éd.), *Écrits d'Haïti, Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Paris, Éditions Karthala, 2011.

Moudileno Lydie, *Parades postcoloniales, La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Éditions Karthala, 2006.

Moura Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, [1999], 2013, 2e édition : coll. Quadrige Manuels.

Ndiaye Pap, *La condition noire, Essai sur une minorité française*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio actuel, 2019 [2008].

Rosello Mireille, *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris, Éditions Karthala, 1992.

Roussos Katherine, *Décoloniser l'imaginaire, Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie Ndiaye*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Saint-Méry, Louis-Élie Moreau De, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle de Saint-Domingue : avec des observations générales sur sa population, sur le caractère et les mœurs de ses….habitans, sur son climat, sa culture.. : accompagnées des détails les plus propres à faire connaître l'état de cette colonie à l'époque du 18octobre 1789 et d'une nouvelle carte*, 2 vol., Philadelphie et chez L.-E. Moreau de Saint-Méry et chez Dupont, Paris, 1797.

Slettedahl Macpherson Heidi, *Transatlantic Women's Literature*, Edinburg, Edinburg University Press, 2012.

Œuvres critiques : approches psychanalytiques et psychologiques

Devereux Georges, *Femme et mythe*, Paris, Flammarion-Champs, 1988.

Ehrenberg Alain, *La fatigue d'être soi. Dépression et société,* Paris, Éditions Odile Jacob, 1998.

Eliacheff Caroline et Heinich Nathalie, *Mères-filles, Une relation à trois*, Paris, Le Livre de Poche, 2003 [2002].

Fauré Christophe, *Maintenant ou jamais ! La transition du milieu de vie*, Paris, Éditions Albin Michel, 2011.

Tisseron Serge, *Les secrets de famille*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2011.

Œuvres critiques : approches philosophiques

Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Capitalisme et schizophrénie*, Tome 2 : *Mille plateaux,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

Derrida Jacques et Habermas Jürgen, *Le « concept du 11 septembre »*, Paris, Éditions Galilée, 2004.

Descombes Vincent, *Les embarras de l'identité,* Paris, Éditions Gallimard, coll. NRF Essais, 2013.

Green André, *Le Temps éclaté*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

Marin Claire, *Rupture(s), Comment les ruptures nous transforment*, Paris, Le Livre de Poche, 2021 [2019].

Romano Claude, *L'événement et le temps,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadridge Essais Débats, 2012.

Œuvres critiques : approches géocritiques

Collot Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, Les Essais, 2014.

Harvey David, *The Condition of Postmodernity, An Enquiry Into the Origins of Cultural Change*, Cambridge, MA, Blackwell, 1990.

Lévy Clément, *Territoires postmodernes : Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2014.

Maximin Daniel, *Les fruits du cyclone, Une géopoétique de la Caraïbe*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

Moraru Christian, *Reading for the Planet. Toward a Geomethodology*, Michigan, University of Michigan Press, 2015.

Westphal Bertrand, *La géocritique, Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

Westphal Bertrand, *La cage des méridiens, La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016.

Zaccaria Paola, *Mappe senza frontiere, Cartografie letterarie dal modernismo al transnazionalismo*, Bari, Palomar di Alternative, 1999.

Œuvres critiques : approches sociologiques

Bourdieu Pierre (dir.), *Un art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965.

Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Paris, Points Essais, 2014 [1998].

Dubar Claude, *La crise des identités, L'interprétation d'une mutation,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. Le Lien social, 2014.

INSEE, *Les immigrés en France*, Paris, coll. Contours et caractères, 1997.

Kaufmann Jean-Claude, *La femme seule et le Prince charmant, Enquête sur la vie en solo*, Paris, Pocket, 2001 [1999].

Kaufmann Jean-Claude, *L'invention de soi, Une théorie de l'identité*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010.

Kaufmann Jean-Claude, *Piégée dans son couple, Quand le couple conduit à l'enfermement*, Paris, Le Livre de Poche, 2017 [2016].

Lahire Bernard, *L'homme pluriel, Les ressorts de l'action,* Paris, Hachette Littératures, coll. Pluriel sociologie, 2006 [2001].

Lipovetsky Gilles, *La troisième femme*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, 2006 [1997].

Michel Johann, *Sociologie du soi, Essai d'herméneutique appliquée,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

Muxel Anne, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Hachette Littératures, coll. Pluriel, 2007.

Singly de François, *Sociologie de la famille contemporaine*, Paris, Armand Colin, coll. Domaines et Approches, 5 e édition, 2014.

