

2014

## Construction de l'identité culturelle afro-antillaise : regards croisés entre Maryse Condé, Gisèle Pineau et Fabienne Kanor

Jeanne Jégousso

*Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College*

Follow this and additional works at: [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_theses](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses)



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Jégousso, Jeanne, "Construction de l'identité culturelle afro-antillaise : regards croisés entre Maryse Condé, Gisèle Pineau et Fabienne Kanor" (2014). *LSU Master's Theses*. 2586.  
[https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_theses/2586](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses/2586)

This Thesis is brought to you for free and open access by the Graduate School at LSU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in LSU Master's Theses by an authorized graduate school editor of LSU Digital Commons. For more information, please contact [gradetd@lsu.edu](mailto:gradetd@lsu.edu).

CONSTRUCTION DE L'IDENTITE CULTURELLE AFRO-ANTILLAISE : REGARDS  
CROISES ENTRE MARYSE CONDE, GISELE PINEAU ET FABIENNE KANOR

A Thesis

Submitted to the Graduate Faculty of the  
Louisiana State University and  
Agricultural and Mechanical college  
in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of  
Master of Arts

in

The Department of French

by  
Jeanne Jégousso  
B.A, Université de Tours, 2011  
December 2014

## Remerciements

Mes remerciements et ma plus sincère gratitude aux membres de mon comité, Dr. Pius Ngandu Nkashama, Dr Kathe Jensen et Dr. Jack Yeager. Je vous suis reconnaissante pour les conseils précieux que vous m’avez donnés tout au long de ce travail et pour le temps que vous m’avez accordé.

Merci également au Dr. Adélaïde Russo grâce à qui j’ai eu l’honneur et la joie de rencontrer Fabienne Kanor et d’enrichir ainsi ma réflexion sur son travail par ses conseils.

J’accorde une pensée toute particulière au Dr. Logan Connors, qui fut un modèle et une inspiration lors de mon année à l’université de Bucknell et qui me poussa à poursuivre mes études supérieures aux États-Unis, en particulier à LSU.

A Gordon Walker et Chelsea Rye, un grand merci pour leur soutien, leur bonne humeur et les gâteaux à la citrouille.

A ma famille, mes parents Pascal et Catherine et mon frère Léo, pour avoir lu le moindre de mes écrits depuis mon premier jour de classe jusqu’à ce mémoire. Merci pour votre soutien, vos conseils, vos heures sur Skype et les colis de chocolats.

Et enfin, je souhaite remercier Daniel pour son soutien quotidien et ses encouragements tout au long de ce projet.

## Table des matières

Remerciement.....	ii
Abstract.....	v
Introduction.....	1
I. Présentation des auteures et des œuvres.....	4
A. L'univers de Maryse Condé.....	4
1. Biographie et thématiques .....	4
2. <i>La vie sans fards</i> .....	6
B. L'exil de Gisèle Pineau.....	9
1. Biographie et thématiques .....	9
2. <i>L'exil selon Julia et Fleur de Barbarie</i> .....	10
C. La nouvelle génération : Fabienne Kanor .....	11
1. Biographie et thématiques .....	11
2. <i>D'eaux douces</i> .....	13
II. Étude de l'énonciation.....	15
A. Instabilité de l'énonciation.....	15
1. Division des pronoms personnels sujets.....	15
2. Prénoms pluriels.....	18
3. Le « Je » omniscient.....	22
B. La distension spatio-temporelle.....	25
1. Espace et migration.....	26
a. L'Afrique désenchantée.....	26
b. Exilée de mère en fille.....	29
c. L'errance immobile.....	31
2. Une distension temporelle .....	34
C. De la Fiction à l'Autofiction.....	37
III. La recherche identitaire du sujet féminin.....	44
A. Le cadre familial.....	44
1. Rappel historique.....	44
2. Mémoire et colonialisme.....	48
a. Le rôle du silence.....	48
b. La mère, symbole du colonialisme.....	52
3. La relation mère-fille.....	57
B. Le corps, outil de la recherche de soi.....	65
1. Le cheveu.....	66
2. Corps et racisme.....	71
3. La sexualité.....	75
C. La plume ou la vie.....	79

Conclusion.....	85
Bibliographie.....	88
A. Ouvrages de référence.....	88
B. Ouvrages consulés.....	88
C. Articles de journaux consulés.....	89
D. Sites internet et media.....	90
E. Dictionnaire et media.....	90
Vita.....	91

## Abstract

The theme of cultural identity is one of the main problematic of francophone literature. Through the years, women writers, especially in Guadeloupe and Martinique, used this theme as the main topic of many of their writings. Characters, especially women narrators, try to understand this notion of cultural identity and its construction in order to make this theme theirs, since cultural identity is at the crossroads of their own story, the history of the Caribbean, and the perception these young women have of themselves.

A new generation of writers, born in France of Caribbean families, tries today to offer a new outlook on the construction of the cultural identity. In their books, young female characters do not always succeed in finding self-identity. In such cases the consequences are always tragic to the character in question. With this study we will show the evolution of Afro-Caribbean identity in three generations of female writers.

Based on four works, *La vie sans fards* by Maryse Condé, *L'exil selon Julia* and *Fleur de Barbarie* by Gisèle Pineau, and *D'eaux douces* by Fabienne Kanor, this thesis will answer the following questions: what is the representation of cultural identity in the four books of the corpus, and is it possible for the female narrator in each to be successful in redefining her cultural identity?

Having analyzed the instability of the narrative voices, the spatiotemporal frame, and the literary genre of the works, it is the mother who is the main obstacle to the construction of the cultural identity, then to the representation of the body which is going to be developed. This long process is not possible without an appeal to the imagination, by writing or reading, and it is finally in the domain of the imagination that the female narrators' life or death will be ultimately decided.

## Introduction

A l'origine de ce projet, il s'agissait de simplement réunir des récits et des auteurs qui me plaisaient et de les faire dialoguer, de les rassembler dans un seul et même travail. Il n'était pas question alors de se concentrer sur une écriture féminine antillaise, sur l'importance de la femme comme maîtresse du discours dans un univers qui lui soit propre, depuis le froid des campagnes françaises, jusqu'aux côtes africaines en passant par la Guadeloupe et la Martinique. Je rêvais de réunir tous ensemble les arts de la Caraïbe, de la musique au cinéma en passant par la littérature pour en extraire une grande célébration de la culture et de la créativité des Antilles françaises. C'est pourtant sur trois auteures que mon choix se porta, trois générations de femmes, trois auteures aux multiples facettes, Maryse Condé, Gisèle Pineau et Fabienne Kanor, qui écrivent et décrivent, livre après livre, la complexité de cette formidable culture antillaise.

Sous la plume de ces écrivaines se développe un univers imaginaire dans lequel les femmes sont au centre du récit. Elles en sont les actrices mais aussi les narratrices. Le roman féminin des Antilles est celui de la réappropriation. Réappropriation de l'histoire, de la mémoire, de la place de la femme dans les sociétés française, antillaise mais aussi africaine. Une réappropriation de soi et de sa culture. Après l'épisode de la colonisation de la Guadeloupe et de la Martinique par la France, puis leur transformation en département français en 1946, le mélange sur une même île de descendants d'esclaves et des békés<sup>1</sup>, il faut aujourd'hui s'interroger sur la nature de l'identité antillaise, sur cette Antillanité pour reprendre le terme d'Edouard Glissant. Comment est-il possible de se construire une identité culturelle, dans un territoire

---

<sup>1</sup> Créole martiniquais ou guadeloupéen. *Larousse*.  
<http://www.larousse.com/en/dictionaries/french/b%C3%A9k%C3%A9/8647?q=b%C3%A9k%C3%A9#8597>. Le 2 novembre 2014.

occupé, colonisé ? Selon Albert Memmi, « le terme d'identité est faussement clair » (94), nous allons donc le définir avant d'aller plus avant dans notre propos.

L'identité culturelle est basée sur trois principes. Il s'agit en premier lieu, toujours selon Memmi, de l'appartenance à un groupe, à une culture. Ensuite, cette identité comprend également la façon de se percevoir soi-même et de se positionner face aux deux éléments cités précédemment. Par conséquent, « on a l'identité de sa conscience et de sa mémoire » (Memmi, 102). En définitive, Geneviève Vinsonneau rassemble ces principes dans la définition suivante : « l'identité elle-même est conçue comme une dynamique : un processus d'élaboration d'un système signifiant, chez un acteur interagissant à la fois avec d'autres acteurs et avec le système symbolique dans lequel ils évoluent ensemble » (27). L'identité culturelle est constituée d'éléments personnels mais aussi collectifs, qui parfois échappent à l'individu. Ce concept peut parfois être utilisé à des fins politiques, comme ce fut le cas lors du récent référendum en Écosse, ou pour des raisons plus personnelles, et c'est le cas chez les trois auteures qui composent ici notre corpus. La notion d'identité culturelle a évolué, depuis l'article de Memmi paru en janvier 1997 dans le premier numéro de la revue *Esprit* jusqu'au monde hyper connecté d'aujourd'hui.

Ainsi, en nous appuyant sur quatre textes, *La vie sans fards* de Maryse Condé, *L'exil selon Julia* et *Fleur de Barbarie* de Gisèle Pineau et finalement le roman *D'eaux douces* de Fabienne Kanor, c'est la construction féminine afro-antillaise qui va être explorée dans ce travail. Après avoir présenté les auteures et les œuvres du corpus, nous nous interrogerons sur la représentation de la stabilité ou de l'instabilité de l'identité culturelle dans les quatre récits, grâce à l'étude de la narration, du cadre spatio-temporel et du genre des œuvres choisies. C'est ensuite le cadre familial, et notamment l'importance de la mère, gardienne de la mémoire et symbole du colonialisme, suivi du rôle du corps dans la construction de l'identité culturelle féminine qui



seront abordés pour finalement conclure sur l'importance de l'imaginaire dans la formation et l'achèvement de cette recherche de soi au féminin.

## I. Présentation des auteures et des œuvres

Ce premier chapitre marque le début de cette étude, en introduisant les auteures ainsi que les œuvres qui composent le corpus de ce mémoire. En effet, chaque partie présentera une auteure, sa biographie, mais aussi les thématiques récurrentes dans ses textes. Ensuite, ce sont les livres au programme qui ici seront résumés.

### A. L'univers de Maryse Condé

#### 1. Biographie et thématiques

Maryse Condé ne mérite sans doute plus aujourd'hui une introduction tant sa renommée est grande. « Écrivain-continent » (Cottenet-Hage, 61) selon Ernest Pépin, « femme-matador » (21) pour Jacques Chevrier, les qualificatifs ne manquent pas pour décrire la figure de proue de la littérature féminine des Antilles françaises. Chez elle, Antoine Compagnie admire « son indépendance entière, son refus des mots d'ordre, sa farouche liberté de pensée et de parole » (26). Auteure de plus d'une trentaine d'ouvrages, de pièces de théâtres et de travaux théoriques notamment sur le rôle de la femme dans le roman antillais, elle fut décorée en 2014 de la légion d'honneur<sup>2</sup>. Elle avait déjà été nommée auparavant commandeur, puis Grand Officier de l'Ordre du Mérite<sup>3</sup> en 2007 et 2011, et elle reçut également un grand nombre de prix littéraires en France mais aussi en Allemagne, au Québec et aux États-Unis où elle enseigna plusieurs années à l'université de Columbia à New York. Si elle raconte que sa vocation d'écrivaine était visible dès sa plus jeune enfance, ce n'est que tardivement, selon ses dires, qu'elle publie son premier ouvrage, *Heremakhonon*, paru en 1976 alors que Maryse Condé est âgée de 39 ans.

---

<sup>2</sup> Premier ordre national français, créé en 1802 par Bonaparte pour récompenser le courage des militaires et aussi les vertus et les services civils. *Larousse*.

[http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/L%C3%A9gion\\_dhonneur/129310](http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/L%C3%A9gion_dhonneur/129310). Le 2 novembre 2014.

<sup>3</sup> Institution par laquelle l'État récompense les mérites des citoyens, acquis dans les activités les plus diverses. *Larousse*. <http://www.larousse.com/en/dictionaries/french/ordre/56375/locution?q=M%C3%A9rite#182763>. Le 2 novembre 2014.

Il s'agit ici de rappeler brièvement les thématiques sur lesquelles l'auteure, originaire de la Guadeloupe où elle est née le 11 février 1937 à Pointe-à-Pitre, a consacré la majorité de son œuvre. Dans une interview accordée à Françoise Pfaff, Maryse Condé déclare : « j'écris pour moi-même mais j'écris aussi toujours pour provoquer les gens, pour les obliger à accepter des choses qu'ils n'ont pas envie d'accepter, à regarder les choses qu'ils n'ont pas envie de regarder. Je crois que c'est cela qui domine dans tous mes livres : ce besoin de déranger tout le monde » (49). L'écrivaine veut déranger, produire une réaction chez son lecteur. Qu'elle aborde le problème des dictatures en Afrique, le rôle de la mémoire et de l'esclavage, la société antillaise, c'est un regard critique et acerbe que porte l'auteure sur le monde qui l'entoure. Elle cherche à dénoncer, mais aussi comme elle le dit dans son autobiographie *La vie sans fards*, à défendre la vérité, combat qui lui tient particulièrement à cœur. Dans le livre *Maryse Condé : une nomade inconvenante*, paru sous la direction de Madeleine Cottenet-Hage et Lydie Moudileno, c'est en ces termes que sont définies les principales thématiques de l'œuvre vaste et variée de l'auteure guadeloupéenne :

Combat contre l'omnipotente négritude accoucheuse d'une Afrique mythique avec notamment *Heremakhonon*, *Une saison à Rihata* et *Ségou*.

Combat contre une conception idéaliste de l'identité antillaise avec *La vie scélérate*, *Traversée de la mangrove*, *Les derniers rois mages*, *Désirada*.

Combat contre l'effacement de la mémoire avec *Moi*, *Tituba*.

Combat contre les utopies faciles avec *La colonie du Nouveau Monde* (41)

La répétition au début de chaque phrase du mot « combat » n'est pas anodine et présente Maryse Condé comme une guerrière, en lutte continuelle contre les clichés et l'oubli.

Son œuvre conséquente se divise entre deux espaces majoritaires, les Antilles et l'Afrique. L'auteure ne recherche pas à s'aligner avec les poètes de la Négritude, en décrivant

une Afrique rêvée, pays natal accueillant mais elle dépeint bien au contraire les contradictions du continent, la difficulté pour les Antillais, qu'il s'agisse d'elle-même ou de ses personnages, de s'y intégrer. Des Antilles, elle raconte le passé douloureux, une société malade et hypocrite. Parfois, elle use de sa propre histoire, imagine sa grand-mère dans *Victoire, des saveurs et des mots*, évoque en forme de conte son enfance en Guadeloupe dans *Le cœur à rire et à pleurer* et finalement son épopée africaine dans son dernier livre *La vie sans fards*.

## 2. *La vie sans fards*

Le roman de Maryse Condé qui fut retenu dans le corpus de cette étude, *La Vie sans fards*, est la première véritable autobiographie de Maryse Condé parue en 2012. Si la dimension autobiographique est étudiée dans le chapitre suivant, arrêtons-nous un instant sur le contenu de ce livre. Le récit débute alors que Maryse Condé arrive à Paris, seule, afin d'y poursuivre ses études universitaires. Le texte semble prendre la suite d'un autre roman de Maryse Condé, *Le cœur à rire et à pleurer*. En effet, *La Vie sans fards* commence là où ce roman finissait, avec un rappel d'une anecdote d'enfance. Dans ce texte, l'auteure revient sur son mariage, en 1958, avec le comédien Mamadou Condé, ses relations avec les hommes en général, avec ses enfants et surtout avec l'Afrique. Sur la quatrième de couverture<sup>4</sup>, elle déclare qu'« il faut considérer *La vie sans fards* comme une tentative de parler vrai, de rejeter les mythes et les idéalizations flatteuses et faciles » (337). Le maître mot pour l'écrivaine est ici celui de vérité. Sur "France Inter", dans l'émission la librairie francophone du premier septembre 2012, Maryse Condé explique que l'un des objectifs de ce livre fut de donner une image plus vraie d'elle, plus authentique, au-delà de l'auteure militante et engagée. Elle y présente l'Afrique comme un refuge et y raconte la naissance d'une écrivaine.

---

<sup>4</sup> Dernière page.

L'auteure part pour la première fois en Afrique, en 1959, en Côte d'Ivoire. Elle écrit : « en 1959, la Coopération<sup>5</sup> commençait de balbutier. Une aile du ministère abrita bientôt un bureau d'embauche pour les Français qui voulaient tenter leur chance en Afrique. Cette offre semblait faite pour moi » (35). Son départ se produit peu après la naissance de son fils Denis, fils du Haïtien Jean Dominique, qui abandonne, selon Maryse Condé, la mère et le fils. Vient ensuite son mariage avec Condé. Son entourage ne comprend pas ce choix, et Maryse Condé avoue que ce mariage était pour elle un moyen de « retrouver un rang dans la société » (31). Trois mois après, les deux époux se séparent. De son premier contact avec l'Afrique, qui ne crée pas de véritable coup de cœur, Maryse Condé retient surtout la position marginale des Antillais dans les sociétés d'Afrique de l'ouest. « Les Antillais ne vivaient qu'entre eux » (49). Elle part ensuite retrouver son mari en Guinée en 1960, et c'est dans ce pays que l'Afrique fait pour la première fois battre son cœur. Dans ce pays où elle vit dans la pauvreté la plus extrême, elle essaie d'abandonner sa nationalité française au profit du passeport guinéen. « Brandissant mon livret de famille tout neuf, je demandai le passeport guinéen » (68) écrit-elle. C'est en Afrique qu'elle commence son métier d'enseignante même si elle ne semble alors en éprouver aucun plaisir. C'est également sur ce continent que naîtront ses filles. Elle y décrit les troubles sociaux, qu'elle vit pour la plupart de l'intérieur quoique de façon passive comme c'est le cas avec le complot des enseignants, qui est violemment réprimé par le régime de Sékou Touré en Guinée de 1961. « Ce fut une véritable purge qui tenta d'abord d'éliminer l'ennemi Peul<sup>6</sup> » (125).

---

<sup>5</sup> Volontariat civil ouvert aux jeunes âgés de 18 à 28 ans pour remplir des missions d'ordre économique, culturel, médical, technique, etc., auprès des pays en développement. *Larousse*. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/coop%C3%A9ration/19056?q=Coop%C3%A9ration#18946>. Le 2 novembre 2014.

<sup>6</sup> Ensemble de populations du groupe atlantique occidentale, dispersées dans toute l'Afrique de l'Ouest, du Sénégal au Cameroun (environ 12 millions). *Larousse*. <http://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/Peuls/137861>. Le 2 novembre 2014.

Au fil des pages, l'auteure s'engage peu à peu. Après l'Afrique francophone, c'est l'Afrique anglophone qu'elle raconte dans la deuxième partie de son livre, alors qu'elle arrive au Ghana, qu'elle décrit comme étant alors l'une des destinations favorites des afro-américains à la recherche de leurs racines. Elle est expulsée du Ghana en raison de soupçon d'espionnage et s'envole alors pour Londres. Dans la capitale anglaise, elle découvre le journalisme et se met activement à l'écriture. Elle y séjourne un an avant de repartir au Ghana, dans l'espoir d'y retrouver son amant, l'avocat Kwame Aidoo. C'est le cœur brisé qu'elle quitte une fois de plus le Ghana pour s'envoler vers le Sénégal. Ce retour en terre francophone marque le début de la troisième et dernière partie du livre, partie très courte qui s'achève sur la rencontre de Maryse Condé et de son mari ainsi que traducteur, Richard Philcox.