Varro Gabrielle, *Sociologie de la mixité amoureuse, De la mixité amoureuse aux mixités sociales et culturelles*, Paris, Éditions Belin, 2003.

Zilio Marion, *Faceworld, Le visage au XXI e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Perspectives critiques, 2018.

Œuvres critiques : approches artistiques

O'Keeffe Georgia, Lyon, Fage éditions, coll. Paroles d'artistes, 2021.

Dictionnaires en ligne

Dictionnaire Historique et Encyclopédie Linguistique du Latin (*DHELL*)

Revues

Littérature et Francophonie, CRDP de Nice, Commissariat général de la langue française, 1989.

Revues et articles

Alix Florian, « L'afropolitanisme au féminin : une déterritorialisation des lieux communs ? », in *Africains…et américains* ?, textes réunis par Anthony Mangeon et Claudine Raynaud, *Études Littéraires Africaines*, n°44, 2017, p.113-127.

Audet René, « Un personnage s'il faut. Splendeurs et misères de la pantomime romanesque contemporaine », in Audet René et Xanthos Nicolas, *Ce que le personnage contemporain dit à la critique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p.17-27.

Baudelle Yves, « Poétique des noms des personnages », *in Le Personnage romanesque, Cahiers de narratologie*, n°6, Nice, Presses de l'université de Nice, 1995.

Bikialo Stéphane, « Hélène Lenoir : un minimalisme orchestré », in Blanckeman Bruno et Dambre Marc (dir.), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p.255-269.

Blanckeman Bruno, « Identités narratives du sujet, au présent : récits autofictionnels / récits transpersonnels », in *Se raconter, témoigner, Elseneur,* Caen, Presses Universitaires de Caen, n° 17, 2001, p.73-81.

Bonnet Véronique, Bridet Guillaume, Parisot Yolaine, *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 2009 (3) : *Caraïbe et océan Indien. Questions d'histoires*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Bonvalot Anne-Laure, Brézillon Héloïse, Cazalas Inès, Decaux Sylvie, Lorin Marie, Suchet Myriam, « Voix, oralités : vers une échopoétique transculturelle », Paris, Armand Colin, *Littérature*, n°201 (1/2021), mars 2021, p.38-65.

Bujor Flavia, « Fictions de passing transatlantiques : quelles lignes de couleur et de genre *? »*, in Chaudet Chloé, Cubeddu-Proux Stefania, Moura Jean-Michel (dir.), *L'Atlantique littéraire au féminin. Approches comparatistes (XX-XXIe Siècles),* Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. "Littératures", 2020, p.155-168.

Chaillou Michel, *"* L'extrême-contemporain, journal d'une idée *"*, in *Revue Po&sie*, n°41, Paris, Éditions Belin, 1987, p.5-6.

Chariatte Isabelle, « Repenser les catégories du féminin dans Americanah », in Le Quellec Cottier Christine et Cossy Valérie (dir.), *Africana, Figures de femmes et formes de pouvoir*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p.101-116.

Clavaron Yves, « Globalisation, transculturalité et afropolitanisme dans trois romans "transatlantiques" », in Laborie Jean-Claude, Moura Jean-Marc et Parizet Sylvie (dir.), *Vers une histoire littéraire transatlantique*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p.197-209.

Collectif Zonezadir, « Pour une écopoétique transculturelle : introduction », in Zones à dire, *Pour une écopoétique transculturelle*, Paris, Armand Colin, *Littérature*, n°201 (1/2021), mars 2021, p.10-23.

Collington Tara, « De la polyphonie à la narratologie cognitive : la construction du personnage dans l'univers romanesque d'Hélène Lenoir », in Audet René et Xanthos Nicolas, *Ce que le personnage contemporain dit à la critique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p.29-45.

Commaille Jacques, « Conclusion générale. Le "couple mixte" ou la tentative de construction d'une qualification sociale en objet exemplaire de recherche », in Philippe Claudine, Varro Gabrielle et Neyrand Gérard (dir.), *Liberté, Égalité, Mixité…conjugales. Une sociologie du "couple mixte"*, Paris, Anthropos, coll. Exploration interculturelle et science sociale, 1998, p.276-283.

Cousseau Anne, « Postmodernité : du retour au récit à la tentation romanesque », in Blanckeman Bruno, Mura-Brunel Aline, Dambre Marc, *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.359-370.

Fortier Frances et Mercier Andrée, « La narration du sensible dans le roman contemporain », in Audet René et Mercier Andrée (éds), *La Narrativité contemporaine au Québec. 1. La Littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p.173-201.

Fournier-Kiss Corinne, « Antilles et espace transatlantique chez Maryse Condé », in Laborie Jean-Claude, Moura Jean-Marc et Parizet Sylvie (dir.), *Vers une histoire littéraire transatlantique*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p.223-236.

Froidevaux-Metterie Camille, « La sororité, un a priori féministe », in *Sororité*, Collectif dirigé par Chloé Delaume, avec les textes d'Armanet Juliette, Bastide Lauren, Brey Iris, Bulle Estelle-Sarah, Chaillon Rébecca, Cherhal Jeanne, Coffin Alice, Froidevaux-Metterie Camille, Kiyémis, Lafon Lola, Ouassak Fatima, Ovidie, Salvayre Lydie, Soumahoro Maboula, Paris, Éditions Points, 2021, p.157-171.

Gefen Alexandre, « La biofiction dans la littérature française contemporaine », in Blanckeman Bruno, Mura-Brunel Aline, Dambre Marc, *Le roman français au tournant du XXI e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.305-319.

Glover Kaiama L., « Écrire la schizophrénie, La configuration du personnage dans les œuvres " spiralistes" de Frankétienne, Jean-Claude Fignolé et René Philoctète », in Ménard Nadève (éd.), *Écrits d'Haïti, Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Paris, Éditions Karthala, 2011, p.83-96.

Hamon Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Barthes Roland, Kayser Wolfgang, Booth Wayne C., Hamon Philippe, Paris, Points Essais, 1977, p.115-167.

Harder Marie-Pierre, « *"*I was a slave girl*"*. Le passage transatlantique comme pont poéthique intersectionnel et transmémoriel de l'esclavage à la Shoah », in Chaudet Chloé, Cubeddu-Proux Stefania, Moura Jean-Michel (dir.), *L'Atlantique littéraire au féminin. Approches comparatistes (XX-XXIe Siècles)*, Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. "Littératures", 2020, p.169-182.

Jouve Vincent, « Le personnage romanesque », *Cahiers de narratologie*, n°6, Nice, Presses de l'université de Nice, 1995.

Lamiot Christophe, « Maryse Condé et la république des corps », in Condé Maryse, Cottenet-Hage Madeleine, *Penser la créolité*, Paris, Éditions Karthala, 1995, p.282-288.

Mangeon Anthony, « Pour une histoire littéraire intégrée (des centres aux marges, du national au transnational : littératures françaises, littératures francophones, littératures féminines*) »,* document de travail d'un article publié in Abdoulaye Imourou (dir.) : *La littérature africaine francophone, mesures d'une présence au monde »*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Écritures, 2015.

Mangeon Anthony, « Henri Lopes a cinquante ans ! », in *Henri Lopes, lectures façon façon-là*, textes réunis par Anthony Mangeon, *Études Littéraires Africaines*, n°45, 2018, p.9-12.

Mazauric Catherine, « Mobilités de l'œuvre : exils, errances et retours », in *Henri Lopes, lectures façon façon-là*, textes réunis par Anthony Mangeon, *Études Littéraires Africaines*, n°45, 2018, p.29-50.

Ménard Nadève, « Lyonel Trouillot : Un peu de partage à travers les rues de Port-au-Prince », in Ménard Nadève (éd.), *Écrits d'Haïti, Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Paris, Éditions Karthala, 2011, p.459-464.

Monbeig Fanny, « Migrations des identités féminines chez Alice Walker, Maryse Condé et Marie Ndiaye », in Chaudet Chloé, Cubeddu-Proux Stefania, Moura Jean-Michel (dir.), *L'Atlantique littéraire au féminin. Approches comparatistes (XX-XXIe Siècles)*, Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. "Littératures", 2020, p.139-153.

Moudileno Lydie, « Le désir de créolisation dans *Sur l'autre rive* d'Henri Lopes », in The French Review, vol.75, n°2, Décembre 2001, p.306-317.

Mouzet Aurélia, « Esthétique de l'Atlantique noir, Métaphore océanique et traversée des imaginaires », in Laborie Jean-Claude, Moura Jean-Marc et Parizet Sylvie (dir.), *Vers une histoire littéraire transatlantique*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p.147-161.

Ndiaye Pap, « Questions de couleur. Histoire, idéologies et pratiques du colorisme », in Fassin Didier et Fassin Éric (dir.), *De la question sociale à la question racial ? Représenter la société française*, Paris, La Découverte, 2009, p.37-54.