*La Vie sans fards* est l'histoire d'une jeune femme en manque de confiance, comme l'affirme l'écrivaine, qui cherche à se détacher de sa famille et part à la recherche de son identité culturelle. « Maryse Condé's depiction of Antillean women is quite striking in its absence of a strong sense of cultural belonging » (90) remarque Odile Cazenave, et ce sont ces dimensions de la recherche et de la construction d'une identité culturelle qui seront étudiées dans les chapitres suivants. Le livre est également présenté comme étant le plus universel des livres de la guadeloupéenne. Si cet ouvrage fait partie de notre corpus, c'est tout d'abord en raison de sa narration à la première personne et de la mise au centre du récit d'un protagoniste féminin, l'auteure elle-même, élément fondamental dans la problématique de l'étude. En définitive, lorsqu'il s'agit d'étudier *La vie sans fards*, c'est l'ensemble de l'œuvre de Maryse Condé qui se retrouve dans ce texte. Celui-ci apparaît comme la conclusion, la pierre manquante au travail de Condé. Elle apporte le point final aux livres de fiction de l'auteure, qui les évoque tout au long du récit, les rappelle à elle, se les approprie une dernière fois

## B. L'exil de Gisèle Pineau

### 1. Biographie et thématiques

Née en France, à Paris en 1956 dans une famille originaire de la Guadeloupe, c'est en Métropole et aux Antilles que l'auteure Gisèle Pineau grandit. Après deux années d'études en lettres modernes, c'est finalement vers la psychiatrie qu'elle se tourne et devient infirmière. Durant sa carrière littéraire, elle continue toujours d'exercer cette profession médicale et cela est particulièrement visible dans son univers littéraire. *Chair Piment*, roman publié en 2002 met en scène plusieurs personnages qui se sont rencontrés dans un hôpital psychiatrique, au sein duquel se passent certaines scènes où l'univers de Freud n'est jamais très loin. D'ailleurs, le récit qui est paru en 2010, sous le titre de *Folie, aller simple : journée ordinaire d'une infirmière*, illustre ce mélange constant entre ses deux métiers. À l'image de Maryse Condé, Pineau reçoit aussi nombre de prix littéraires en France et ailleurs.

S'il est possible de relever des thématiques similaires à celles listées pour Maryse Condé, comme le rôle de la mémoire, l'évolution de la société antillaise, l'évolution de la famille, Gisèle Pineau explore également des domaines qui lui sont particuliers, comme la magie, le Voodoo et le monde des esprits. Malédictions et prophéties, interactions avec les esprits, souvent ceux des ancêtres, ne sont jamais loin. Le roman *La Grande Drive des esprits*, paru en 1998 est un exemple de l'exploitation de ces thèmes. À cela s'ajoute une réflexion sur les espaces, la France et les Antilles, comment vivre en France en étant originaire de Guadeloupe ? Comment rentrer au pays natal après de nombreuses années en Métropole ? Comment transmettre la culture des Caraïbes et son Histoire ? Les personnages de Gisèle Pineau essaient de trouver leur place, tout en faisant face au racisme et à l'exclusion, et en tâchant de découvrir leur histoire.

## 2. *L'exil selon Julia et Fleur de Barbarie*

Deux romans de Gisèle Pineau font partie du corpus de cette étude. Tous les deux sont à la première personne du singulier, et la narration est prise en charge par un personnage féminin. *L'exil selon Julia*, publié en 1996 et qui compte parmi les récits les plus célèbres de l'écrivaine, est l'histoire de Julia, dit Man Ya, de son mari violent Asdrubal, qui est hanté par des fantômes qui le suivent depuis la guerre. De nature impulsive, prompt à distribuer des coups, il est surnommé le bourreau et est haï de son fils Maréchal, militaire et admirateur du Général de Gaulle. Maréchal épouse Daisy, guadeloupéenne elle aussi, qui le suit aux quatre coins du monde, avant que le couple ne dépose ses valises en France. Le soldat décide d'aller chercher sa mère en Guadeloupe et de la sauver ainsi des griffes de son père. Commence alors le périple de Man Ya en France. Tout ceci est conté par sa petite-fille, enfant découvrant l'école républicaine, le racisme des passants, des autres enfants et des maîtresses et qui observe et écoute les histoires de Man Ya. Julia ne souhaite qu'une seule chose : repartir aux Antilles pour s'occuper de son mari, abandonné de force. L'histoire se finit quand la famille déménage en Martinique et rend visite à Man Ya, qui après des années en France a réussi à rentrer chez elle, et à faire promettre à son époux de se tenir tranquille.

Le troisième ouvrage du corpus est *Fleur de Barbarie*. La narratrice de ce récit se nomme Josette. Pineau raconte ici une histoire dramatique, celle d'une mère, Pâquerette, chassée de la maison de sa propre mère, Théodora, alors que la pauvre est enceinte de la petite Josette, à l'âge de 16 ans. Pâquerette vogue donc vers la métropole, où elle sombre dans la prostitution. C'est ainsi que Josette finit par être placée dans une famille d'accueil et arrive l'année de ses quatre ans dans la Sarthe. Tata Michelle l'accueillera pendant cinq ans, et lui donnera le nom de Joséphine, en raison de son admiration pour Joséphine Baker. A neuf ans, Josette s'envole pour



Marie Galante où elle vit avec sa grand-mère Théodora jusqu'à ses dix-huit ans. Sur l'île, l'enfant se lie d'amitié avec une grande écrivaine, qui n'est pas sans faire penser à Maryse Condé elle-même, et décide par la suite de devenir auteure, à l'image de sa seule amie. De retour à Paris, Josette souhaite recréer du lien avec sa mère, pour comprendre pourquoi elle fut abandonnée, mais Pâquerette reste toujours muette et ne souhaite pas rencontrer la jeune femme. Ainsi *Fleur de Barbarie*, raconte l'histoire de Josette, qui essaie de se construire entre la France et les Antilles.

De ces récits, nous retiendrons l'importance de la narration au féminin, la similitude des problématiques, malgré la différence d'âge des deux narratrices et nous explorerons dans ce travail la construction de l'identité culturelle de Josette et de la petite-fille de Man Ya.

### C. La nouvelle génération : Fabienne Kanor

#### 1. Biographie et thématiques

C'est finalement avec l'auteure la plus jeune du corpus que se conclut ce premier chapitre, pour ensuite passer à l'analyse des textes. Fabienne Kanor est née à Orléans, en France métropolitaine de parents martiniquais, le 7 août 1970. Dans une interview pour le site internet des chaînes outre-mer première, elle raconte l'arrivée en France de ses parents. « J'ai assez mal vécu l'émigration de mes parents. Ils sont arrivés par le BUMIDOM<sup>7</sup> dans les années soixante. C'était des " Français marrons " <sup>8</sup>, des Noirs de France avec tout ce que cela supposait à l'époque. Mes parents ont été les bras de la France, ils étaient entre l'île et la France, mais cela a été une immigration ratée sur le plan social »<sup>9</sup>. Fabienne Kanor incarne cette génération d'Antillais nés en France et qui, enfants ne parlent pas ou peu le créole et qui ne vont

---

<sup>7</sup> Bureau pour le développement des migrations dans les départements d'outre-mer créé en 1963.

<sup>8</sup> Aux Antilles : clandestin, illégal. *Larousse*.

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/marron/49610?q=marrons#49514>. Le 2 novembre 2014.

<sup>9</sup> <http://www.la1ere.fr/2014/01/24/fabienne-kanor-faire-l-aventure-l-odysee-de-l-exil-104443.html>. Le 2 novembre 2014.

aux Antilles qu'une fois tous les trois ans, lorsque l'Etat finance le billet d'avion. Elle incarne aussi une nouvelle génération d'écrivains. Touche à tout, elle utilise indifféremment la plume, la caméra ou encore la radio pour développer ses thèmes de prédilection. Parmi eux, le rôle de la femme noire, de l'homme antillais, elle se passionne aussi pour le motif de la migration et l'importance de la mémoire et de la trace, qu'elle exploite dans le roman *Humus* paru en 2006, dans lequel elle imagine des portraits de femmes africaines réunies sur un bateau négrier en direction des îles de la Caraïbe. Tout comme Maryse Condé et Gisèle Pineau avant elle, c'est la compréhension d'elle-même et son antillanité<sup>10</sup> que Fabienne Kanor recherche à atteindre au travers de ses reportages et de ses livres.

Où est ma place ? C'est la question de la déterritorialisation<sup><11></sup>, où l'on est à côté de soi-même. [...] C'est parce que moi-même je ne me suis jamais sentie à ma place que cela m'a amené à parcourir tous ces territoires, à marcher le monde. [...] Je suis en quelque sorte condamnée à écrire des histoires de déplacement. Je suis dans une lignée d'écrivains voyageurs, un peu comme Maryse Condé qui m'intéresse beaucoup.<sup>12</sup>

Fabienne Kanor s'inscrit dans une lignée d'écrivaines, comme le montre cette citation. Il n'est pas rare de la rencontrer dans des conférences avec Gisèle Pineau, dont elle partage le thème du corps et de la sexualité chez la femme. Cette prépondérance du féminin, Kanor l'explique comme étant une évidence. « Comme je viens d'une famille de trois sœurs mon premier interlocuteur est une femme. Ce n'est pas parce que je suis une femme, si j'étais un homme, ce serait pareil. Je n'écris pas pour les femmes mais avec les femmes »<sup>13</sup>. D'ailleurs, c'est bien un univers de femmes que nous étudions ici, et surtout dans le premier roman de cette jeune auteure.

---

<sup>10</sup> Spécifique de la culture antillaise. *Reverso*. <http://dictionary.reverso.net/french-definition/antillanite%C3%A9>. Le 2 novembre 2014.

<sup>11</sup> Fait de chasser un peuple loin de son territoire. *Reverso*. <http://dictionary.reverso.net/french-definition/d%C3%A9territorialisation>. Le 2 novembre 2014.

<sup>12</sup> <http://www.la1ere.fr/2014/01/24/fabienne-kanor-faire-l-aventure-l-odysee-de-l-exil-104443.html>. Le 2 novembre 2014.

<sup>13</sup> <http://www.afrik.com/article14498.html>. Le 3 novembre 2014.

## 2. *D'eaux douces*

L'analyse de la construction de l'identité culturelle féminine afro-antillaise comprend finalement, avec les trois autres ouvrages présentés auparavant, le roman *D'eaux douces*, roman à la première personne, paru en 2004. C'est l'histoire de Frida, jeune femme née en France dans une famille antillaise résidant dans la banlieue de Tours. Le roman s'ouvre sur l'assassinat d'Éric, antillais également né en France et amant de Frida. « Je m'appelle Frida, je viens de tuer un homme et je m'appête à me faire sauter la cervelle » (7). Le temps du récit est très bref, il se produit entre ce meurtre et le suicide de Frida, à l'aide d'un pistolet qu'elle décide finalement d'utiliser non pas contre sa tête mais entre ses jambes. Entre ces deux événements, la narratrice se remémore sa vie, de façon discontinue, en faisant des aller-retours entre la chambre où elle se trouve avec le cadavre d'Éric, le bateau négrier dans le ventre duquel se trouve son ancêtre et les différentes périodes de sa vie, de l'enfance à l'adolescence jusqu'aux années de ses études à Paris et enfin le meurtre, et le suicide à tout juste 25 ans. Dans un style simple mais acerbe, Frida décrit son enfance dans un pavillon de banlieue, les infidélités de ses parents, leur haine des Africains et surtout de l'homme noir, son père, qui ne rêve que d'abandonner sa famille pour rentrer aux Antilles et une mère obsédée par la propreté et l'échec de ses filles. Frida a une sœur, partie vivre loin, au Burkina Faso. *D'eaux douces*, c'est le récit d'une jeune adulte mal dans sa peau. Une fois à Paris, Frida se laisse entraîner dans le " Mouvement de Libération de la Négrresse" (MLN), mouvement qui opprime plus qu'il ne libère. Dans sa chambre d'étudiante, la jeune femme expérimente grâce à la sexualité et aux rencontres avec les autres étudiants. Frida cherche à comprendre ce qu'elle est, quelle est l'histoire de sa famille, quelle est sa place, dans le froid de la Métropole.

Fabienne Kanor, si comme cela fut dit précédemment s'inscrit dans une tradition littéraire féminine, fait aussi preuve d'originalité et offre une nouvelle approche. C'est pour cette raison que cette auteure, à la popularité grandissante fut choisie pour le corpus de cette étude. Plus radicale et plus critique que ces deux modèles, son roman nous permet ici d'étudier les conséquences ultimes de la construction identitaire.

De ce chapitre, il est possible d'en tirer les remarques suivantes. Comme l'écrit Goolcharan-Kumeta « the women writers have adopted this rather conventional form, which presumably is easier to work with than poetry or theater, allowing them more freedom and space, to deal with as many issues as possible, in a variety of styles and techniques. Each author has managed to develop out of a traditional form, her own unique creation, making her own voice heard. The prevailing medium is that of fictional autobiography with the first person narrator » (27). Dans le chapitre suivant, c'est cette narration à la première personne du singulier qui est analysée ainsi que le choix d'un genre à la fois fictionnel et autobiographique comme support de la construction de l'identité culturelle féminine.

## II. Étude de l'énonciation

Dans l'introduction de ce travail, le concept d'identité culturelle fut en partie défini. Il s'agit ici maintenant de s'interroger et d'étudier grâce aux ouvrages de notre corpus la nature de cette identité culturelle. Est-ce une identité stable ? Comment cela se manifeste-t-il dans les textes, dans leur structure ou encore dans le genre même de ces livres ? Afin de répondre à ces questions et de définir la nature stable ou instable, nous porterons notre attention en premier lieu sur l'énonciation, et plus particulièrement l'étude des pronoms personnels sujets. Ce travail dans les ouvrages de Maryse Condé, Gisèle Pineau et Fabienne Kanor, complété de remarques sur le cadre spatio-temporel et d'un questionnement sur le genre des œuvres permettra de tirer des conclusions sur la représentation de l'identité culturelle dans le roman féminin des Antilles françaises.

### A. Instabilité de l'énonciation

#### 1. Division des pronoms personnels sujets

Les trois auteures du corpus s'illustrent par un usage original du pronom personnel sujet au sein du discours. Aucun des quatre ouvrages ne semble avoir le même fonctionnement, et cependant c'est un même objectif qu'ils atteignent, celui de brouiller les pistes et de complexifier la représentation des narratrices.

Commençons ici avec ce qui est sans doute la meilleure illustration de ce phénomène. Lors de la lecture du roman de Fabienne Kanor *D'eaux douces*, un lecteur inattentif pourrait aisément ne pas remarquer la présence dans le texte du schéma narratif double, à la fois à la première et à la troisième personne du singulier. Les deux systèmes narratifs s'entremêlent, se mélangent et se complètent tout au long du texte. Certains changements de pronoms sujets,

passage d'une narration de la première à la troisième personne semblent se justifier à dix-neuf occasions du fait de la structure même du texte.

Je la vois, elle pleure.

\*

Longtemps, les larmes de Frida coulèrent (9)

Ici, « Je » est Frida. Il apparaît alors que le retour à la ligne, ainsi que la séparation des deux paragraphes à l'aide d'un astérisque, justifie le changement de pronoms personnels sujets. Ce changement semble devenir plus cohérent du fait de l'organisation du texte lui-même.

L'instabilité de la voix narrative devient plus évidente lorsque la narratrice utilise au sein d'une même phrase à la fois « je » et « elle », à l'image de la citation suivante : « Pour qui la prennent-ils, elle qui ne connaît que la politique de l'autruche ? Ce doit être une erreur sur la personne, ils me confondent avec une autre » (Kanor, 36). Ici, Frida, personnage principal, est le référent de « elle » et « je ». Une telle utilisation pronominale engendre une fracture chez le personnage, qui est parfois proche de la schizophrénie comme dans l'extrait précédent dans lequel Frida se dédouble. Elle devient le sujet qui pose la question mais aussi celui à qui elle est adressée et qui y répond. Ces changements brusques sont fréquents au sein du roman. Bisanswa note que « cette parole dédoublée, articulée par un énonciateur-locuteur unique, rend un même propos polyphonique, en le faisant basculer d'un régime à l'autre » (8). L'équilibre dans cette diversité du pronom personnel sujet est de prime abord presque parfaite. Le pronom « je », avec Frida comme référent, est utilisé 330 fois dans le texte, alors que « elle » avec ce même référent est utilisée 251 fois dans un texte de deux cent vingt pages dans l'édition ici utilisée. Ces informations indiquent de ce fait une division interne au pronom personnel sujet. « En recourant à " elle", " je" dit son propre hors-je » (Diouf, 162). Le sujet, ici Frida, se fragmente alors en deux, tantôt « elle » tantôt « je ». Cette division est l'un des premiers signes de l'instabilité de

l'identité culturelle puisque cette dernière est, selon Memmi, une « manière de se saisir soi-même » (99). Au vu des exemples précédents, la narratrice présente des difficultés à se saisir elle-même et le changement incessant de pronoms personnels sujets en est une illustration.

La première utilisation de la première personne du singulier a pour référent Frida au moment où la jeune femme assassine son ancien amant Éric. Ce premier « je » devient le point de référence du récit, il marque la forme, présente Frida. « Je m'appelle Frida, je viens de tuer un homme et je m'apprête à me faire sauter la cervelle » (Kanor, 7). Avec cette phrase qui débute le roman, l'auteure désigne Frida comme étant « je », et impose le moment du meurtre comme étant le temps du récit, le présent. Il existe également un second « je » qui renvoie à Frida avant l'assassinat, comme en témoigne cette phrase au présent de narration : « J'ai sept ans » (85). Il existe de toute évidence une scission interne à la première personne. Notons aussi que « je » réfère pareillement à Éric (131-133), lorsque celui-ci prend en charge la narration de façon inattendue. Enfin, comme dit précédemment, il existe un pronom « elle », qui semble être Frida s'observant rétrospectivement depuis la chambre dans laquelle elle se tient serrée contre le cadavre de son amant, comme il est possible de le voir ici :

A partir de quand Éric a-t-il pris une maîtresse ? *Frida* creuse sa mémoire, reprend l'histoire dans tous les sens. Un homme qui aime les femmes, un homme qui les fait jouir. Un homme machine à jouir, matière à mouiller et à rêver. Foutaise ! Dans la chambre, assise à la même place, maman fantôme *me* tire la langue, *me* prie d'ouvrir grande la bouche pour *me* faire avaler son histoire (25)<sup>14</sup>

L'utilisation du pronom réflexif « me » est ici la marque de la première personne du singulier. Elle entreprend une rétrospective sur elle-même, s'auto-analyse. Il existe bien deux Frida dans ce passage. Une première qui réfléchit, essaie de se souvenir et une seconde, « assise à la même place », qui songe à sa mère.

---

<sup>14</sup> C'est moi qui souligne.