Oberhuber Andréa, « Dans le corps du texte », in *Polygraphies du corps dans le roman de femme contemporain*, Montréal, n°103, 2013, p.5-19.

Parisot Yolaine, « Littératures caribéennes : écrire le présent dans les marges de la contre-histoire », in Bonnet Véronique, Bridet Guillaume, Parisot Yolaine, *Itinéraires. Littérature, textes, cultures, 2009 (3)* : *Caraïbe et océan Indien. Questions d'histoires*, Paris, L'Harmattan, 2009, p.109-126.

Poirier Jacques, « Le Pas grand-chose et le presque rien », in Blanckeman Bruno, Mura-Brunel Aline, Dambre Marc, *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.371-380.

Pluvinet Charline, « Identité troublée du personnage : permanence et rupture dans les narrations fictionnelles de soi », in Audet René et Xanthos Nicolas, *Ce que le personnage contemporain dit à la critique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p.135-148.

Sagna Moussa, « Écriture de soi et expérience fictionnelle chez Fatou Diome, Entre auto-thérapie et contestation du pouvoir », in Le Quellec Cottier Christine et Cossy Valérie (dir.), *Africana, Figures de femmes et formes de pouvoir*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p.447-457.

Troubé Sarah, « L'identité narrative », in *L'identité, Dictionnaire encyclopédique*, Jean Gayon, V.Courtier, A.Nicoglou, G.Pontarotti, F.Villa, J.Weitzman (dir.), Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, 2020, p.422-424.

Viart Dominique, « Fictions en procès », in Blanckeman Bruno, Mura-Brunel Aline, Dambre Marc, *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.289-303.

Wagner Frank, « Perturbations onomastiques : l'onomastique romanesque contre la mimèsis », in *Onomastique romanesque*, Yves Baudelle (dir.), *Narratologie*, n°9, 2008, p.17-42.

Wagner Frank, « Entre péremption et préemption : aspects du personnage contemporain », in Audet René et Xanthos Nicolas, *Ce que le personnage contemporain dit à la critique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p.47-59.

Xanthos Nicolas, « Y a de la joie, un suicide et des espions. Psychologie du personnage dans L'Adieu à Stefan Zweig de Belinda Cannone », in Audet René et Xanthos Nicolas, *Ce que le personnage contemporain dit à la critique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p.61-71.

Ouvrages collectifs

La Bible, L'Ancien et le Nouveau Testament, traduction œcuménique de la Bible, Paris Le Livre de Poche, La Pochothèque, Nouvelle édition revue 1996 [1988].

Sororité, Collectif dirigé par Chloé Delaume, avec les textes d'Armanet Juliette, Bastide Lauren, Brey Iris, Bulle Estelle-Sarah, Chaillon Rébecca, Cherhal Jeanne, Coffin Alice, Froidevaux-Metterie Camille, Kiyémis, Lafon Lola, Ouassak Fatima, Ovidie, Salvayre Lydie, Soumahoro Maboula, Paris, Points, 2021.

Zones à dire, *Pour une écopoétique transculturelle*, Paris, Armand Colin, *Littérature*, n°201 (1/2021), mars 2021.

Dictionnaires

Codes noirs de l'esclavage aux abolitions, Paris, Éditions Dalloz, 2006.

Dictionnaire Sartre, François Noudelmann et Gilles Philippe (dir.), Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. Champion Classiques, 2013.

L'identité, Dictionnaire encyclopédique, Gayon, V.Courtier, A.Nicoglou, G.Pontarotti, F.Villa, J.Weitzman (dir.), Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, 2020 [2012].

Le Petit Robert, (Le Nouveau), Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, 1968.

Le Petit Robert de la langue française, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Dictionnaires Le Robert, Nouvelle édition millésime 2020.

Littérature francophone, Anthologie, Paris, Larousse Nathan International, 1992.