Il est délicat pour le lecteur de se faire une image fixe et définitive de la narratrice pour la simple raison que celle-ci redéfinit inlassablement sa naissance, qui représente la base de l'identité culturelle d'un personnage. Le pronom personnel sujet « je » est ainsi sans cesse redéfini, le point de naissance de ce « je » étant instable et susceptible de changer à chaque instant comme l'illustrent ces phrases :

Je suis née dans une famille ordinaire qui ne croit plus au génie des peuples et s'en remet au calendrier. Juillet-Août [...] Je suis née chez des sédentaires qui vivent d'angoisses et de prières (7)

Je suis née d'un fantasme dont je suis le portait craché (8)

Je suis née à domicile, quelques minutes avant le lever du soleil (187)

Je suis née dans un climat de haine. Alors que papa soupçonnait maman de l'avoir trahi. [...] Je suis née dans *l'indésirable* (187)

Au regard de ces citations, la complexité ainsi que l'instabilité de l'identité culturelle de Frida éclate au grand jour. Rien ne perdure, rien n'est jamais fixe. Pour résumer, « la brisure interne ainsi traduite dans une démultiplication pronominale » (Diouf, 162). Ceci est liée à la redéfinition constante de la naissance, de l'origine du « je ». Selon Gisèle Vinsonneau, dans le cadre de l'identité culturelle, « l'individu est un sujet : simultanément dans la construction de sa culture et dans celle de son identité propre » (27). L'individu étant un sujet, et « je » représentant ce sujet, « je » joue un rôle dans la construction de l'identité. Si « je » est changeant, il est logique que l'identité le soit aussi. La naissance multiple de « je » de la narration vient alors chez Fabienne Kanor illustrer une fois de plus l'instabilité de l'identité culturelle.

## 2. Prénoms pluriels

Dans l'ouvrage de Gisèle Pineau *Fleur de Barbarie*, l'énonciation à la première personne du singulier ne présente nullement la dichotomie qui fut analysée dans le texte de Fabienne Kanor. Il s'agit dans ce cas d'une narration prise en charge par Josette qui conte son existence,



son enfance dans une famille de la DDASS<sup>15</sup> dans la Sarthe puis chez sa grand-mère de Marie-Galante, chez qui elle vivra jusqu'à ses dix-huit ans, et enfin son destin d'écrivaine. Il n'est plus question ici de changements impromptus de pronoms. C'est désormais grâce à l'étude des qualificatifs du personnage que nous étudierons la représentation du personnage, en analysant le changement constant du prénom de la narratrice.

La jeune femme est nommée pour la première fois lorsque Théodora, la grand-mère, prononce le nom de la narratrice « Tamère, tamère, tamère, Josette » (19). Toutefois, « Josette » ne perdure que quelques pages. Peu après, le prénom de « Joséphine » fait son apparition pour désigner la narratrice. Au vu des premières pages, la jeune femme possède déjà deux noms, distincts l'un de l'autre. Il ne s'agit nullement ici d'un diminutif ou d'un surnom affectif comme peuvent en avoir les enfants, mais bien de deux noms différents. En considérant le roman dans sa totalité, la narratrice est donc appelée Josette à 120 reprises et Joséphine à 141 occasions. « Josette et Joséphine, pareillement » (181). Rapidement, ces deux qualificatifs s'opposent et le personnage s'identifie tour à tour avec l'un ou l'autre comme le montre ces citations. « J'étais née dans la boue et je me transformais en étoile. J'étais Joséphine – Ram-pam-pam » (67) est-il possible de lire, suivi quelques pages plus loin par « j'étais redevenue Josette. La Josette chérie de Théodora Titus » (149), et enfin quelques pages après, elle est déjà « redevenue Joséphine, sans que grand-mère n'en sache rien » (159). Avec ce changement nominatif constant, c'est une fois de plus une brisure interne que l'auteure indique, non plus à l'aide de pronoms personnels sujets comme dans le roman de Fabienne Kanor, mais désormais à l'aide du prénom du narrateur.

Josette-Joséphine est souvent dépossédée du choix de son prénom, qui est pris en charge par son entourage. Impuissante, elle doit subir la volonté et la fantaisie des autres personnages qui lui attribuent à chaque occasion un nouveau nom, sans consulter Josette. Son prénom lui

---

<sup>15</sup> Direction Départementale des Affaires Sanitaires et Sociales

échappe et devient le jouet de ses proches. « Tata Michelle s'était très vite mise à m'appeler Joséphine au lieu de Josette » (26). La narratrice est donc contrôlée par les autres. En effet, Tata Michelle, vieille femme admiratrice de Joséphine Baker, dépouille alors le personnage de son nom de baptême pour lui imposer celui de son idole. La jeune femme est consultée à une seule occasion dans l'ouvrage, par Margareth qu'elle considère comme sa seule véritable amie, mais là encore elle ne parvient pas à s'imposer comme une entité stable et à se faire entendre.

-Allez Jo.... ça ne te dérange pas si je t'appelle Jo ?

-Eh ben, je ne sais pas trop... Avant, là où j'habitais dans la Sarthe, ma Tata Michelle m'appelait Joséphine parce que....

- Joséphine ! coupe Margareth en ébouriffant ses cheveux. Quelle drôle d'idée ! Joséphine... Non, c'est trop long. Ça me fait penser à cette garce d'impératrice... Non, je préfère Jo, décida-t-elle (130)

Le choix du verbe « décider » n'est pas anodin. Ce verbe souligne le fait que le nom de « Jo » est imposé au personnage. La narratrice commente ce diminutif en ces termes : « Je n'étais plus que Jo. Un prénom ratatiné à l'extrême... Deux lettres. Une syllabe unique. Jo... Le début de quelque chose qui n'ose pas se déballer » (131). « Jo », utilisé à soixante-et-une reprises, vient donc s'ajouter à la liste des qualificatifs précédemment évoqués, ce qui oblige une fois de plus le personnage à se redéfinir : « moi – Josette, Joséphine, Jo Titus » (132). De plus, Jo est perçu comme une réduction du personnage, comme si elle ne méritait pas un prénom entier mais aussi une sorte de fusion entre Josette et Joséphine. Partant de cette simple observation, il semble donc évident que la narratrice ne saurait présenter une identité culturelle stable.

Les prénoms Josette et Joséphine indiquent la fracture dans l'image que le personnage a de lui-même. Quand Joséphine est joie, liberté et force, Josette symbolise l'abandon, la médiocrité et la solitude comme le démontre les exemples suivants:

Dire encore que je préférais qu'on m'appelle Joséphine, parce que personne ne savait où ma mère avait pêché mon nom. Que Josette était un nom poisseux (91)

A quoi bon ? Pendant cinq ans, sans rechigner j'avais répondu au prénom de Joséphine. J'étais trop contente de prétendre m'appeler Joséphine pour me dépêtrer d'un prénom qui portait la poisse (130)

De surcroît, cette distinction est également matérialisée grâce aux pronoms possessifs. Personne dans le roman ne montre de signe affectif envers Josette. À l'opposé, Joséphine devient la possession de tout un chacun. Par exemple, « ma pauvre Joséphine » (26), « notre Joséphine » (214), « ta petite Joséphine » (122), « ma petite Joséphine » (147) et enfin « ma pauvre Josette » (73). La présence de l'adjectif qualificatif « ma », auquel s'ajoute parfois l'adjectif « petite », fait état de l'affection que Tata Michelle, David ou encore des camarades de classe portent à la narratrice. Rien de similaire n'est présent dans le texte avec le prénom Josette, ce dernier devient même un signe de dédain de la part de Théodora lorsque celle-ci fait des remontrances à sa petite-fille au sujet de sa conduite chez Margareth : « Mademoiselle Josette » (115), « Mademoiselle Josette Titus » (117). En définitive, l'instabilité du protagoniste se trouve une fois de plus inscrite dans la structure même du texte, comme cela était le cas dans le texte de Kanor. Pronoms et qualificatifs occupent une fonction identique, inscrire l'instabilité identitaire au sein de l'énonciation. D'ailleurs, la liste de prénoms n'est pas encore complète et de nombreuses variantes viennent compléter la liste. Dans le roman, la narratrice est également appelée Jojo treize fois suite à la décision de Madame Bella de nommer ainsi la jeune femme, puis vient ensuite Joss à huit occasions pour ne citer que les plus fréquents. « Et puis Joss, un temps. Et aussi Joy, décrétée par un dénommé Stephen. Et puis Josy, Fifine, Joyce, Fina, Jo-Phy, la Jojo de Germaine Bella, Joss et Philo en terminal pour Christophe » (165). La liste semble infinie et s'ajoute aux exemples de l'instabilité de l'identité culturelle du personnage féminin central au texte.

### 3. Le « Je » omniscient

En 1959, Nathalie Sarraute remarque qu'« un flot toujours grossissant nous inonde, d'œuvres littéraires qui prétendent encore être des romans et où un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un "je" anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur » (58). La narratrice du récit *L'exil selon Julia* correspond à merveille à cette description de Nathalie Sarraute pour les raisons suivantes. Récit à la première personne, il faut tout d'abord souligner que le récit ne fait jamais mention du prénom ou nom de la petite fille de Julia. L'enfant, tantôt appelé « ma fille » (48) par sa mère ou encore « La Noire » (60) par une institutrice, ne possède pas un nom propre. La narratrice présente tous les membres de sa famille, les nomme, les décrit, et au moment où il semble qu'elle va enfin révéler son prénom, se résigne. L'auteure crée un sentiment d'attente, repoussant page après page, l'annonce du nom de la narratrice. Ainsi, dans le chapitre "Lettres d'en France", retranscrivant les courriers de la narratrice envoyés à sa Man Ya, les 35 lettres se terminent toutes avant la signature d'usage à la fin d'une lettre manuscrite. Ce sabotage identitaire délibéré se justifie certainement par la volonté de l'auteure de détourner l'attention du lecteur de son personnage à la première personne vers Mam Ya.

Paradoxalement, le « je » occupe ici une position omnisciente. « Ma vie commence bien là même si je n'existais pas encore » (27). Le « je » existe donc avant sa naissance. Comme ce fut le cas déjà dans le roman de Fabienne Kanor, le récit change une fois de plus soudainement de narrateur sans prendre la peine d'en avertir le lecteur, à l'aide de guillemet ou autre symbole. Au milieu du récit, le « je » anonyme change et prend Man Ya comme référent. Comme dans *La vie sans Fards* de Maryse Condé, le « je » possède une double temporalité, commune dans les

textes autobiographiques. Il existe un « je » plus âgé, se racontant en usant d'un « je » correspondant au temps de l'enfance : « Je me souviens encore » (Condé, 35), « Je ne parlerai pas de ma vie actuelle » (Condé, 16), « Je me souviens » (Pineau, 45), « je me souviens peu des jours passés sur cette terre-là » (Pineau, 19). L'utilisation du verbe « souvenir » indique la présence de ce narrateur plus âgé qui raconte avec un recul les événements passés de sa vie.

« All in all, the I in some of Condé's late fiction roves among characters representing different ethnic groups, races, colors, classes, and generations, providing several perspectives on one character or situation, thus disrupting the reader's expectations of a synthesized self. Instead, the *Is* combine to create what could be termed a "split" or "multiple personality" » (Larrier, 127). La première personne que Maryse Condé utilise dans nombres de ses livres est de nature complexe et changeante. Dans *La vie sans fards*, il n'est plus question d'une avalanche de « nous », « tu », « vous », venant supporter la première personne. « Je » est désespérément seul, isolé, et entre en très nette opposition avec la troisième personne. « J'étais femme. Elles étaient femmes et pourtant, cela ne créait aucun lien entre nous » (59). Le « nous » ici n'existe pas. Auparavant, l'auteure écrit « Je me sentais esseulée » (54), preuve s'il en fallait une de cette triste solitude. En plus d'être le signe de la solitude, le « je » est ici aussi la voix de la passivité. En effet, la première personne se laisse balloter par les flots de la vie, sans jamais vraiment en prendre le contrôle, comme le montre cet exemple : « Je n'étais toujours et partout qu'une spectatrice » (55). De toute évidence, le caractère autobiographique du texte, qui sera discuté dans la suite de ce travail, semble faciliter l'analyse de la première personne. Cependant, à titre d'hypothèse, il est possible d'identifier d'autres référents. Dans ses écrits fictionnels, tels *Tituba, sorcière* ou encore *Ségou*, derrière l'héroïne à la première personne du singulier se cache toujours leur auteure, qui use de ses protagonistes pour se raconter, plus ou moins discrètement.

Dans cette autobiographie, c'est le phénomène inverse qui se produit. Prétextant raconter une partie de son existence, Maryse Condé rappelle à elle l'ensemble de ses personnages et vient ici en justifier l'existence ou en expliciter la naissance. Elle s'identifie, se compare à chacun d'entre eux comme le lecteur peut le voir ici : « Je n'ai guère eu à forcer mon imagination quand j'ai dépeint le personnage de Thécla dans mon roman *En attendant la montée des eaux* et les réactions qu'elle suscite dans la communauté de Tiguir. Je n'avais pas comme elle les yeux bleus » (112). Ainsi derrière cette première personne autobiographique se cache en réalité des dizaines de personnages. « Je » devient Maryse Condé mais aussi la petite Maryse de *Le cœur à rire et à pleurer*, Tituba, Marie Noëlle de *Désirada* ou Véronica et bien d'autres encore. « Telle mon héroïne Véronica dans *Heremakhonon*, je me plongeais dans les écrits de ce dernier, en particulier *Consciencism* » (185). Ce « je » solitaire devient au cours de la lecture, l'auteure entourée de ses personnages. Auteure la plus âgée du corpus, aujourd'hui âgée de 77 ans, Maryse Condé tâche de donner ici de la cohérence à son œuvre, se posant comme un « je » rayonnant, centre d'un système au sein duquel gravitent ses personnages.

Finalement, tous ces romans à la première personne qui viennent d'être étudiés possèdent des propriétés communes inhérentes à l'utilisation même du « je ». En reprenant le schéma de Jakobson, il existe donc un énonciateur et un récepteur. Le locuteur ou énonciateur correspond de toute évidence à la première personne, qui est actualisée au cours du discours. Lors de la lecture d'un roman à la première personne, le lecteur va s'approprier le « je » utilisé par le narrateur et donc devenir le co-énonciateur du récit et définir le « je » par rapport à lui. « Ce partage du "je" entre les deux protagonistes "extérieurs" de la situation de communication, telle que schématisée par Jakobson, suggère surtout l'éventualité d'un amalgame entre le "je" de

l'auteur-scripteur et celui de son lecteur. Ce qui prime, dans ce cas, ce n'est plus le "je" interne, en mouvement dans le texte, mais un "je" externe, différent de celui de l'auteure mais tout aussi omniscient » (152).

## B. La distension spatio-temporelle

Le thème de l'exil est sans doute l'un des plus étudiés dans le domaine des littératures francophones. Qu'il s'agisse *D'eaux douces*, *La vie sans fards*, *L'exil selon Julia* ou encore *Fleur de Barbarie*, ces ouvrages partagent tous le voyage, l'errance comme thématique. Certains titres illustrent d'ailleurs cela à merveille à l'image de *L'exil selon Julia*. Le titre de Fabienne Kanor, *D'eaux douces*, est au pluriel, ce qui indique une variété d'espaces aquatiques, mers, rivières et autres symbolisant tout particulièrement le commerce triangulaire<sup>16</sup>. Frida, Gisèle, Maryse ou encore Josette-Joséphine se déplacent de manière incessante, d'une pièce à l'autre d'un bâtiment, d'une ville à l'autre, dans l'hexagone mais aussi en Afrique ou dans les Antilles. L'errance dans ces textes agit comme le déclencheur, le catalyseur de la crise identitaire. En effet, si ces femmes restaient immobiles, cantonnées à la Guadeloupe ou à la Martinique par exemple, il est probable que ces questionnements de soi seraient de natures différentes et probablement moins violentes et douloureuses. « Il faut se méfier des aéroports. On peut y découvrir son identité ou s'en voir attribuer une autre, à sa plus grande stupéfaction » (Mabanckou, 51). L'identité culturelle est le résultat de relations, de rapports avec des groupes, avec un environnement culturel. Elle se définit, cela a été dit précédemment, par rapport à une tradition ou une situation culturelle. Si le personnage est sédentaire, l'environnement culturel et traditionnel ne change que peu ou prou. A

---

<sup>16</sup> Forme particulière de la traite des Noirs (fin XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> s.), qui consistait à aller échanger sur les côtes africaines des produits européens contre des esclaves, à transporter et à vendre ceux-ci en Amérique, pour rapporter en Europe les produits tropicaux. *Larousse*.  
<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/triangulaire/79486/locution?q=commerce+triangulaire#176431> . Le 2 novembre 2014.

l'opposé, si le personnage est nomade, les paramètres de l'identité culturelle se modifient à chaque nouveau déplacement. Par conséquent, le produit de ces paramètres, qui est l'identité culturelle, devrait logiquement varier, dans des proportions plus ou moins grandes en fonction de la nature du déplacement. Selon Florence Ramond Jurney, « les mouvements d'allers et retours opérés par les différents auteurs se retrouvent dans leurs écrits qui mettent en scène de jeunes personnages faisant face à une errance identitaire. L'errance identitaire s'apparente à un exil car elle comprend une phase de coupure totale par rapport à la communauté d'origine. Cet exil symbolise le début d'une quête » (10). La crise de l'identité est fortement liée à la mobilité, et aussi vice versa. Les jeunes femmes interrogent leur propre identité culturelle au contact de l'autre, dans un espace différent de leur lieu d'origine.

### 1. Espace et migration

a. L'Afrique désenchantée. C'est par les tours et détours de Maryse Condé que débute cette étude du cadre spatial du corpus. Dans *La vie sans fards*, Condé raconte ses séjours, plus ou moins longs, dans pas moins de cinq pays. En effet, cette autobiographie commence en France, à Paris plus précisément, alors que la jeune Maryse vient de Guadeloupe pour y faire ses études. Condé fait un court séjour à Vence, avant de revenir ensuite à Paris. Elle écrit d'ailleurs que « ce séjour à Vence fut sinistre » (25). Le voyage s'accompagne souvent, dans cet ouvrage de Maryse Condé de la douleur. De plus, il est rarement volontaire, comme en témoigne l'escale de l'auteure à Vence, justifiée par l'état de santé moral et physique de cette-dernière. Le grand départ de la narratrice vers l'Afrique semble se faire sur un coup de tête. Enceinte, séparée de son mari après seulement trois mois de vie commune, rien ne semble la retenir en France et il n'est pas question pour elle de retourner aux Antilles. « Je ne voulais plus songer aux Antilles » (35). Une fois sur le continent africain, Condé déménage souvent et cela est rarement par choix ou par plaisir



comme l'illustre cet exemple : « l'errance s'allie au désespoir. Dans l'espoir d'une vie meilleure, dans la recherche d'un espace qui l'accepterait pour ce qu'elle est, une Antillaise orpheline en exil, fille des “Grands Nègres” » (144). Il est clair ici que c'est l'espoir allié à la plus grande tristesse qui pousse la jeune femme d'un pays à l'autre, quand ce n'est pas le pays lui-même qui la rejette, et lui impose de partir.

Condé voyage à l'aveugle, arrivant du jour au lendemain dans des territoires qui lui sont inconnus et dont parfois elle ne parle même pas la langue. « A l'époque, je ne connaissais pas grand-chose du Dahomey » (228). Après la France, l'écrivaine part pour la Côte d'Ivoire, mais fait en chemin une brève escale à Dakar, au Sénégal. Une fois à Abidjan, elle doit se diriger vers Bingerville pour y occuper son premier poste en Afrique. Le départ de France correspond encore à une situation de crise. Elle fuit, avec son fils Denis, son mariage désastreux avec l'acteur Condé. Son séjour en Côte d'Ivoire n'est que temporaire et elle s'envole bien vite vers la Guinée pour rejoindre son mari. Quelques temps plus tard, elle retourne en France, sans vraiment savoir pourquoi. Après son retour en Guinée, à Camayenne, se succèdent encore Dakar, Conakry, Accra au Ghana dont elle sera chassée après avoir été emprisonnée pour soupçon d'espionnage. Elle arrive alors épuisée à Londres avant de rentrer à Accra, au Ghana pour fuir finalement au Sénégal, où elle fera étape à Dakar, Saint Louis et enfin Kaolack. Au fil des pages, les commentaires de ses amis mettent en relief l'absurdité de ces déplacements. Maryse ne semble pas maître de ces derniers et subit plus qu'elle ne choisit. Les déménagements apparaissent comme traumatiques, ce qui explique que l'auteure ne se rappelle que très rarement de ces voyages. Les exemples suivant en sont la preuve.

Je me demande encore comment je parvins à voyager jusqu'à Conakry (77)

Je ne sais plus comment je parvins à obtenir une autorisation de sortie du pays et à être admise dans un avion de la compagnie Air Guinée alors que j'étais pratiquement à terme. Toujours est-il qu'au début du mois de Mars, je m'envolai pour le Sénégal avec mes trois enfants (150)

Mais je ne me rappelle plus comment j'ai quitté le Ghana, comment je suis arrivée au Sénégal (303)

Comme expliqué précédemment dans l'analyse des pronoms, Condé est seule, ignorée de sa famille et notamment de ses sœurs, incomprise de son mari, délaissée ou abandonnée par ses amants, quand ce n'est pas elle qui fuit. La solitude est ici poignante : « Je n'étais pas seulement orpheline ; j'étais apatride, une SDF<sup>17</sup> sans terre d'origine, ni lieu d'appartenance » (57). À force de déplacement, l'auteure ne peut trouver sa place nulle part. « Pour les personnages féminins, l'exil s'accompagne indubitablement d'un isolement, et c'est cet isolement qui est vécu comme un traumatisme » (33) confirme Ramond Jurney. L'identité culturelle de Maryse Condé n'a pas le temps de se construire et de s'affirmer, tant les espaces, les traditions, les langues et les rencontres se succèdent rapidement. À chaque déplacement, tout est à reconstruire et l'auteure doit se positionner face à de nouvelles données culturelles, qui complexifient chaque fois davantage la construction de l'identité culturelle. Elle écrit : « ainsi, l'Afrique ne se bornait pas à me rejeter. Elle me dénudait. Non seulement, elle me prenait mon homme. Mais, elle annihilait mon passé, mes références, en un mot, elle détruisait mon identité » (260). En empêchant la sédentarité, en poussant l'auteure à l'errance et à l'exil l'Afrique devient responsable de la dissolution de l'identité culturelle de la narratrice.

---

<sup>17</sup> Abréviation de sans domicile fixe, désignation officielle des vagabonds, des sans-abri. *Larousse*. [http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/S\\_D\\_F\\_/71674](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/S_D_F_/71674). Le 3 novembre 2014.

b. Exilée de mère en fille. *La vie sans fards* ne saurait être l'unique texte au sein duquel les déplacements sont nombreux et coïncident avec des situations de crise. Il en va de même pour Julia, Gisèle, Josette ou encore Frida. Le cadre spatial se trouve désormais séparé entre la France et les Antilles. Pâquerette, la mère de Josette, entame ce mouvement migratoire après avoir été chassée de la maison par sa propre mère Théodora. Sans repère la jeune femme arrive en France, un nourrisson dans les bras. Ici commence un véritable cauchemar pour la jeune femme. Elle est contrainte de confier sa fille Josette à la DDASS et c'est à ce moment que commence l'exil du personnage, alors bébé. Promenée de familles d'accueil en familles d'accueil, les premières années de la narratrice sont pour le moins mouvementées. Josette déclare : « je savais que j'étais née en Guadeloupe et que j'étais arrivée à l'âge de quatre ans chez Tata Michelle » (Pineau, 24). Ceci résume le peu d'information dont dispose la fillette sur ses origines et sa famille. Comme chez Maryse Condé, les conditions de voyages restent mystérieuses. Josette suit les instructions que sa mère lui donne sans poser de questions, cela l'amène chez sa grand-mère Théodora. « Théodora reprit la parole et me demanda si ma mère m'avait expliquée les conditions de ma venue à Marie-Galante. Non, je ne savais pas pourquoi j'avais dû quitter Tata Michelle, Pépé Marcel et Mémé Georgette » (46). Nous avons appris auparavant que Josette était un personnage passif quant au choix de ses prénoms. Il en va de même avec les lieux où elle doit vivre. Marie-Galante devient rapidement « le bain » pour la jeune fille.

Loin du cadre rassurant de la ferme cachée au fin fond de la Sarthe, Josette découvre une nouvelle culture, un nouvel environnement qui la rejette et l'isole. « À leurs yeux, j'étais Josette la négresse sortie de la France qui flatte le maître pour se faire bien voir. Josette, mademoiselle Je-sais-tout. Josette, doigt en l'air et des r plein la bouche » (92). En France, Josette était perçue comme une curiosité du fait de sa couleur de peau. Aux Antilles, c'est désormais son accent qui

la différence de ses camarades et blesse les oreilles de sa grand-mère. Il y a d'ailleurs une situation identique dans l'ouvrage de Fabienne Kanor, lorsque Frida décrit son retour estival en Martinique. « “Cela n’a pas que du bon, l’exil”, ponctue Sylvaine, en route pour son thème de prédilection : la déculturation du négropolitain » (Kanor, 19). Dans *Fleur de Barbarie*, où que la jeune femme se trouve, elle est une étrangère. Elle ne sait pas comment sa mère est arrivée en France, pourquoi elle doit vivre dans des familles d'accueil ni revenir brusquement au pays natal. « Mais, je n’étais qu’une étrangère qui juge et présuppose. Je n’étais pas encore au fait des rites du pays de mes racines » (97). La narratrice grandit seule, essayant de s’intégrer, dans des lieux toujours nouveaux et hostiles. Lorsque Josette retourne en France après avoir obtenu son baccalauréat, elle s’installe à Paris, mais ici encore le personnage ne réussit pas à s’approprier un espace. « La souillon du conte s'en était sortie. Je vivais à Paris, dans un appartement de grand standing. Cent vingt mètres carrés. Trois chambres à coucher spacieuses, un immense salon, une salle à manger qui pouvait recevoir quinze convives » (221). Elle avoue dans la suite du texte que cet appartement de rêve n’est pas le sien mais celui de l’écrivain Margareth. Une fois de plus, Josette se contente d’un lieu d’emprunt, que ne lui appartient pas et au sein duquel elle ne peut jamais véritablement s’installer, comme Maryse Condé, lorsque celle-ci s’installe tour à tour dans des villas toujours prêtées par des amis haut placés quand elle ne va pas tout simplement vivre chez eux. Les lieux sont à l’image des personnages, changeants. L’exil et l’errance accompagnent l’exploration identitaire des personnages. La recherche de soi est donc liée à la recherche d’un espace à soi, dans lequel les jeunes femmes peuvent être elles-mêmes et être acceptées par le monde qui les entoure. C’est dans l’espoir de trouver ce lieu idéal qu’elles n’ont de cesse de se déplacer, espérant, telle Maryse Condé dans son texte, qu’une vie sans souffrance les attend quelque part. « Reconnaître. Retrouver sa place » (Kanor, 161).

Dans *L'exil selon Julia*, il est possible d'identifier le schéma inverse. La petite Gisèle connaît comme Josette des difficultés avec ses camarades, mais la scène est ici inversée. « Ces enfants-là me regardent comme une bête curieuse. Toute la sainte journée, ils parlent RRR dans leur bouche. Je ne comprends pas leur langue. Et y a que des Blancs en France. Et je ne comprends pas pourquoi des Nègres vont se perdre dans ce pays-là » (65). Une fois n'est pas coutume, l'héroïne ne sait pas pourquoi sa famille a décidé de s'expatrier dans le froid de la France. Que vient-elle faire dans cet univers si différent des Antilles, et qui à l'évidence ne veut pas d'elle ? « Comment vivre dans un pays qui vous rejette à cause de la race, de la religion ou de la couleur de peau ? Enfermée, toujours enfermée ! Porter une étoile jaune sur son manteau. Porter sa peau noire matin, midi et soir sous les regards des Blancs. Alors, quand j'entends les paroles venues du lointain "Va-t'en par l'esprit !", j'ai envie d'accrocher ma peau à un vieux clou rouillé, derrière la porte » (153). Julia, la grand-mère se pose d'ailleurs la même question. « Elle regrette sa vie raide. Elle ne comprend pas pourquoi on l'a menée en France » (38). Qu'il s'agisse de Julia, de sa fille ou de sa petite fille Gisèle, aucune des femmes de ce roman ne semble comprendre cet exil. Le père est celui qui décide et qui impose les lieux. Cependant, il finit lui aussi par ne plus saisir le sens de cette errance. « Voici la situation présente : papa ne comprend plus la France. Manman attend » (Pineau, 2013, 160). Par conséquent, il devient clair que le cadre spatial échappe aux protagonistes, qui ne sont finalement jamais à leur place. L'inaptitude à trouver un lieu à soi, les pousse à s'interroger sur eux-mêmes. « En un petit moment, tu comprends que tu n'as jamais su quelle personne tu étais, ce que tu es venue chercher sur cette terre » (Pineau, 2013, 58).

c. L'errance immobile. *D'eaux douces* de Fabienne Kanor décrit une errance plus locale. Frida ne voyage pas autant que Josette ou Maryse, mais le moindre déplacement de la jeune

femme devient une aventure à part entière. Après avoir vécu une vie monotone dans un pavillon de la banlieue de Tours, Frida emménage à Paris afin d'y poursuivre ses études universitaires. Ce déménagement, assez anodin entre Tours et la capitale, devient ici un événement d'envergure, déclenchant chez la jeune femme de nouvelles questions sur son identité. Loin du cadre familial très strict dans lequel elle a dû grandir, la jeune femme part alors à la recherche d'elle-même. « Davantage qu'un simple dortoir, cette pièce lui tient lieu d'observatoire d'où elle peut voir toutes les nations défiler. C'est depuis qu'elle a emménagé ici qu'elle s'intéresse à la géographie et échappe à l'éternelle trajectoire Paris-Fort-de-France. Entre ces quatre murs, elle a vu débarquer la Moldavie, l'Ouzbékistan, la Bolivie, a fait l'expérience de l'exotisme. Jusqu'où s'étend cette notion ? Frida est-elle exotique elle aussi » (35). Comme le montre cet extrait, en partant de la simple description d'une chambre universitaire, qui devient un lieu d'observation, Frida en vient rapidement à s'interroger sur elle-même, sur son « exotisme ». Lieux et identité sont donc liés. Quelques pages plus tard, à la suite d'une demande de l'étudiante, elle se voit attribuer une nouvelle chambre dans un autre bâtiment universitaire. Ce changement de chambre, en soi très banal et commun dans la vie d'une étudiante française, est ici extrapolé et prend l'ampleur d'une migration internationale. Fabienne Kanor décrit ce voyage en ces termes :

Il ne lui fallut que quelques nuits pour faire le tour de l'Afrique, passer les frontières entre les pays et s'approprier les coutumes locales. De passage en Côte d'Ivoire, elle en apprécia l'akwaba (l'hospitalité ivoirienne) mais lui préféra l'art de recevoir à l'éthiopienne. Initiée par une native d'Addis, Frida apprit ainsi le b.a-ba<sup>18</sup> de la torréfaction du café vert et se mit en tête de convaincre Mme Ribes de l'utilité de planter des caféiers dans l'enceinte même de la cité. N'ayant point obtenu de réponse favorable, elle reprit la route de l'Ouest et stationna le temps d'un week-end à Saint-Louis du Sénégal (80)

---

<sup>18</sup> Connaissance élémentaire d'une science, d'un domaine intellectuel. *Larousse*.  
<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ba-ba/7281?q=b.a-ba#7248>. Le 2 novembre 2014.

Au regard de cet exemple, la narratrice entreprend, sans jamais quitter la résidence universitaire un véritable voyage en Afrique et dans la culture du continent, au contact des étudiants. En effet, pendant ce passage dans le bâtiment des Africains, la jeune femme est dans un environnement qui l'accepte, dans lequel elle ne subit plus de pression de la part des autres Antillais.

Dans chaque texte du corpus, il se dessine un système d'opposition entre la France métropolitaine et l'Afrique ou les Antilles. Les trois pôles ne sont pas fixes et les protagonistes changent constamment d'opinion sur ces espaces géographiques. Les Antilles, image du pays natal, d'un jardin d'Eden peut aussi devenir un lieu d'emprisonnement comme le décrit Josette qui appelle à de nombreuses reprises Marie-Galante « le bagne ». « C'en était fini du bagne et de l'exil. J'allais retrouver la ferme de mon enfance, Tata Michelle et sa salade frisée » (207). Cependant, la Martinique ou la Guadeloupe sont souvent idéalisées, les auteures décrivant ainsi une véritable image de carte postale, qui vient s'opposer à la froideur et l'hostilité de la Métropole. « Nous parlons le Français, belle langue. Nous comprenons soi-disant la vie. Malgré les heurts et les accrocs, nous voulons croire en notre privilège de grandir en France, d'avoir échappé aux champs de canne, au parler créole, à la case sans télévision ni eau ni électricité, sans cabinet de toilette ni bidet ni baignoire. Nous voulons croire à notre évolution, au bonheur de vivre sur un continent » (Pineau, 2013, 83). C'est ici le mot « soi-disant » qui donne sa force ironique au passage. Les Antilles font figure de paradis perdu comme peut en décrire Rousseau, au sein duquel la vie est simple et naturelle, loin de la complexité de la vie en métropole. « Songe à cette éternité que tu vas passer au Pays, si Dieu veut... Jette les neiges, comme du lest inutile. Délivre-toi ! Laisse la France croupir dans sa grandeur. [ ... ] Dresse tes seins neufs, tes nattes marronnes. Démonte les geôles. Ose des grands rires parce que le temps de Bamboula s'achève » (Pineau, 2013, 173). Les personnages se contentent de leur temps en Métropole, ils s'y sont

résignés, et tentent chaque jour de se rappeler le pourquoi de leur exil. Éducation supérieure pour les enfants, un meilleur travail ou encore l'espoir d'un futur plus favorable. C'est encore le personnage de Julia, dans le texte *L'exil selon Julia* qui décrit le mieux l'image de la France chez ces protagonistes. « La France, pour Julia, c'est avant tout Tribulations et Emmerdations Associées » (126). Frida part avec son amant Éric pour quelques semaines à Haïti puis en Martinique, dans l'espoir d'un retour aux sources, d'un lieu qui la comprendra et l'accueillera à bras ouvert. Mais après s'être rendue dans ces pays rêvés, c'est avec déception que la narratrice se rend compte qu'une fois de plus, elle fait fausse route.

Divisées, écartelées entre la recherche des origines, leurs statuts de « néropolitaines » aux *R* pleins la bouche, Josette, Frida, Gisèle et Maryse voguent de ville en ville, d'île en île, sujettes aux moindres vents dans l'espoir de pouvoir déposer leurs valises dans un lieu à elles. « Visiblement étrangers, les enfants de cette génération sont définitivement assimilés à la réalité française. En aucun cas ils ne pourraient vivre en Martinique ou en Guadeloupe, où la situation leur deviendrait vite insupportable, pour la raison qu'elle révélerait leur " différence " d'avec un Français, sans les comprendre pourtant avec un Nous indifférencié » (Glissant, 75). Frida n'y parvient pas, et c'est par la mort qu'elle arrête son errance. La petite Gisèle suit sa famille aux Antilles, pour ne plus entendre les insultes racistes de ces camarades. « A mon retour en Guadeloupe, je raconterai à Léa que Là-Bas, la France, c'est un pays de désolation » (55). Maryse, comme l'illustre sa biographie continue aujourd'hui encore sa vie de nomade entre la France, la Guadeloupe, New York et l'Afrique.

## 2. Une distension temporelle

La recherche identitaire des narratrices les amène à interroger leur histoire et plus largement l'Histoire. A cause de cela, la temporalité du récit ne saurait être continue. De ce fait,



le récit oscille entre présent et passé, sans établir de nette séparation entre ces différents moments. « Dans la langue la ‘deixis’ définit les coordonnées spatio-temporelles impliqués dans un acte d’énonciation, c’est-à-dire l’ensemble des références articulées par le triangle JE ↔ TU-ICI-MAINTENANT » (Maingueneau, 28). Il a été clairement démontré précédemment que la première personne dans les textes du corpus, ne pouvait être identifiée avec certitude et que celle-ci était constamment changeante. L’acte d’énonciation est instable, et par conséquent les références articulées par Maingueneau le deviennent aussi. Donc, si JE, TU, et ICI ne présentent aucune unité au fil du récit, il est à supposer qu’il en va de même pour MAINTENANT. Une première distension temporelle, qui a été déjà soulignée auparavant, vient de la narration homodiégétique. Le personnage est à la fois celui qui raconte l’histoire, sa propre histoire, d’où une narration la première personne comme dans les textes de Maryse Condé ou de Gisèle Pineau. Il en découle un double espace temporel, celui de la narration et celui du récit. À cela s’ajoute de nombreuses analepses et anachronies. L’instabilité temporelle du récit résulte majoritairement de ces deux formes. « Toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s’insère [...] un récit temporellement second, subordonné au premier » (Genette, 1972, 90). Il se crée alors de multiples récits secondaires, véritables mise en abyme, comme l’illustre l’histoire de la vie de Julia dans le roman de Gisèle Pineau. L’histoire d’une esclave, qui se révèle être l’ancêtre de Frida et un contremaître, à bord d’un bateau négrier dans le roman de Fabienne Kanor en est un autre exemple. Les lettres du contremaître, placées à la fin de *D’eaux douces*, ombres planantes sur le texte, s’imposent en définitive comme l’exemple le plus frappant de la distension temporelle de ces récits. Juste avant que Frida se suicide dans la chambre d’Éric, le récit ramène le lecteur quelques quatre siècles en arrière. « Tout espace se déploie à la fois dans la durée et dans l’instant, et comme il est riche en virtualité, il s’ouvre sinon sur plusieurs durées, du moins

sur une pluralité d'instants concomitants. Cela signifie que si l'espace est mouvant, il l'est essentiellement dans le temps. Il est situé dans ses rapports à la diachronie (ses strates temporelles) et en coupe synchronique (la compossibilité des mondes qu'il abrite) » (Westphal, 24). Dans *D'eaux douces*, les états d'âmes de Frida la mènent fréquemment sur les traces de son passé, de cette ancêtre qu'elle n'a pas connue mais à laquelle elle s'identifie. « C'est son tour. Frida n'a pas peur, finira bien par mourir au train où vont les choses. Combien a-t-elle coûté ? Combien ces nouveaux maîtres l'ont-ils achetée ? Cent, deux cents, trois cents... Qui dit mieux ? Elle l'ignore mais sait qu'elle devra tout rembourser » (Kanor, 68). Le récit fait un saut soudain dans le passé, le temps de quelques lignes, pour revenir tout aussi abruptement dans le présent. Quand elle pense à son amant, Éric, elle transpose, une fois de plus, son existence au milieu d'un marché d'esclave, sur lequel sa propre vie sentimentale lui échappe et devient une source de profit que se marchande âprement. « Acceptez-vous de le prendre pour amant, de vous en servir jusqu'à ce que mort s'en suive ? Un cercle s'est formé autour des deux corps. Quel est le prix ? Ils veulent savoir combien cette pièce coûte, combien la négrière peut mettre. Combien ? Nom de Dieu » (Kanor, 44). Il faut relire le passage plusieurs fois, pris de court par la surprise, afin de réaliser le changement de cadre et d'époque. Kanor manipule le lecteur en superposant les durées. En effet, une même scène se produit en même temps dans le présent et dans un lointain passé.