Références électroniques et articles numériques consultables en ligne

Fignolé Jean-Claude, *Pour une poétique de la schizophrénie,* 1992 : https://www.revuenoire.com/poetique-de-la-schizophrenie/

Lydie Moudileno, « Henri Lopes – “ La critique n’est pas une agression ” », genesis [En ligne], 33 | 2011, mis en ligne le 23 octobre 2013, consulté le 30 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/ genesis/609 ; DOI : 10.4000/genesis.609

Parisot Yolaine, « *Littératures caribéennes : écrire le présent dans les marges de la contre-histoire* », Itinéraires [En ligne], 2009-2 | 2009, mis en ligne le 03 juin 2014, consulté le 01 octobre 2016. URL : http://itineraires.revues.org/299 ; DOI : 10.4000/itineraires.299

Table des matières

Remerciements 4
Liste des abréviations des œuvres du corpus 5
Corpus premier 5
Corpus secondaire 5
Introduction 7
I. Être aux autres et oubli de soi 13
1. Le Personnage romanesque contemporain 13
1.1. Statut ontologique du personnage romanesque contemporain 13
1.2. Désignation et nomination des personnages romanesques 17
1.2.1. L'onomastique 17
1.2.2. Le nom propre 18
1.2.3. Désignation arbitraire 19
1.2.4. Désignation motivée : Le patronyme complet 20
1.2.5. Le prénom 24
1.2.6. Motivation trompeuse de la dénomination 28
1.2.7. Les pseudonymes 30
1.2.8. Classification et hiérarchisation des personnages à partir de leur désignation 31
1.3. Figuration des personnages et perturbation des codes : prosopographie et éthopée 38
1.3.1. *Histoire de la femme cannibale* de Maryse Condé et *Sur l'autre rive* d'Henri Lopes 38
1.3.2. *Thérèse en mille morceaux* de Lyonel Trouillot et *Pièce rapportée* d'Hélène Lenoir 46
1.3.3. *Son nom d'avant* d'Hélène Lenoir et *Comme personne* de Denis Lachaud 51
Comme personne de Denis Lachaud 56
1.3.4. *Kétala* de Fatou Diome 58
2. Intériorisation des valeurs de l'autre 67
2.1. Education et transmission familiale 69
2.1.1. La famille 69
2.1.2. Place et rôles dans la famille 71
2.1.3. L'aînée 71
2.1.4. La cadette 73
2.1.5. La Fille unique 74
2.1.6. L'orpheline 75
2.2. Éducation et religion 76
2.2.1. La religion catholique 76

2.2.2. Le vaudou 80
2.2.3. L'islam 82
2.3. Le respect des coutumes et des traditions 82
2.4. Le rapport à la mère 88
2.4.1. Les mères insignifiantes 89
2.4.2. Les mères inférieures et défaillantes 90
2.4.3. La mère dépressive 91
2.4.4. La mère délaissée 92
2.4.5. La mère supérieure 94
3. Le rapport aux hommes 103
3.1. Le rapport au père 103
3.1.1. La figure paternelle comme incarnation de la Loi 103
3.1.2. Les pères infidèles 104
3.1.3. Les beaux-pères 107
3.2. Le regard masculin et les attentes sociétales 108
3.2.1. Miroir et regards croisés 111
3.2.2. Regards masculins et rivalité féminine 118
3.2.3. Regards masculins et séduction 119
4. Le corps des femmes : entre perception et injonctions sociétales 127
4.1. Le corps des femmes : âgisme et injonctions au jeunisme 128
II. Être à soi : vers la reconquête de son identité 141
1. Définir l'identité 141
2. Espaces hostiles : la vie à deux et la maternité 145
2.1. La vie à deux : mariage ou concubinage 145
2.1.1. La formation du couple 146
2.1.2. Positionnement et répartition des rôles au sein du couple 149
2.1.3. Couples mixtes et racisme 151
2.1.4. Vie maritale et prison psychique 163
2.1.5. Place légitime et assignation des fonctions de chacun 169
2.1.6. Sphère domestique et enfermement spatial 177
2.1.7. La maternité : une autre forme d'asservissement 181
2.1.8. La nullipare 192
3. La crise 203
3.1. Les prémisses de la crise 203
3.2. La crise : l'événement déclencheur 210
4. La crise comme réappropriation de soi 219
4.1. À la reconquête de son corps 220