Finalement, « étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire » (Genette, 1972, 78). Les narratrices ne possèdent bien souvent qu'une version partielle, très incomplète de leur propre histoire. Par conséquent, il est impossible de maintenir un ordre des événements cohérents. Passé et présent s'entremêlent, l'un tâchant d'expliquer l'autre. Au regard des observations des différents textes du

corpus, si nous nous interrogeons sur la nature stable ou instable de l'identité culturelle, il est raisonnable de désormais affirmer son instabilité. Afin de parachever cette conclusion, c'est désormais sur le genre des œuvres que se poursuit cette étude.

### C. De la Fiction à l'Autofiction

C'est par les définitions des deux termes qui forment le titre que commence cette étude. Il s'agit de les distinguer mais aussi d'offrir une base commune et claire aux analyses qui vont suivre. Commençons par la fiction. Selon *l'Encyclopedia Universalis*, fiction vient du mot latin  *fingere* , qui signifie façonner, mais aussi feindre, inventer<sup>19</sup>. De ce fait, en raison de même de la racine étymologique de ce nom, le lien avec l'imaginaire et l'invention s'établit rapidement. Le *Larousse* ajoute que la fiction est la « création de l'imagination ; ce qui est du domaine de l'imaginaire, de l'irréel »<sup>20</sup>. La fiction est alors distincte de la réalité et relève de l'imaginaire. L'autofiction, créée en 1977 par Serge Doubrovsky pour qualifier son livre *Fils, roman*<sup>21</sup>. Il est possible de la définir de la sorte : « autobiographie empruntant les formes narratives de la fiction »<sup>22</sup>. Il est évident que cette définition reste vague et ambiguë, mais il ressort la nature hybride de ce genre littéraire inclassable, à mi-chemin entre fiction et autobiographie.

*La vie sans fards* de Maryse Condé se présente comme une autobiographie classique. En théorie, il ne devrait donc pas être nécessaire de s'interroger longuement sur la nature de cette œuvre. Cependant, quelques éléments sont à relever. Le premier chapitre de cette autobiographie semble n'avoir été rédigé par l'auteure que dans le but de convaincre le lecteur de l'honnêteté de son projet. Pour se faire, Maryse Condé n'hésite pas à se mettre à la hauteur des auteurs les plus illustres. « Paraphrasant Jean-Jacques Rousseau dans *Les Confessions*, je déclare aujourd'hui

---

<sup>19</sup> <http://www.universalis.fr/encyclopedie/fiction/>. Le 4 novembre 2014.

<sup>20</sup> <http://www.larousse.com/en/dictionaries/french/fiction/33587?q=fiction#33530>. Le 4 novembre 2014.

<sup>21</sup> <http://www.universalis.fr/encyclopedie/autofiction/>. Le 4 novembre 2014.

<sup>22</sup> <http://www.larousse.com/en/dictionaries/french/autofiction/6699?q=autofiction#754386>. Le 4 novembre 2014.

que je veux montrer à mes semblables une femme dans toute la vérité de la nature et cette femme ce sera moi » (12). Elle ajoute ensuite « d'une certaine manière, j'ai toujours éprouvé de la passion pour la vérité » (12). Avec cette redondance du terme « vérité », terme présent de surcroît dès la première page du texte, l'écrivaine insiste sur ses intentions louables de sincérité. Néanmoins, elle écrit peu après « je ne parlerai pas de ma vie actuelle [...] qui, j'en suis sûre, n'intéresserait personne » (16). Ainsi, après avoir promis au lecteur une œuvre qui ne jurera que par la vérité, elle annonce ensuite qu'elle ne dirait pourtant pas tout. Elle ne dira donc qu'une vérité choisie, sélectionnée parmi ses souvenirs. Alors qu'elle débutait son livre de la sorte :

Pourquoi faut-il que toute tentative de se raconter aboutisse à un fatras de demi-vérités ? Pourquoi faut-il que les autobiographies ou les mémoires deviennent trop souvent des édifices de fantaisie d'où l'expression de la simple vérité s'estompe, puis disparaît ? Pourquoi l'être humain est-il tellement désireux de se peindre une existence aussi différente de celle qu'il a vécue ? (11)

Maryse Condé se rend, dans la suite de son texte, coupable des maux qu'elle dénonce ici. Le titre même *La vie sans fards* n'occupe finalement qu'un rôle de trompe-l'œil. Ce n'est pas la vérité que Condé raconte ici, mais sa vérité. Dans le texte, il est fréquent que l'auteure déclare ne plus se souvenir d'événements, qui pourraient en réalité desservir le portrait d'elle-même qu'elle tente de dresser. Par exemple, elle élude sa rencontre avec son premier mari Condé, déclarant simplement ne plus se rappeler les quelques mois qui précédèrent leur mariage. Demi-vérité. En ce qui concerne l'expression simple de la vérité, ici encore le lecteur peut en douter. « Mon voyage jusqu'à Abidjan peut se comparer moqueusement à la première sortie du Bouddha » (39). Si l'adverbe tente d'ironiser la comparaison, il n'en reste pas moins que l'auteure compare ici sa promenade en Jeep à la sortie d'un Dieu. Force est de constater que malgré la forme autobiographique, l'honnêteté de l'auteure peut ici être remise en cause. Hors, si cette dernière est remise en question, c'est l'ensemble du texte qui devient suspect. Pourquoi l'auteure conte-t-elle

cet événement insignifiant avec tant de précision et déclare ne pas se rappeler de ce fait majeur ? De plus, elle affirme par la suite « Le mensonge ne m'a jamais fait peur. Au contraire » (210). Le lecteur devient soupçonneux et le pacte autobiographique, si cher à Maryse Condé dans ses premières pages se met à se fissurer. Il en résulte un « soupçon au cœur même de l'énonciation autobiographique, là où la première personne se veut pleine et légitime » (Lejeune, 7). Par conséquent, après avoir relevé la nature parfois ambiguë de la première personne, représentant Maryse Condé ainsi que ses personnages de fiction, l'instabilité temporelle du fait du « je », qui narre sa propre histoire, et enfin l'absence réelle de lieu à soi, marquée par l'exil et le changement incessant de lieu, à tout cela donc il faut désormais ajouter une forme autobiographique douteuse. « Dans le récit autobiographique classique, c'est la voix du narrateur adulte qui domine et organise le texte : s'il met en scène la perspective de l'enfance, il ne lui laisse guère la parole » (Lejeune, 10). Quoique promette Maryse Condé, il est difficile de croire, sans questionner ou remettre en cause, son autobiographie, et pareillement le personnage principal, l'auteure elle-même. Cette jeune Maryse, perdue entre la France et l'Afrique était-elle ce que le texte nous décrit ? C'est finalement l'identité de Maryse Condé, référent de la première personne, qui est remise en question.

Les romans de Gisèle Pineau et de Fabienne Kanor sont étiquetés dès la mention du titre. *D'eaux douces* est un « roman », comme indiqué à la page trois et *L'exil selon Julia* est qualifié de « récit » (5). Le roman n'est par ailleurs qu'un récit particulier, et il sera ici traité comme tel. En effet, c'est en priorité sur ce mot de « récit » que l'analyse se portera. « Je ne reviendrai pas sur la distinction, aujourd'hui couramment admise, entre *histoire* (l'ensemble des événements racontés), *récit* (le discours, oral ou écrit, qui les raconte) et *narration* (l'acte réel ou fictif qui produit ce discours, c'est-à-dire le fait même de raconter) » (Genette, 1973, 10). Au regard de

cette citation, le récit peut donc être oral ou écrit, d'où ce mélange chez Fabienne Kanor lorsqu'elle demande « est-ce que la cour dort » (205), formule utilisée par les conteurs antillais afin de s'assurer de l'attention de leur audience. Le récit présente alors une instabilité inhérente à sa définition, permettant à l'auteure d'alterner entre les formes caractéristiques de l'oral mais aussi celle de l'écrit. Cependant, l'instabilité du genre ne s'arrête pas à cette simple alliance entre l'oral et l'écrit. « Dans un premier sens [...], *récit* désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements. [...] Dans un second sens, moins répandu, mais aujourd'hui courant chez les analystes et théoriciens du contenu narratif, *récit* désigne la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours » (Genette, 1972, 71). De ce deuxième sens vient la difficulté et l'ambiguïté de ces textes. Les événements racontés dans le récit pouvant être indifféremment réels ou fictifs, l'auteure peut alors les mélanger à sa guise. Le lecteur ne peut distinguer avec certitude les éléments réels des faits fictionnels et l'écrivain, en utilisant la première personne, met cette incertitude au service du texte. En toute logique, il en résulte un basculement perpétuel entre réalité et fiction, et s'agissant ici du travail identitaire des personnages féminins, qui sont les personnages centraux des textes littéraires, et plus particulièrement de l'instabilité de leur identité, force est donc d'admettre que la forme du récit est à l'image des personnages, changeante et instable et vient soutenir et renforcer le doute identitaire.

Le lecteur n'est plus en mesure de savoir qui de l'auteure ou du narrateur prend en charge la narration. La définition du genre du récit, comme cela fut expliqué précédemment, ne le sort nullement de son embarras. « Or, c'est de cette incongruence *apriorique* qu'émerge l'autofiction – monstre hybride qui échappe à l'éprouvette du poéticien – comme rencontre paradoxale entre un "protocole nominal" identitaire et un "protocole modal fictionnel" » (Laouyen, 2). Hors des

chemins de la fiction classique mais également de l'autobiographie à l'image de *La vie sans fards*, ces écrits appartiennent à cette forme hybride de l'autofiction. Loin de l'obligation de sincérité que présuppose l'autobiographie, l'autofiction accorde une plus grande liberté à l'auteure. « First-person texts fall into the category of autofiction, where they are redefined and expanded so that they can accommodate more than one perspective » (Larrier, 22). Textes à l'énonciation plurielle comme démontré dans la première partie de ce chapitre, l'écrivain peut s'inspirer de son existence, livrer ses propres questionnements et perspectives et les mêler à celles de ses personnages. « D'une part, le mot autofiction désigne une catégorie particulière de récits généralement racontés à la première personne. D'autre part, il produit des récits. L'association d'auto et de fiction évoque d'emblée un espace narratif où il semble que le moi pourrait s'exprimer en toute liberté » (Gasparini, 250). Le texte de Fabienne Kanor en est un exemple parfait. La famille de Frida ressemble en tout point à celle de l'auteure. Père facteur, mère aide-soignante, vie en Métropole rythmée par les vacances aux Antilles, les études à Paris, les similitudes ne manquent pas. L'auteure grandit à Orléans et son personnage dans la banlieue de Tours. Les deux villes universitaires se trouvent sur la Loire à une heure et demie de route dans la région centre, il s'agit d'un même environnement. Il faut s'attacher également aux prénoms. Au sujet de son prénom peu commun, la mère de Frida lui explique : « Je désirais un garçon lorsque tu es venue au monde, c'est sans doute pourquoi tu portes ce prénom-là : Frida. “Frida” que je n'ai pas tiré d'un film, mais façonné de mes propres mains à partir du masculin » (127). Il ne serait pas aberrant de supposer que le prénom de Fabienne, féminin de Fabien, fut formé selon cette même logique. Fabienne Kanor peut utiliser ses expériences personnelles, et les attribuer à son personnage, comme pour mieux les analyser et leur donner un terrain d'expression au moyen du roman. La vie de l'auteure devient ici la matière première de

l'autofiction. Dans *L'exil selon Julia*, si le nom du personnage n'est jamais mentionné dans le texte, la quatrième de couverture indique discrètement que la narratrice se nomme Gisèle. L'auteure et le personnage partagent donc le même prénom, ce qui vient achever de brouiller les pistes. « Celui qui dit " je " dans le livre est le " je " de l'écriture. C'est vraiment tout ce qu'on peut en dire. Naturellement, sur ce point-là, on peut m'entraîner à dire qu'il s'agit de moi. Je fais alors une réponse de Normand : c'est moi et ce n'est pas moi » (Barthes, 1981, 267). À ce sujet, Gisèle Pineau applique ce que Barthes qualifie de réponse de Normand, à la lettre. « This plurality of voices reflects the author's already-multilayered perspective. As Gisèle Pineau declares : "Mon univers romanesque est la traduction de ma propre expérience et de mes espérances" » (Larrier, 22). Son univers traduit son expérience, certes, mais il reste avant tout romanesque.

Mais alors, « exista-t-il jamais une pure fiction ? Une pure non-fiction » (Genette, 1973, 11), « l'auteur impliquée est-il une instance nécessaire et (donc) valide entre le narrateur et l'auteur réel » (Genette, 1973, 96). À cette première question Genette répond immédiatement par la négative. S'il n'existe ni fiction ni pure non-fiction. Que reste-il alors ? L'autofiction vient inéluctablement à l'esprit. Dans l'essai qu'il consacre au roman autobiographique, Philippe Gasparini envisage l'autofiction « comme une province romanesque particulièrement problématique qui ne se distingue pas toujours aisément d'autres pratiques fictionnelles : l'homonymie parfaite est rare et le roman autobiographique et l'autofiction se servent des mêmes stratégies pour brouiller l'identité onomastique et des mêmes types d'opérateurs d'identification non nominaux (biographiques, temporels, etc.) » (Garcia, 155). *D'eaux douces*, *L'exil selon Julia* ou encore *Fleur de Barbarie* appartiennent tous trois à cette catégorie romanesque particulière. Il en résulte une lecture considérablement complexifiée. Chaque identité établit au fil des pages



peut être toujours à tour celle du personnage-narrateur ou celle de l'auteure. Le sujet même des identités, de la recherche de soi ne peut pas être identifié avec certitude. La Joséphine écrivain laisse entrevoir l'auteure tout comme la petite Gisèle suivant son père militaire. La poursuite de Frida n'est pas étrangère à celle de Fabienne Kanor.

Ainsi, pour résumer ce deuxième chapitre, il est désormais certain que la structure même du texte, qu'il s'agisse du genre de ce dernier ou bien du choix et de l'utilisation des pronoms personnels sujets ou encore de la variation des qualificatifs qui se rapporte aux narratrices, mettent en avant l'instabilité de l'identité culturelle. Les auteures s'inscrivent dans le texte lui-même, dans le choix des mots, la nature changeante de cette identité. « On est loin, on le voit, d'une conception de l'identité culturelle monolithique, simple et surtout immuable, comme le croient certains. Elle apparaît au contraire relative et changeante » (Memmi, 98). Il convient désormais de comprendre les raisons, les causes de cette instabilité. Quelles sont les origines, selon les œuvres du corpus, de ces perturbations identitaires ? Est-il également possible de parvenir à parachever la construction de l'identité culturelle féminine afro-antillaise, et si oui grâce à quels outils ? Telles sont les questions que nous allons désormais tenter de résoudre dans le troisième chapitre.

### **III. La recherche identitaire du sujet féminin**

Pour tenter de comprendre et d'identifier les obstacles rencontrés par les narratrices, c'est tout d'abord le rôle de la famille et au sein de celle-ci la mère qui va être étudiée.

#### **A. Le cadre familial**

##### **1. Rappel historique**

Avant d'entrer plus avant dans ce chapitre, qui porte essentiellement sur les relations entre les mères et les jeunes protagonistes des ouvrages qui forment le corpus de cette étude, il convient de faire quelques rappels sur l'histoire de la construction de la famille dans les Antilles françaises, et plus particulièrement en Martinique et en Guadeloupe. En effet, il ne serait pas possible de comprendre la complexité de la cellule familiale sans en comprendre les fondements. Tout d'abord, pourquoi s'attacher ici au rôle de la famille ? Il est désormais admis que l'enfant grandit en premier lieu du fait d'un phénomène d'imitation, imitation de la mère ou bien du père. Ce processus participe à l'établissement et au développement de l'identité chez l'enfant. Celui-ci se définit et se positionne par rapport au groupe qui l'entoure, à savoir sa famille. « L'appartenance suggère quelque tissu commun, indestructible, organique, comme celui qui relie parents et enfants » (104) écrit Memmi à ce sujet.

Dans cet essai, nous nous interrogeons sur la construction identitaire et sur la recherche de soi de protagonistes féminins, de ce fait, il est cohérent de s'intéresser à présent à la famille. Il est possible de présupposer que lorsque celle-ci présente une structure défaillante, conséquence par exemple de l'esclavage et de la colonisation, il est permis de penser que cela a des répercussions sur les individus, ici les jeunes femmes, qui naissent et grandissent au sein de ces familles. Plus globalement, « la création d'un espace narratif féminin commence par le déplacement du personnage féminin d'une position marginale à une position centrale dans le

récit. Ensuite, elle est illustrée par la reconnaissance de ce personnage féminin d'une généalogie féminine qui lui apporte structure et soutien » (Ramond Jurney, 223). C'est aussi sur l'inscription de la narratrice au sein d'une lignée féminine, filiation qui permet l'accès à la mémoire.

Le 'Code Noir', texte de lois régissant le fonctionnement des colonies françaises de mars 1685 après sa création par le roi Louis XIV jusqu'à son abrogation le 4 mars 1848, établit de nombreuses règles concernant l'organisation des familles d'esclaves ainsi que sur les liens que ces derniers peuvent entretenir avec les colons. Lors de la traversée de l'Atlantique, dans la cale ou plutôt dans « le ventre du bateau négrier » (44) comme l'écrit Édouard Glissant, les familles sont séparées, les femmes perdent leurs conjoints, ainsi que leurs enfants, qui sont ensuite envoyés dans différentes plantations. Une fois arrivés sur le domaine du maître, l'esclave ne peut dorénavant plus se marier sans l'accord du colonisateur, et seuls les mariages catholiques sont acceptés. Le choix du partenaire dépend bien souvent de la volonté du maître, et celui-ci devient, selon le Code Noir, le propriétaire de chaque enfant né d'une de ses esclaves. « Les enfants qui naîtront des mariages entre esclaves seront esclaves et appartiendront aux maîtres des femmes esclaves »<sup>23</sup>. La filiation se fait donc par la mère et non par le père. L'homme devient alors un géniteur, sans aucun droit sur ses enfants, puisque ceux-ci deviennent la possession du maître dès leur naissance. Les femmes quant à elles, permettent aux maîtres de s'enrichir et de posséder davantage d'esclaves. Ce système centré sur la femme, reprend également la formation de la famille qui était observable dans certaines régions d'Afrique, principalement sur la côte ouest du continent. « Il y a d'abord la trace des traditions africaines : ce qui est resté de la forte amarre à la mère [...]. La tradition aussi de la lignée par les femmes, ainsi que l'organisation de la famille étendue (sœurs aînées, tantes, marraines, grand-mères), et enfin le rôle actif de la femme dans le monde du travail » (Glissant, 166). En considérant les traditions de l'Afrique de l'ouest,

---

<sup>23</sup> Code Noir, article 12 . <http://www.axl.cefan.ulaval.ca/amsudant/guyanefr1685.htm> . Le 2 novembre 2014.

valorisant le rôle de la mère comme le souligne Glissant dans le *Discours Antillais*, puis l'utilisation du terme de « ventre », qui fait naturellement référence au ventre de la femme, pour désigner la cale du bateau négrier, ainsi que l'organisation de la famille sur la plantation qui valorise la femme, qui crée les enfants et dévalorise l'homme. Il ne devient qu'un donneur, il apparaîtrait très clairement une focalisation sur le féminin.