4.2. Vers une réappropriation de son histoire et de l'espace 240
4.2.1. Absence de perspective historique et histoire immédiate 242
4.2.1. Histoire collective et parcours individuel 258
5. À la découverte d'autres formes de masculinités 297
5.1. Pour une définition viriarcale de la virilité 297
5.1.2. Un premier pas vers un autre modèle ? 300
5.1.3. Sortir des stéréotypes de genre 301
III. Une figure féminine en devenir : enquête sur soi, en quête de voi(e)x 317
1. Pour une matérialisation textuelle de l'expérience féminine 319
1.1. Corporéité du texte et mise en forme 319
1.2. Un autre mode d'appréhension du personnage 326
1.2.1. Odeurs, parfums et mémoire olfactive 328
1.2.2. Mémoire du corps et corps parchemin 331
1.2.3. Chants, voix et mémoire auditive 337
2. Qui dit, que dit la figure féminine ? 347
2.1. Voix narrative, voix intérieure et point de vue 347
2.2. Narrations empêchées 350
2.2.1. Entre narration refusée et narration impossible 350
2.2.2. Narrations entravées 357
2.3. Fonction mémorielle de la voix narrative 369
3. Quand la réalité infuse la fiction 387
3.1. Une fiction arrimée à la vie des auteurs(trices) 387
3.2. Subversion de la scène énonciative : entre réalité et fiction 394
4. Mise en abyme du travail sur la langue et de la figure de l'artiste 405
4.1. L'écrivaine 405
4.2. Traductrice et interprète 410
4.3. Les peintres 418
5.Disparition et fiction d'enquête 429
5.1. Quand la disparition devient un projet de vie : Marie-Ève, Britt et Thérèse 429
5.2. Fiction d'enquête, art et cannibalisme 441
5.3. Enquête et résilience 454
Conclusion 495
Bibliographie générale 501
Œuvres du corpus 501
Corpus premier 501
Corpus secondaire 501
Œuvres littéraires 501

Œuvres critiques : approches littéraires 502
Œuvres critiques : approches féministes 505
Œuvres critiques : approches francophones et postcoloniales 506
Œuvres critiques : approches psychanalytiques et psychologiques 508
Œuvres critiques : approches philosophiques 508
Œuvres critiques : approches géocritiques 509
Œuvres critiques : approches sociologiques 509
Œuvres critiques : approches artistiques 510
Dictionnaires en ligne 510
Revues 510
Revues et articles 510
Ouvrages collectifs 514
Dictionnaires 514
Références électroniques et articles numériques consultables en ligne 515
Table des matières 517
Résumé en français 521
Résumé en anglais 521

Université de Strasbourg

STEPHANIE REBEIX

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS (ED 520)

« Figuration du devenir féminin dans quelques œuvres romanesques de la littérature française et francophone, caribéenne et africaine ».

Résumé en français

Depuis les années 1980, la littérature française contemporaine est redevenue transitive, renouant avec un récit qui donne à voir un réel qu'il reconfigure, tout en s'intéressant aux transformations du Sujet. Elle se nourrit et s'énonce à partir du legs culturel des siècles qui l'ont précédée, s'appropriant et subvertissant ses codes, pour mieux déstabiliser son lecteur qu'elle sollicite grandement.

La présente étude s'inscrit dans cette dynamique et a pour vocation d'analyser, dans une perspective comparatiste et interdisciplinaire, la figuration du devenir féminin dans neuf romans de langue française, dont les intrigues s'articulent autour de l'océan Atlantique.

À travers ce corpus de récits de vies ordinaires, d'écrivains d'origine française, africaine et caribéenne, il s'agit de dresser une anthropoïetique genrée du sujet féminin contemporain pour étudier la façon dont les œuvres traitent de l'identité féminine et du positionnement de la femme dans nos sociétés contemporaines postcoloniales. Comment le texte énonce-t-il le statut de la femme aujourd'hui, en fonction du lieu où il s'écrit et se raconte ? Comment figure-t-il un Sujet en devenir, à l'origine de la dynamique narrative, évolution retranscrite par la voix intérieure du personnage féminin ?

Mots-clés : femme-corporéité-féminisme-existence-phénoménologie-postcolonial-roman contemporain.

Résumé en anglais

Since the 1980s, contemporary French literature has once again become transitive, reconciling itself with a story delivering a reality it redesigns, and casting a new light upon the changes affecting the Subject.
Literature develops and expresses itself by building itself upon the cultural experience of the past centuries, by reappropriating and subverting its own codes, as to destabilize in a more forceful way a reader whom it already solicits a lot.
The present study is part of this dynamic and aims to analyse the figuration of the female becoming in a comparative and interdisciplinary fashion. It does so considering nine novels written in French, whose stories revolve around the Atlantic Ocean.
Throughout this corpus of ordinary lives' stories, written by authors from French, African and Caribbean backgrounds, I will try to establish a gendered anthropoïetics of the contemporary feminine subject. It will help me to study how novels explore female identity and the woman's place in our postcolonial societies. How does the text articulate the status of women today, depending on the place it is written and told? How does it figure the Subject's becoming, considering evolution is at the root of the narrative dynamic, with the use of the female character's inner voice?

Key words : woman – corporeality – feminism – existence – phenomenology – postcolonial – contemporary novel.