La femme fait figure de véritable clef de voûte de la famille antillaise. Dans sa thèse, Stéphanie Mulot décrit la famille guadeloupéenne comme étant matrifocale, c'est-à-dire « focalisées sur le lien à la mère » (11) puisque comme cela a été expliqué auparavant, le père n'a pas de place dans le triangle mère-enfant-colon, son rôle n'était que secondaire. De plus, il faut noter ici un fait fondamental, qui est présent dans les ouvrages de Maryse Condé, Gisèle Pineau ainsi que Fabienne Kanor. Il s'agit de la présence d'un viol qui peut être qualifié de viol fondateur, puisqu'il est à l'origine de la lignée de nos jeunes protagonistes. Il marque le début de l'histoire de la famille, et tout ce qui le précède a sombré dans l'oubli. Il est le début de la mémoire. Selon Mulot, ce viol devient le symbole ultime de la dépossession de l'homme antillais, qui ne peut pas même se rendre maître du corps des femmes. Son seul recours semble être la force et la violence. « Le viol vient ainsi donner un fondement à la dépossession. L'homme est dépossédé de sa semblable non seulement parce que celle-ci est volée, mais surtout parce qu'elle est violée par le maître blanc. Cette femme est dépossédée de son corps et de son sexe sur lequel l'homme blanc et non pas l'esclave noir peut exercer un droit » (505). Afin d'illustrer ceci, songeons par exemple à *Moi, Tituba Sorcière* de Maryse Condé. Tituba est née du viol de sa mère Abena par un marin anglais. Chez Fabienne Kanor, il est possible de retrouver un événement similaire. La narratrice, Frida, se transporte à l'intérieur du bateau négrier dans lequel se trouve son ancêtre, son arrière-grand-mère. Celle-ci est victime d'un viol, par l'un des

membres de l'équipage et arrive enceinte d'une fille en Guadeloupe. Cela est exprimé clairement dans l'extrait que voici : « tu as oublié ce que les Blancs ont fait aux Noires. Tu es l'enfant d'un viol, Frida, ne l'oublie jamais » (35). Dans l'ouvrage *Fleur de Barbarie* de Pineau, c'est l'arrière-grand-mère de Josette qui est violentée sexuellement par le propriétaire de la demeure dans laquelle celle-ci travaille. Une fois de plus, l'enfant qui naît de cet outrage est une fille. Il s'établit systématiquement une lignée de femmes, dont l'origine est le viol d'une ancêtre esclave par un homme souvent européen, ou bien d'une position sociale élevée. Ainsi, il devient évident qu'il n'y a pas de place pour l'homme dans cette construction familiale. Mulot formule ceci en ces termes : « à l'inverse des hommes esclaves dépossédés qui ne peuvent accéder au titre d'ancêtres, ces femmes violées restent, en effet, des *mères fondatrices* » (Mulot, 508). Frida, Josette, Tituba sont toutes les descendantes de ces mères fondatrices. Si Maryse Condé ne raconte aucun événement de ce genre dans son autobiographie, notons néanmoins un détail. Sa mère, Jeanne Quidal est fille de « mulâtresse » (15). Selon le dictionnaire Larousse, mulâtresse est un terme ancien pour désigner une femme mulâtre, qui est définie de la sorte, toujours selon Larousse : « né<e> d'un Blanc et d'une Noire, ou d'un Noir et d'une Blanche »<sup>24</sup>. Si Maryse Condé ne fait pas référence à l'existence au sein de sa famille d'un viol fondateur qui serait à l'origine de la lignée féminine représentée par sa grand-mère, sa mère et elle, il convient de s'interroger sur cet indice et sur ce terme de mulâtresse qui n'est sans doute pas le fruit du hasard.

Ainsi, les femmes sont le vecteur de l'histoire, tant coloniale que familiale. Voilà pourquoi il sera ici question des relations entre la narratrice, qu'elle soit fictive ou bien réelle et le personnage de la mère, qu'il s'agisse de la mère fondatrice, comme défini précédemment ou

---

<sup>24</sup> Larousse. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mul%C3%A2tre/53131?q=mulatre#209775>. Le 3 novembre 2014.

de la mère « femme qui a mis au monde, qui a adopté un ou plusieurs enfants ou qui joue le rôle d'une mère »<sup>25</sup> selon la définition du dictionnaire *Larousse*.

## 2. Mémoire et colonialisme

a. Le rôle du silence. Le protagoniste maternel se révèle être celui qui détient la mémoire de la famille. Elle en est l'héritière, et peut être considérée comme un produit de l'occupation européenne, puisqu'elle est la descendante du viol fondateur, rencontre violente entre l'européen et l'esclave. Si nous avons décrit auparavant cet acte comme une atteinte physique engendrant une perturbation dans la lignée de l'esclave, notons cependant que ce contact peut aussi être considéré de façon figurée. En effet, il peut s'agir d'un viol culturel, de la culture européenne sur la culture de l'esclave.

Connaisseuse de l'histoire de la famille ou de l'Histoire des Antillais, la mère peut choisir ou non de transmettre ce savoir à sa fille. Selon Vinsonneau, « la question de l'identité culturelle renvoie à l'étude des processus à l'origine de la stabilité (donc de la maintenance) de groupes historiquement constitués, y compris lorsque les membres de ces groupes déploient leur existence à distance » (167). Dans les différents livres du corpus, cette transmission de l'histoire du groupe « historiquement constitué » à savoir les afro-antillais, de mère en fille s'opère sans la moindre interruption jusqu'aux mères de Frida, Gisèle, Josette ou encore Maryse Condé. Ces jeunes femmes incarnent une coupure dans le transfert de la mémoire collective du groupe, qu'est l'esclavage et le commerce triangulaire, mais également dans la mémoire familiale. Leurs mères ont fait le choix de l'absence, en abandonnant leurs filles, ou bien du silence, laissant les jeunes protagonistes ignorantes de leurs origines. Florence Ramond Jurney analyse le personnage de la mère dans le roman féminin antillais comme « problématique soit par sa mise au silence,

---

<sup>25</sup> *Larousse*. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A8re/50611?q=m%C3%A8re#50499>. Le 2 novembre 2014.

par son absence marquée, par son aliénation ou encore par les relations difficiles qu'il entretient avec le personnage de la fille » (2). Afin d'établir leur identité culturelle, les narratrices doivent entamer de véritables investigations afin de se réapproprier leur histoire. La mère vient ici perturber cette recherche, de par son silence et sa réticence à transmettre le passé à sa fille.

Dans *D'eaux douces*, il semble que le silence ait été transmis à la mère de Frida par sa propre mère, comme un élément essentiel à sa survie. « C'est sa mère qui lui a appris à se taire, à faire ses affaires sans rien demander à personne » (Kanor, 49). Par conséquent, la protagoniste subit un véritable apprentissage du silence. Les femmes doivent garder le secret de la lignée, ne jamais parler du « ventre » du bateau ni du viol fondateur. L'apprentissage du silence reçu par la mère de Frida, cette-dernière essaie de le transmettre à sa fille afin de garantir la survie de celle-ci. « Maman dit qu'il ne faut jamais déballer ce que l'on a sur le cœur, qu'il vaut mieux parler des autres que de parler de soi » (11). Parler des autres, et taire son histoire. Frida se heurte donc au silence de sa mère, qui refuse obstinément d'aborder le passé avec elle, malgré les supplications de sa fille, comme l'illustre cet exemple. « Mère, petite mère ! Montre-moi les photos du bateau » (Kanor, 85). En dépit de nombreuses tentatives, la transmission du savoir ne se rétablit pas. Frida se lamente et désespère. « Jamais pu aller plus loin, toujours refusé de s'aventurer dans ce passé que je ne connais toujours pas. Mère, à la mémoire qui tremble de peur » (Kanor, 86). Il apparaît que la mémoire, le passé sont effrayants, et que la mère de Frida les cache du fait de son éducation mais également parce que ces derniers lui font peur. Cette crainte de parler du passé est présente pareillement dans l'ouvrage *L'exil selon Julia*. La narratrice évoque l'esclavage mais elle précise « ce mot-là, fallait pas le dire haut et trop souvent. Qui sait s'il ne reviendrait pas » (111). Le sujet de l'esclavage est exclu de la maison familiale et cet exemple illustre une fois de plus le rôle du silence au sein de ces familles antillaises. La mère

refuse une fois de plus de transmettre son savoir. La narratrice fait le constat suivant : « pour Manman, le passé est mort et enterré » (115). Finalement, dans ce récit, Fabienne Kanor « active ici ce qui est devenu un lieu commun des écritures francophones : l'effacement de l'Histoire, et la réinvention nécessaire d'une parole historique » écrit Sadai sur le site *La plume francophone*. Les mères, en interdisant ou en évitant le sujet de l'histoire et de l'Histoire, n'atteignent pas leur objectif qui est celui du silence, bien au contraire. Comme il est possible de le voir dans les textes, le silence des mères déclenche les recherches de leurs filles. Ainsi, ce qui devait être mis sous scellés devient le cœur de toutes les discussions.

Ce monde de non-dits, les tentatives d'effacer l'histoire, amplifié par le statut d'exilé des narratrices, est un obstacle de plus dans leur recherche identitaire. Dans le roman de Gisèle Pineau, Josette ne peut recevoir le savoir de la mémoire collective et familiale en raison de son statut d'orpheline. En somme, c'est l'absence physique de la mère qui est responsable de l'arrêt de la transmission de la mémoire. L'enfance de Josette dans une famille d'accueil isole la jeune femme de sa famille, dont elle ne connaît pas l'histoire, mais elle grandit loin aussi de toute communauté antillaise. Elle n'a donc aucun moyen d'apprendre l'Histoire. Le texte crée d'ailleurs un double sens de lecture comme le montre ce passage : « cela faisait longtemps que je ne cherchais plus ma mère. [...] Je m'étais consolée en me disant qu'on ne réécrit pas l'histoire » (Pineau, 2007, 221). Josette est incapable de reprendre l'histoire, son histoire, en main. Avec la recherche de la mère, c'était également la recherche du passé que Josette entreprenait et en abandonnant sa prospection maternelle, elle abandonne une partie de son histoire. De ce constat naît de la souffrance, du désespoir et si Josette affirmait s'être consolée de sa perte, elle n'en déclare pas moins quelques pages plus loin : « je me dis qu'elle aurait dû me tuer, me jeter dans une poubelle. Je me triture les méninges. Je crève d'avoir été une enfant abandonnée » (328).



Dans *La vie sans fards* de Maryse Condé, la figure de la mère, sur laquelle elle revient longuement dans son ouvrage *Le cœur à rire et à pleurer*, figure dès les premières pages. Si, dans le cas de Condé il n'existe pas de façon certaine un viol fondateur, du moins elle n'en rapporte aucun, elle déplore néanmoins la dévotion complète de ses parents, et particulièrement de sa mère, à la culture métropolitaine. Si bien qu'une fois n'est pas coutume, c'est encore un phénomène de perte de la mémoire qui se produit. Tout ce qui pourrait attacher sa famille à un passé commun avec leurs compatriotes antillais est soigneusement contrôlé et réprimé par le père et la mère de Condé. En témoigne ce simple exemple : « en France, nos parents n'avaient pas peur que nous nous mettions à parler créole ou que nous prenions goût au gwoka<sup>26</sup> comme les petits-nègres de la Pointe » (Condé, *Le Cœur*, 14). Maryse ne peut jouer avec les enfants de son âge lorsqu'elle se trouve en Guadeloupe, ses parents craignant qu'elle ne soit en contact avec la langue créole. Or il lui est permis de jouer avec ses camarades dans les rues de la capitale parisienne. D'ailleurs, Condé déclare n'avoir découvert les auteurs du mouvement de la Négritude, à savoir Césaire mais aussi Fanon, que très tardivement et sous l'influence de son frère aîné, non de ses parents. À cela s'ajoute le fait que Maryse Condé indique que sa mère, Jeanne Quidal, avait profondément honte de sa propre mère parce qu'elle était une servante illettrée, comme l'illustre cette phrase « ma mère, était la fille bâtarde d'une mulâtresse illettrée qui ne sut jamais parler le français » (Condé, 2012, 15). Ceci démontre aussi ce phénomène d'interruption de la mémoire, ici non pas par peur comme ce fut le cas pour la mère de Frida mais par honte. Quelle qu'en soit la raison, le résultat est le même et Maryse, tout comme Frida doit affronter son lot de non-dits. Ses pérégrinations en terre africaine sont une tentative de

---

<sup>26</sup> Tambour traditionnel de la Guadeloupe.

[http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/gwo\\_ka/186423?q=gwoka#10927754](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/gwo_ka/186423?q=gwoka#10927754). Le 2 novembre 2014.

retrouver la trace du passé qui lui a été caché. De plus, cet exemple prouve encore une fois l'absence des hommes puisque Jeanne Quidal semble être la fille uniquement de la « mulâtresse », le masculin est complètement élué. Le résultat de l'éducation que reçut Condé est ce constat qu'elle établit au début de *La vie sans fards*, ses parents les « élevèrent, <s>es sept frères, <s>es sœurs et <elle> dans le mépris et l'ignorance de la société qui <les> entourait » (15). Ainsi, le silence de la mère entraîne des conséquences désastreuses pour nos jeunes protagonistes. Sur ce sujet, Wendy Goolcharan-Kumeta souligne que « the daughter only ends up suffering strong feelings of alienation, despair and isolation » (25).

Le silence et la perte de la mémoire familiale et communautaire empêche une construction harmonieuse de l'identité des personnages féminins. « The main source of this sense of unhappiness goes back to unknown origins and questions of legitimacy. Female characters show the impossibility of becoming fully themselves because of a lack of retraceable memory » (Cazenave, 90). Nos protagonistes doivent se réappropriier leurs histoires car comme l'écrit Memmi, « nous avons besoin, pour vivre, de bénéficier de la transmission des expériences accumulées par les générations antérieures » (105), ce qui est dans les textes empêché par la mère. Elle vient donc perturber la construction de l'identité culturelle des narratrices, de par son silence et son refus de transmettre le passé. Du fait de cette attitude, la mère incarne ainsi la position de la Métropole envers l'Histoire.

b. La mère, symbole du colonialisme. Il est important de considérer une remarque qui revient dans de nombreuses études. La révolte face au personnage de la mère est aussi le symbole, chez les écrivaines femmes originaires des Antilles, d'une opposition face au système colonial ou du moins ce qu'il en reste. Les mères portent sur leurs épaules le poids de ce système. Elles en ont intégré le fonctionnement et n'osent pas s'y opposer. Elles font de

nombreux efforts afin de s'assimiler et de devenir en quelque sorte invisibles. Grâce aux personnages maternels, Gisèle Pineau, Maryse Condé et Fabienne Kanor dépeignent des femmes qui « sont aliénées par un système colonialiste » (Ramond Jurney, 2) Aux yeux des auteures comme des jeunes narratrices, Frida, Josette, Maryse Condé et la fillette anonyme, les mères symbolisent un système auquel il faut s'opposer. Elles ne souhaitent pas vivre dans le silence et la crainte. Elles ne veulent plus, comme leurs parents, être invisibles et tâcher de s'assimiler coûte que coûte. Par conséquent, la rébellion de la fille face à la mère est avant tout une révolte de la fille contre le système colonial. À propos, Emilia Ippolito écrit que « linked to the mother-daughter separation is the issue of colonialism » (76). En effet, ces mères s'accordent aux préceptes de la mère-patrie, au point de leur sacrifier leur antillanité. Patricia Hill Collins commente cette attitude de la sorte : « in raising their daughters, Black mothers face a troubling dilemma. To ensure their daughters' [...] survival, they must teach their daughter to fit into systems of oppression » (53). L'utilisation du terme de « survie » souligne l'importance presque vitale liée à l'assimilation au sein de la société métropolitaine.

Il est possible de trouver de nombreux exemples de ce phénomène dans les différents récits de cette étude. Par exemple, dans le roman de Gisèle Pineau, *L'exil selon Julia*, la jeune narratrice subit à de multiples reprises une discrimination dans le cadre scolaire du fait de sa couleur de peau. Ce racisme vient dans le texte, non pas des élèves mais du corps enseignant. Lorsque ces incidents sont rapportés à la mère, celle-ci se désole, mais ne songe en aucun cas à aller voir l'enseignante incriminée ou bien le directeur de l'établissement. L'adulte responsable, l'institutrice, symbole de l'école et de la république française n'est donc pas inquiété et ne doit pas répondre de son attitude envers l'enfant. La seule solution suggérée par la mère à sa fille est de ne rien dire, de ne pas se plaindre et de simplement devenir une élève modèle. « Manman

écoute l'histoire complète : *La Noire à la patte gauche au pays des Arabes et le calvaire des coups de règle*. [...] Pour conjurer ces deux états, il n'y a qu'un remède : être la première de la classe » (62). La conséquence de cette non-réaction de la mère, dont le silence valide le comportement raciste de la maîtresse envers sa fille, fait que la narratrice doit continuer à subir l'attitude de sa maîtresse, qui décide ensuite d'ignorer la fillette. « J'ai honte. J'ai peur. [...] Personne ne proteste. Personne ne prend ma défense » (152). Dans la suite du récit, les remarques sur le personnage de la mère prennent la forme d'une triste ironie, comme en témoigne ces quelques phrases « Daisy n'use pas du cuir sur leurs reins. On est en France. Faut imiter les Blancs civilisés qui corrigent la marmaille au martinet » (86). Daisy, mère de la narratrice, adopte tous les us et coutumes des « Blancs » sans même les questionner. Elle imite, éduque et corrige ses enfants de la même façon que les familles métropolitaines et devient un symbole du colonialisme.

Si la critique est discrète dans les deux ouvrages de Gisèle Pineau, il n'en est pas de même dans le texte de Fabienne Kanor. Différence de génération et de ton, la critique et l'analogie de la mère au système colonial est ici frappante. Dès le départ, la narratrice transforme ses parents en véritables objets voire en animaux, de par le vocabulaire qu'elle emploie. « Père et mère fonctionnaires, labellisés français depuis 1946 et heureux bénéficiaires du Bumidom, ce bureau conçu à l'attention des Antillais de France, ceux qui rêvaient de voir de près le pays, le Beau Pays-La France, auquel, au terme de bien des malheurs, on avait fini par les rattacher » (10). Ici, le mot de « labellisés », défini par Larousse comme l'action d'attribuer un label à un produit, se charge à lui seul de déshumaniser et de ridiculiser le couple. Ils deviennent des produits exemplaires de la colonisation française et le nom même de « le Beau Pays-La France » est teinté d'ironie. Dans la suite du texte, l'ironie continue. Quand Frida parle des rêves de sa

mère, c'est une fois de plus en colonisée que la mère apparaît. Lorsqu'elle évoque ses enfants, avant la naissance de ses deux filles, elle songe à un garçon et une fille, « deux pupilles de la nation qu'elle appellera France et François. Elle en fait deux. Deux filles. Demoiselles modèles avec cuisses et couettes serrées s'il vous plaît » (12). Le choix des prénoms que la mère avait alors à l'esprit souligne l'admiration presque obsessionnelle que ce personnage porte à la Métropole. Si elle accouche en réalité de deux filles, le terme de « demoiselles modèles » ainsi que la description de la coiffure de petite fille, achève d'illustrer l'attachement de la mère à la culture et au système colonial. Le maître mot pour la mère de Frida est la discrétion. Sous aucun prétexte, il ne faut sortir du rang et attirer les regards sur soi. « Fidèle au sacro-saint principe que quand on est noir il vaut mieux éviter de se faire remarquer » (33). Tout comme Daisy, la mère de Frida, qui n'est d'ailleurs pas nommée, a conscience du racisme dont les membres de la famille peuvent être victimes du fait de leur couleur de peau, mais une fois encore elle refuse de s'y opposer.

Dans son texte autobiographique, Maryse Condé établit ce constat dès le début. « À 16 ans, quand je partis commencer mes études à Paris, j'ignorais le créole. N'ayant jamais assisté à un " lewoz <<sup>27</sup>> " ; je ne connaissais pas les rythmes de la danse traditionnelle, le gwoka. Même la nourriture antillaise, je la jugeais grossière et sans apprêt » (16). Malgré le fait qu'elle ait grandi dans les Antilles, l'auteure avoue ici avoir vécu à l'écart de la culture de son île, la Guadeloupe, jugée inférieure à la culture française par sa famille et notamment par sa mère. Sur ce personnage, Maryse Condé met en scène dans son roman *Le cœur à rire et à pleurer*, une mère qui n'est pas sans ressembler à Jeanne Quidal. Dans ce court récit, la mère est présentée à la façon d'une salonnière du dix-septième siècle, recevant ses amies autour de son lit, dans lequel elle est étendue, et dirige des discussions sur des sujets divers. S'il s'agit de contes, il est

---

<sup>27</sup> rythme à deux temps. <http://antanlontan.chez-alice.fr/lewoz.htm>. Le 2 novembre 2014.

néanmoins possible de supposer que la mère de Maryse Condé, dont l'écrivaine s'inspira certainement pour créer ce personnage, lui ressemblait fortement.

Pour revenir à *La vie sans fards*, si elle parle finalement assez peu de sa mère, il est possible de relever quelques détails qui viennent soutenir l'idée de la mère comme symbole du colonialisme. Tout d'abord, relevons cette phrase : « si ma mère préférait le champagne, mon père buvait du rhum en abondance » (298). Le choix du champagne comme boisson favorite de la mère lors de la fête de Noël n'est pas anodin. Cette boisson, assez coûteuse, représente ici les goûts résolument occidentaux de la mère qui sont mis en opposition avec le rhum que boit le père, qui lui est traditionnellement produit et consommé dans les Antilles. Ainsi, alors que le reste du repas est pour cette occasion composé de mets guadeloupéens, la mère n'abandonne pas le champagne, maintenant ainsi le lien avec la culture et les us métropolitains. Dans le texte, l'éducation que Maryse Condé a reçue de ses parents, notamment la volonté d'assimilation, est très clairement rejetée. « Moi, je commençais de détester ce mot "intégrer". Toute mon enfance j'avais été intégrée sans l'avoir choisi, par la seule volonté de mes parents, aux valeurs françaises, aux valeurs occidentales » (101). Ainsi, les voyages de par le monde, et principalement en Afrique, résulte de cette volonté de se dés-intégrer de la culture métropolitaine, de sortir du modèle familial au sein duquel Maryse Condé a grandi. « J'étais en passe de devenir un être humain fort différent de celui que j'avais été. C'en était radicalement fini de l'héritière des Grand-Nègres » (168). Par conséquent, en effectuant ce processus, elle ne peut en même temps se dés-intégrer et s'intégrer en Afrique, d'où un sentiment perpétuel de mise à l'écart. De plus, alors qu'elle tâche d'abandonner son identité trop « peau noire, masque blanc » (297), les communautés dans lesquelles elle vit lui rappellent toujours cette éducation coloniale qu'elle essaie désespérément de laisser derrière elle. « "Ta maman est une

toubabesse<sup><28></sup>." Entendez par là " une Blanche ". [...] C'est que, niant ma qualité d'Antillaise, elle me renvoyait au modèle qu'avaient adopté autrefois mes parents » (111). Ainsi, ni Antillaise, ni Africaine, l'auteure est renvoyée à sa culture de métropolitaine.

Ainsi, après tous ces exemples, il est évident que la mère, du moins selon les jeunes narratrices, est indissociable de la Métropole et du système colonial, et par là même de l'environnement qui les opprime. La mère, en se rangeant du côté du colonisateur, qu'elle le fasse en buvant une coupe de champagne, en ignorant le racisme des institutions envers ses propres enfants ou encore en abandonnant ces derniers, « joue le rôle de "traître" contre les intérêts de sa fille » (Ramond Journey, 69). Plutôt que d'aider sa fille à affirmer sa différence et son héritage culturel, elle lui apprend à l'ignorer et lui en montre l'exemple. Il naît alors une relation ambiguë aux sentiments mixtes, tantôt amour, tantôt haine, entre ces deux générations de femmes. Il est fondamental dans ce travail sur la construction de l'identité féminine dans la littérature antillaise, au travers de notre corpus d'auteures, d'analyser en détails les tenants de ces échanges car, et ceci toujours selon Florence Raymond Journey, les relations intergénérationnelles sont « essentielles à la constitution d'une identité féminine » (13).

### 3. La relation mère-fille

Détentrice de l'histoire et de l'Histoire, symbole de la colonisation, héritière du viol fondateur, la mère essaie tant bien que mal, de guider sa fille dans le monde qui l'entoure et de la protéger des souffrances qu'elle a dû subir. Les relations mères-filles dans les écrits de femmes antillaises sont problématiques, conflictuelles et violentes. Il s'agit d'un des thèmes les plus fréquents de cette littérature féminine.

---

<sup>28</sup> En Afrique noire, nom donné aux Européens, aux Blancs. *Larousse*  
<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/toubab/78618>. Le 2 novembre 2014

The relationships daughters have with their mothers remain pivotal in the daughters' identity formation. For the most part, the texts discussed are written from the perspective of daughters [...]. The mother-daughter relationship is a recurring theme in the works of many Afro-Caribbean women writers (Alexander, 22)

*D'eaux douces*, *Fleur de Barbarie* ou encore *L'exil selon Julia* ont comme point commun d'avoir pour narrateur la fille, ce qui vient confirmer cette citation. *La vie sans fards* devient un cas à part puisque Maryse Condé occupe dans ce récit le rôle de la fille mais aussi celui de la mère. Elle écrit d'ailleurs « j'étais une fille-mère » (28), ce qui illustre son double statut. Toujours selon Alexander, les relations mères-filles se caractérisent par un rapport mêlant également amour et haine. C'est par l'étude de cet amour paradoxal que nous débutons nos remarques.

Dans la famille dépeinte dans le roman *Fleur de Barbarie*, la mère occupe un rôle secondaire, du fait de la présence constante de la grand-mère qui prend en charge l'éducation de la narratrice, abandonnée en France à trois ans. Théodora diabolise l'image de la mère de Josette, et ne manque aucune occasion pour rappeler à la narratrice, de retour à Marie-Galante, son statut d'orpheline et le peu de cas que sa mère a d'elle. La grand-mère surnomme sa propre fille « la fleur du mal » (23). Nul coup de téléphone, deux cartes annuelles, pour Noël et pour l'anniversaire de Josette, c'est à cela que se résume la relation entre les personnages. « Pâquerette m'était étrangère » (30) déclare la narratrice, en usant du prénom de sa mère et non d'un terme affectif comme pourrait l'être le mot maman. Lorsqu'une amie de la famille questionne Josette sur sa mère, elle commente en ces termes: « elle voulait que je lui donne des nouvelles de ma mère. Je n'avais rien à dire » (29). Lors d'un séjour très bref dans la famille de sa mère, seulement une nuit, Josette souhaite faire une bonne impression devant sa mère et lui montrer la bonne éducation qu'elle avait reçue dans la famille de DDASS. Mais alors, la mère se montre froide, ne présente pas la fillette à ses demi-frères, qui ne se rappellent pas, par la suite, du passage de leur sœur dans leur appartement. Il n'existe pas de lien maternel, pas d'affection.



La mère s'occupe de sa fille comme d'un paquet encombrant dont elle souhaite se débarrasser au plus vite car celle-ci lui rappelle de mauvais souvenirs, comme le rejet de Théodora ou la misère des premières années en France. Avec tristesse, la narratrice raconte : « elle ne m'avait pas serrée une seule fois dans ses bras depuis que nous nous étions retrouvées, face à face, sur le quai de la gare Montparnasse. Cela me faisait de la peine mais je n'en laissai rien paraître. [...] Il fallait que je montre à Pâquerette que j'avais de l'éducation » (31). La narratrice doit faire face au rejet de sa mère. Elle est forcée de maintenir un lien qui n'est pas réciproque et essaie jusqu'à la fin de l'ouvrage, qui se termine sur le mot « mère » (405) de rétablir une relation mère-fille. Josette se tourmente et ne comprend pas la raison de son abandon. Cet abandon initial conditionne la vision que la narratrice a d'elle-même. Si sa mère l'a abandonnée, ce ne peut être que sa faute pense-t-elle. « J'incarnais sa honte » (312) déclare-t-elle, ou encore « j'étais son déshonneur et son remords. J'étais la plaie noire de son existence » (312). Josette culpabilise et ne parvient à revaloriser son image que lorsque Tata Michelle se décide à enfin lui raconter le passé, l'histoire de sa mère. Une fois la mémoire retrouvée, le personnage commence à rassembler son identité dissolue. De cet abandon, il en résulte des sentiments extrêmes allant de la haine à l'amour le plus fort en l'espace de quelques pages. Josette ne sait pas si elle doit haïr cette mère qui l'ignore et qui a choisi de l'envoyer à Marie-Galante afin de l'éloigner d'elle à jamais, ou si elle doit aimer cette femme dont la vie ne fut finalement qu'une succession de malheurs. Mère-fille chassée de la maison par Théodora, prostituée à Paris par un amant violent qui en profite pour violer Josette encore bébé, il est difficile pour la narratrice de comprendre sa mère. « Ta mère, faut pas lui en vouloir. Elle était jeune, perdue à Paris avec un bébé sur les bras. Elle s'est acoquinée avec un lascar de mauvaise engeance. Après les sérénades et les déclarations d'amour, le type s'est mis à la battre comme plâtre à ce que j'ai su. Et t'as trinqué dans l'affaire, ma pauvre

filles. Des voisins ont prévenu la flicaille » (256). *Fleur de barbarie* est une double exploration. Recherche de la mère et de l'identité sont ici liées, et l'une ne saurait se résoudre sans l'autre. La construction de l'identité est dépendante de la relation avec la mère, et ceci de façon très claire dans ce roman.

C'est un fonctionnement somme toute similaire qui est observable dans le second roman de Gisèle Pineau. La grand-mère y tient une fois de plus une place importante, tandis que la mère se retrouve reléguée au second rang. De façon générale, le rôle de la grand-mère dans ces romans est de venir remplacer la mère car celle-ci est incapable de transmettre l'histoire ou la tradition antillaise à l'enfant. La grand-mère est la gardienne de la mémoire. Le personnage de la mère, s'il ne provoque pas de haine, adopte néanmoins dans l'ouvrage une posture paradoxale. À aucun moment elle ne prend le parti de défendre sa fille, de s'opposer au racisme, mais en parallèle lorsqu'elle découvre que la narratrice est condamnée à passer de nombreuses classes sous le bureau de la maîtresse, elle se met en colère contre la fillette, et lui reproche alors de ne pas lui avoir fait part de ces agissements. Elle n'en agira pas davantage. La mère est ici résignée, elle n'attend en réalité que le retour au pays natal. « Maman attend » (160). La jeune protagoniste tâche de comprendre pourquoi sa mère a quitté la Guadeloupe, pourquoi celle-ci a accepté d'épouser Maréchal, le père, si vite. « Si papa n'avait pas porté l'uniforme de l'armée française, ma Manman Daisy lui aurait-elle dit oui pour la vie ? Voilà comment des Antillais naissent en France » (161). En d'autres termes, la mère devient, du fait de son choix de s'exiler avec son mari, en partie responsable de ce que la narratrice doit affronter en France.

Les sentiments complexes de Maryse Condé pour sa mère peuvent être résumés en un épisode désormais célèbre, puisqu'elle le rapporte dans de nombreuses interviews ainsi que dans deux de ses ouvrages dont son autobiographie. Il s'agit de la lecture du poème qu'elle composa

pour sa mère afin de lui offrir en cadeau pour l'anniversaire de cette dernière. « C'était, semble-t-il, un 28 avril, jour de l'anniversaire de ma mère que j'idolâtrais, mais dont le caractère singulier, complexe et fantasque ne manquait jamais de me déconcerter. J'aurais donc élaboré une composition, mi-poème, mi-saynète, où je me serais efforcée de peindre les multiples facettes de sa personnalité, tantôt tendre et sereine comme brise de mer, tantôt moqueuse et grinçante » (12). L'effet de ce poème sur la mère de Condé eut un effet désastreux, puisque Jeanne Quidal finit en sanglot, mais l'auteure éprouva tout de même « un sentiment de puissance » (15). Comme il est dit dans cette citation, le caractère de la mère est instable, et cela perturbe Maryse alors enfant. Les commentaires de l'auteure sur sa mère sont donc à l'image de la personnalité instable de la figure maternelle. « Pourquoi une femme sensible, profondément bonne et généreuse, avait-elle un comportement si déplaisant ? Elle ne cessait de décocher à tous ceux qui l'entouraient des flèches empoisonnées » (Condé, 316). Si cette-dernière est qualifiée de « mère adorée » (23), il est important de relever le fait que la mort de la mère, qui est annoncée dans le texte en une phrase. « Sur ces entrefaites, ma mère adorée mourut subitement à la Guadeloupe » (23). Il est aussi essentiel de noter le fait que ces onze mots se trouvent juste après l'annonce de la naissance du premier enfant de l'écrivaine, son fils Denis. De ce fait, c'est une structure cyclique du temps qui se dessine ici. Une mère née quand une autre meurt. En organisant ainsi le texte, il est difficile de savoir si la tristesse qu'éprouve ensuite Condé vient de la disparition subite de sa mère ou bien de son propre état de mère célibataire abandonnée de tous. L'auteure aurait-elle ici volontairement mêlé les deux histoires ? Il est évidemment impossible de vérifier la date du décès de Jeanne Quidal et de vérifier que les deux événements avaient bien lieu de façon presque simultanée. Néanmoins, il est possible de se demander si la mort de cette mère orgueilleuse et imposante, n'était pas nécessaire au début de l'ouvrage pour que la suite de l'ouvrage ne puisse

être consacrée qu'à Maryse Condé ainsi qu'à son exploration identitaire. Elle déclare d'ailleurs que le décès de sa mère lui a permis de se libérer et de pouvoir être elle-même. L'image de Maryse Condé se confond parfois avec celle de sa mère. Par exemple, alors que l'auteure sympathise avec des touristes venus des États-Unis, elle se met à boire du champagne. Quelques pages ensuite c'est sa mère qu'elle décrit faisant la même action. En admettant que l'auteure écrive ici la vérité, le peu de place accordé au décès de la mère dans le livre vient remettre en cause ce statut de mère adorée. Il est également possible de relever des commentaires tels que : « ma mère que j'ai toujours vue seule traverser la vie » (297). Ici encore, l'image de la mère, personnage solitaire malgré sa famille nombreuse peut être juxtaposée à celle de Maryse Condé, toujours seule face à l'adversité. Plus l'auteur essaie de se défaire de son éducation coloniale et de sa mère, plus en réalité elle s'en rapproche.

La tension des relations mères filles devient palpable dans le dernier ouvrage de notre corpus, celui de Fabienne Kanor. Si les exemples sont nombreux et presque présents à chaque page, tant la mère occupe une position centrale dans ce roman, ce sont ici les exemples les plus frappants qui seront commentés. La narratrice Frida est un symbole d'échec pour la mère, tout comme Josette était le fruit de la honte de sa mère, et Maryse Condé qui faillit un temps à répondre à l'avenir brillant dont ses parents rêvaient pour elle. Pas une parole réconfortante, pas un sourire, la mère de Frida toise en silence celle qui porte sur son front la marque du fiasco que fut sa propre vie. Cela est particulièrement flagrant dans l'extrait que voici : « Mère a l'habitude, s'est faite à l'idée que ses filles ne sont pas à la hauteur, ne parviendront jamais à obtenir quoi que ce soit dans la vie » (61). La narratrice sait d'avance que quoiqu'elle fasse, elle devra affronter les critiques de sa mère, si bien qu'elle finit par ne plus rien faire. Abandonnant les études, vacant sans occupation dans les rues de Paris, évitant de rentrer dans la maison familiale pour

esquiver l'affrontement inéluctable entre sa mère et elle, elle finit par se convaincre, tout comme Josette, de sa propre inutilité.

Célibataire et sans perspective d'avenir à l'âge de vingt-cinq ans, je suis donc la cible favorite de ma mère (103)

Indifférente à mes états d'âme, ma mère les raye de la surface du globe pour ne se concentrer que sur ce qui la passionne : la dégradation physique de sa fille (126)

Ces deux exemples montrent bien ici que le protagoniste maternel ne fait rien pour aider à l'épanouissement de sa fille. Bien au contraire, la narratrice est en effet constamment abaissée, qu'il s'agisse de son physique, avec sa peau trop noire et ses cheveux trop crépus ou encore de son avenir, il n'est rien qui ne trouve grâce aux yeux de la mère, comme le montre la citation suivante. « À l'autre bout du fil, maman est moins optimiste et me suggère de tenter le concours d'entrée à l'école d'infirmières. Argument : " Il y a plein de filles bêtes qui y arrivent, pourquoi pas toi ?" » (184). Le mot de Maman ou encore Manman est très peu employé dans le texte malgré la multiplicité des qualificatifs qui se rapportent à la mère. Fabienne Kanor fait preuve ici d'originalité et attache à la suite du terme du mère une épithète sans cesse différente, reflétant ainsi le caractère de la mère, comme en témoigne l'exemple suivant : « Mère supérieure, prisonnière de sa trop bonne éducation. Mère castratrice, coupeuse de désirs, avare en caresses et en compliments » (86). Le personnage de la mère possède un rôle violent, de castration. Son existence entière est tournée vers l'échec de son statut de mère et la supposée ingratitude de sa fille. Malgré le désamour de Frida pour sa mère, elle aussi s'identifie, tout comme Maryse Condé avec ce personnage. Cependant, l'identification ne se fait pas à cause de l'admiration de la fille pour sa mère ou en raison de bons sentiments. Frida déclare : « Je suis maman en plus pourrie. C'est à cela que je ressemble » (103). La fille finit éventuellement par intérioriser le jugement de sa mère dont elle devient le reflet. Il semble qu'il n'y ait pas de réconciliation possible entre les

deux femmes et que leur relation n'a qu'un seul objectif : la destruction de la fille. Si bien que, les sentiments envers la mère font vite place à des envies lugubres, des rêves macabres dans lesquels la fille prend sa revanche.

L'envie de pousser maman sur la chaussée, de lui faire un croche-patte, de la voir se vautrer, les quatre fers en l'air, comme une truie prête à consommer. J'ai envie de cracher sur maman. [...] J'ai faim de maman, ferais bien rôtir son corps à la broche, en découperais volontiers chaque morceau, à commencer par la cervelle, à déguster avec de la mayonnaise. Que signifie le désir de manger sa mère, docteur ? Regardez-la, grasse comme un loukoum dans son imperméable de mi-saison, me avançant d'un pas comme pour mieux se désolidariser, manifester son total détachement à mon endroit. [...] Mère au plus haut des cieux qui ne s'apprécie que sur du long terme, dont j'irai voir le corps à la morgue pour constater que tout est à sa place (170)

Dans le récit, il n'y a pas de place pour ces deux personnages l'un est de trop. Si dans l'autobiographie de Maryse Condé, la mère part la première, c'est ici l'inverse qui se produit. Face à l'incapacité de résoudre le rapport avec la mère, et donc par la même de mettre fin au silence et de se réapproprier son histoire familiale, c'est en se suicidant que Frida résout son conflit identitaire, acte extrême sur lequel nous reviendrons dans la suite du texte.

En somme il semble évident que la figure de la mère est essentielle dans le processus de la construction identitaire des narratrices. « The relationship of mothers and daughters is one of the primary themes in French Caribbean women's writing as given the small and generally tightly-knit communities, a legacy from the African past, family and community members live in close proximity to each other » (Goolcharan-Kumeta, 24). À la fois obstacle, du fait de son silence, lien nécessaire pour que les jeunes protagonistes s'inscrivent au sein d'une lignée de femmes, les mères participent à l'évidence davantage à la déconstruction de l'identité de leur fille. Les relations mères-filles, la résolution du conflit qui les oppose, soit par la mort de la mère comme c'est le cas chez Maryse Condé, la mort de la fille dans le livre de Fabienne Kanor, la disparition de la mère de Josette ou le remplacement de Daisy par Man Ya, est essentiel pour que

les jeunes femmes puissent poursuivre leurs recherches identitaires. Quelques soient les différences générationnelles qui peuvent séparer nos trois auteures, ce motif reste encore et toujours une thématique centrale de la littérature antillaise féminine. « The relationships daughters have with their mothers remain pivotal in the daughters' identity formation » (Alexander, 22). Si la relation à la mère est l'une des composantes centrales dans la connaissance de soi, il est également important de considérer désormais la représentation du corps de la femme, et plus particulièrement celui des narratrices, et d'analyser comment le corps ainsi que la sexualité interviennent.

#### B. Le corps, outil de la recherche de soi

Il convient de s'interroger désormais sur les liens nombreux entre la construction de l'identité culturelle de nos jeunes protagonistes et leur corps. De fait, la redécouverte et la réappropriation du corps est un passage essentiel pour les narratrices. Nous évoquions auparavant l'existence d'un viol fondateur, ce dernier peut servir d'exemple pour illustrer la dépossession du corps de la femme noire. Le "Code Noir", dans plusieurs articles, légitime l'utilisation des châtiments corporels comme punition pour des vols et d'autres infractions. Le corps de l'esclave devient, en plus d'être la possession du maître dont celui-ci use et abuse, source de douleur et porte les marques de la violence du système colonial. Sur le corps de l'esclave s'écrit l'histoire des Antilles, véritable écriture de sang. Dans leur investigation identitaire, Frida, Josette, Maryse ou encore la fillette anonyme tentent de faire leur, ce corps qui les singularise dans la société française, du fait par exemple de leur couleur de peau, et qui parfois les étouffe. Elles essaient de mieux le connaître, elles expérimentent, et se heurtent souvent aux idées reçues des sociétés dans lesquelles elles vivent, qui voudraient bien reprendre possession de ces corps de femmes.

## 1. Le cheveu

Dans l'ensemble des livres du corpus, il est un motif constant qui revient et qui est utilisé afin d'illustrer l'oppression du corps de la femme noire et les transformations que celle-ci doit imposer à son corps pour correspondre davantage à certains critères esthétiques européens. À l'aide d'une figure de style tout à fait spécifique, une synecdoque particularisante, motif qui consiste à utiliser une partie pour parler du tout, les auteures usent systématiquement du cheveu de la femme afro-antillaise pour parler de son corps. Stéphanie Mulot explique cette particularité. « L'Histoire semble ici avoir toujours de lourdes conséquences. Le cheveu crépu, "grainé", comme dit le créole, celui "*qui fait des zéros, zéros, zéros sur la tête*", est le signe d'une origine ou d'une identité nègre manifeste. Le cheveu devient ainsi l'un des caractères premiers de cette négrité<sup>29</sup>. Plus le cheveu est fin et souple et plus la probabilité de métissage de la personne, ou de présence de sangs mêlés dans sa généalogie, est grande » (227). En définitive, lorsque les narratrices passent des heures à défriser leurs cheveux, à l'aide de fers et de divers produits chimiques, c'est comme si celles-ci cherchaient à cacher, à diminuer la marque de ce que la « négrité » qu'évoque Mulot. Ceci n'est d'ailleurs pas propre aux seules femmes antillaises, il n'est que de songer à la sœur de Béni, dans le roman d'Azouz Begag *Béni ou le Paradis Privé*. Sa sœur passe ses longs cheveux frisés et épais sous un fer à repasser dans le but de les rendre plus lisses, pensant ainsi devenir dans le même temps plus jolie. Stéphanie Mulot rappelle d'ailleurs que « les ambivalences sociales et identitaires sont très présentes autour de la question esthétique et physique » (227). Cette maltraitance est également le résultat de l'éducation que la jeune fille reçoit alors qu'elle est encore enfant. Une fois de plus, c'est la mère qui lui enseigne ces gestes, et apprend à la fillette à les répéter jour après jour.

---

<sup>29</sup> « le fait ou la manière d'être noir » (Memmi, 96)



Le cheveu apparaît comme un marqueur d'étrangeté et de différence. Il isole la jeune femme, qui devient aux yeux de ceux qui l'entourent, comme ses camarades de classe ou sa famille d'accueil, une personne étrange. Lorsque Josette vit, enfant, dans la Sarthe chez Tata Michelle, cette dernière ne sait comme s'y prendre avec les cheveux de la fillette, et ne trouve pas d'autres moyens que de les couper très courts, à défaut de savoir les entretenir correctement. « J'avais les cheveux hirsutes. Tata Michelle n'avait jamais su coiffer ma tignasse <sup>30</sup>crépue et la laissait en jachère entre deux coupes » (Pineau, 2007, 69). La narratrice anonyme de *L'exil selon Julia*, devient aussi un objet de curiosité lors de ses premiers jours d'école en France. « Mains blanches jetant des mots rêches comme des roches. Regards blancs, si blancs, toisant l'épaisseur des noirceurs. Effleurement blanc sur les cheveux laine-de-mouton-noir. Pitié ! Ma tête est chargée » (170). Cet exemple illustre également le fait que la fillette n'est pas maîtresse ici de son corps puisque ses camarades touchent ses cheveux comme bon leur semble, sans songer un instant à demander l'autorisation à la narratrice, de sorte que le cheveu crépu dénie tout sentiment d'humanité aux jeunes filles. Elles deviennent à cause de lui, des objets exotiques. « On pouvait avoir les cheveux durs et grainés comme la paille de fer qui servait à récurer le fond des chaudrons, ça ne voulait pas dire qu'on était perdu pour l'humanité. On pouvait se réduire la boule à zéro » (Pineau, 2007, 189). Mais une fois encore, même coupés très courts, les cheveux restent toujours problématiques. Certes, la coupe courte permet, au dire de Josette, de retrouver une partie de son humanité, mais cela se produit au prix de la féminité du personnage comme l'écrit Stéphanie Mulot. « Il est très rare de voir des petites filles aux cheveux très courts, ras. Je crois n'en avoir jamais rencontrées. En effet, il est d'usage que la féminité s'affiche à travers une chevelure moyenne ou longue, dès le plus jeune âge, le cheveu

---

<sup>30</sup> Chevelure abondante et mal peignée. *Larousse*.

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/tignasse/78057?q=tignasse#77137>. Le 2 novembre 2014.

coupé très court étant l'apanage des garçons. Ce n'est qu'avec l'âge et éventuellement avec la maternité ou la grand-maternité que la femme s'autorise une coupe courte » (226). Le ton sarcastique de Fabienne Kanor vient renverser la situation et ce sont pour Frida les coiffeuses elles-mêmes qui, suivant des codes esthétiques sans doute définis par la culture blanche métropolitaine, finissent par priver la femme noire de son humanité. « Le staff de fées ayant atteint son objectif : contribuer à la déshumanisation de la femme, convertie après passage sous le casque en objet volant non identifié » (Kanor, 75). De fait, l'humanité des protagonistes féminins n'est pas acquise de façon définitive et peut être remise en cause à tout instant.

Il existe un véritable apprentissage, qui est en partie responsable de la crise identitaire dont peut souffrir le personnage. Les jeunes femmes doivent apprendre à dompter leurs cheveux, sans quoi elles seront jugées laides, ou encore trop noires. Beauté et cheveux forment un couple indissociable, comme l'illustrent ces conseils de la mère de Julia à sa fille. « Une négresse doit racheter les péchés de sa race. Une négresse noire doit montrer la blancheur de son âme et agir dans le bien. Une négresse noire, laide à cheveux grainés doit mériter, plus que tout autre, sa place au ciel » (73). La femme noire est ici laide à cause de ses cheveux grainés. L'apprentissage est douloureux, et les mères ou grands-mères des narratrices insistent constamment sur le fait que leur survie, leur identité, dépendent de ces rituels, de ces instants de tortures. Fabienne Kanor décrit avec beaucoup de détails ces séances auxquelles Frida s'est résignée. Elle se laisse torturer par sa mère, qui lui explique que cela est finalement pour son bien, et que toute femme noire doit en passer par là pour être belle.

Et de reprendre le fil de ses affaires, de plonger le fer à défriser les cheveux dans la tignasse de sa fille. Étape barbare du défrisage, qui ne supporte de part et d'autre aucun faux mouvement. Maman penchée comme une madame la bouchère au-dessus de sa première, le fer noir et brûlant entre les pattes. ' Il faut souffrir pour être belle.', c'est ce qu'elle répète, convaincue que c'est en me lissant les cheveux que j'échapperai à mon sort de négresse. Combien de dimanches passés à attendre que le fer chauffe et passe du noir au rouge ? Souffrir pour être belle, avoir l'air propre, le grain du cheveu lisse. Et puis se contempler dans la grande glace de la salle de bains, se demander si c'est bien soi ou alors une autre qui ne tarderait pas à disparaître (Kanor, 29)

La mère devient une bouchère, qui malmène le corps de sa fille, qu'elle essaie ici de remodeler. Lisser le cheveu, en espérant que cela fera oublier la peau noire. Frida change et craint même de ne plus se reconnaître dans le miroir. Qui est-elle alors ? La jeune femme aux cheveux crépus ou celle aux cheveux lisses ? Elle-même ne le sait pas. En lissant le cheveu, la mère espère bien faire disparaître dans le même temps l'identité noire et antillaise de sa fille. Josette fait la même expérience dès son arrivée à Marie Galante. Sa grand-mère Théodora est horrifiée par les cheveux courts et crépus que la fillette porte alors et décide immédiatement d'y remettre de l'ordre. « Au bout d'un moment, elle finit par démêler et tresser mes courts cheveux, leur donnant même un aspect respectable. Alors, elle me déclara que j'étais une fille. Je devais m'en convaincre. Une fille s'occupait de ses cheveux, les coiffait, les graissait, les attachait » (Pineau, 2007, 72). C'est seulement lorsque les cheveux sont domptés que Théodora reconnaît l'enfant comme un être humain, et déclare à la fillette que désormais celle-ci est une fille. La fin de l'extrait démontre cette dimension éducationnelle nécessaire. Il faut s'occuper de ses cheveux ou la narratrice ne sera plus une fille. Les narratrices intériorisent ces lois, les connaissent sur le bout des doigts. Le corps tel qu'il est, est honteux. Il faut le modifier et le dompter. « On pourrait presque penser que la douleur du coiffage fait figure de rite initiatique ou de châtiment. C'est dans la douleur infligée à son corps que l'enfant apprend très tôt qu'elle ne correspond pas aux exigences sociales, ni au désir de sa mère et qu'elle doit pourtant s'y plier, même dans la

souffrance. C'est aussi dans cette douleur que se développe une certaine honte de soi, honte de ne pas avoir le cheveu lisse mais crépu » (Mulot, 230). Tout compte fait, avant de reprendre en main son identité et de s'affirmer en tant qu'être humain à part entière, les narratrices doivent reprendre le contrôle de leurs cheveux, le sortir de la domination maternelle mais aussi du cadre métropolitain.

Dans ces romans, les changements de coiffures ne sont pas anodins. Signe de soumission ou au contraire de révolution, les coiffures sont toujours un signe de changement chez les personnages féminins. Quand la petite-fille de Julia décide de défaire les nattes tout juste faites par sa mère et de les remplacer par un chignon, alors qu'elle est en route pour l'école. Il s'agit d'un acte fort de rébellion, de reprise en main de son corps par la fillette. « Manman continue à me faire des nattes, mais je sens que ce temps est dépassé. Tout ce qui grouille dans ma tête ne s'accorde pas avec ces quadrillages et ces nattes folles qui prennent des poses de cornes de diablesse. Sur le chemin de l'école, je défais tout et je tords mes cheveux en chignon » (160). Pareillement, lorsque la fillette arrive en Martinique où la famille vient de déménager après le long séjour en Métropole, l'une de ses premières joies est de voir des gens avec des coiffures et des chevelures diverses et variées. Elle est impatiente de pouvoir avoir des « nattes sauvages » (172) à l'opposé des coiffures strictes que sa mère lui imposait quand la famille se trouvait de l'autre côté de l'Atlantique. Il en va de même avec Josette. La jeune femme opère un réel changement identitaire, dont la coiffure est le symbole et le marqueur. Tant que la jeune femme vit avec sa grand-mère, elle est Josette, aux cheveux qui poussent long et en chignon. Lorsque la narratrice décide de reprendre le nom de Joséphine, elle coupe ses cheveux très courts et abandonne le chignon et les nattes. « Et, pour me donner du courage, monter à l'abordage, j'avais changé de coiffure. Je m'étais refait mes accroche-cœurs » (Pineau, 2007, 232).

Pour Maryse Condé, les coiffures sont liées à l'intégration. Pour s'assimiler à un pays, il faut en adopter la coiffure, du moins c'est ce que lui affirme son entourage. « Mes nouveaux amis profitaient de ces moments de détente pour me prodiguer des conseils destinés à me permettre de me sentir plus à l'aise dans la société guinéenne : apprendre à parler les langues nationales, remplacer mon afro par des tresses » (Condé, 101). Bien décidée, après son enfance dans une famille de Grands-Nègres, à ne plus sacrifier son identité dans le seul but d'être acceptée au sein du pays dans lequel elle se trouve, Maryse Condé refuse catégoriquement de changer son afro. « D'ailleurs, s'intégrer se résumait-il à modifier superficiellement son apparence ? [...] Dessiner des rosaces dans les cheveux » (102). Elle ironise sur cette situation qu'elle trouve absurde, alors qu'elle est dans le même temps admirative des femmes africaines. « L'admiration que je ressentais pour la beauté de ces femmes, leurs coiffures » (Condé, 62). Le refus d'opérer ces changements stylistiques s'explique par le fait que l'auteur souhaite rester maîtresse de son image, ce qui ne lui fut pas possible durant son enfance. Cette attitude de refus est en partie responsable de son isolement au sein des sociétés africaines. Chez Fabienne Kanor, lorsque Frida quitte la maison familiale pour Paris, elle décide de laisser ses cheveux pousser naturellement et se décrit comme « cette passante aux cheveux grainés datant de la préhistoire » (75). Dans ces ouvrages, reconquérir son identité passe par le refus des critères de beauté, hérités de la période coloniale, qui sont imposés aux jeunes femmes.

## 2. Corps et racisme

S'il fut question d'exil et de migration dans le chapitre précédent, il convient désormais d'insister sur la perception et la réaction de l'environnement, de la société dans laquelle évoluent nos personnages. En effet, il a été dit que Frida, Josette ou encore Maryse ou la jeune narratrice de *L'exil*, passent dans les récits le plus clair de leur temps en dehors de l'espace caribéen. Dans son livre sur l'identité culturelle, Geneviève Vinsonneau écrit que le corps est « avant tout le

substrat social de l'être humain. Il forme le matériau premier des expressions humaines : mimiques, gestes, postures, dynamique corporelle » (74). Par conséquent, le corps peut être considéré comme le point de contact entre l'identité culturelle des narratrices, que cela passe simplement par le regard ou par la sexualité, comme nous le verrons par la suite. De ce fait, qu'elles se trouvent en Afrique ou en France, il est des éléments comme la couleur de peau, ou comme cela fut analysé, les cheveux, qui vont venir ici perturber le quotidien des jeunes femmes et bien souvent les isoler et les marginaliser comme étant, non seulement femmes, mais également noires et de culture antillaise. La construction de leur identité passe donc par une certaine acceptation d'elles-mêmes, de leur différence, et aussi une lutte contre le racisme.

Gisèle Pineau met en scène le racisme et la discrimination grâce à un refrain d'insultes qui vient hanter le récit de *L'exil selon Julia*. Comme une malédiction, cette chanson est présente à de nombreuses reprises tout au long du séjour de la famille en Métropole. Ces noms d'oiseaux attaquent bien sur ce qui distingue la narratrice du reste de ses camarades, la couleur de peau.

Négresse à plateau ! Bamboula ! Retourne dans ton pays (80)

Bamboula Négresse à plateau Y'a bon Banania Blanche-Neige Adieu Adieu...Tous ces noms-là nous ont suivis jusqu'à Orly (167)

La fillette le comprend rapidement, elle n'est pas la bienvenue en France. Les responsables de telles insultes ne sont jamais punis si bien que la jeune fille devient honteuse de sa couleur, qui lui vaut tant de misère. Gisèle Pineau reprend dans le récit une des comparaisons qu'établit Aimé Césaire dans son *Discours contre le colonialisme*, dans lequel il compare l'épisode de la colonisation au régime nazi d'Hitler. L'enfant s'interroge. « Comment vivre dans un pays qui vous rejette à cause de la race, de la religion ou de la couleur de peau ? Enfermée, toujours enfermée ! Porter une étoile jaune sur son manteau. Porter sa peau noire matin, midi et soir sous les regards des Blancs, [...] j'ai envie d'accrocher ma peau à un vieux clou rouillé, derrière la

porte » (153). Le corps est ici tenu responsable des malheurs et des difficultés que la jeune fille rencontre dans la vie de tous les jours, si bien qu'elle souhaite tout bonnement l'abandonner, afin de pouvoir vivre en paix, et ne plus être considérée comme une curiosité. La marginalisation des jeunes femmes peut atteindre des proportions plus dramatiques. Après sa première aventure sentimentale dans la capitale parisienne, Maryse Condé est ensuite abandonnée lâchement par son amant haïtien. Folle de chagrin, elle essaie de comprendre ce qui lui vaut ce lot de misère et de souffrance, et elle ne trouve qu'une seule raison plausible. « Je refusais d'accepter la seule explication possible : ma couleur » (23). Ici encore, le corps de la narratrice vient se mettre en travers de son existence.

Si parfois le racisme dans les livres de Gisèle Pineau n'est pas présent sous la forme d'insultes, il l'est du fait de l'ignorance de certains protagonistes. Josette par exemple, doit affronter la bêtise des fermiers et des personnes âgées de la région dans laquelle elle passe une bonne partie de son enfance. « Ça pour être noire, t'es noire, ma Joséphine.... Je te vexes pas, hein !... Je crois bien que c'est la première fois qu'elle voyait une Noire en vrai sous son toit, en chair et en os, la Mémé Georgette » (25). Le racisme vient dans cet exemple d'un défaut d'éducation. Néanmoins, ici encore, les mêmes noms d'oiseaux ne tardent pas à refaire surface. « Elle [Mémé Georgette] a aussi compris que c'était pas chrétien de t'appeler Bamboula ou la Noiraude et elle a plus recommencé, sauf une ou deux fois, ça lui a échappé » (26). Ce genre de situation peut cependant engendrer des conséquences plus dramatiques pour les narratrices. Alors que Frida erre dans les rues de Paris, elle est interpellée et immédiatement identifiée par les autorités comme une immigrée africaine avant même qu'elle eut le temps de prononcer un mot. « " Vous avez de la famille en France, des amis pour vous aider ? " Ça y est, elle m'a encore prise pour une autre, m'a confondue avec cette réfugiée du Rwanda qu'elle parraine depuis

qu'elle a appris dans le journal les atrocités dont le pays a été victime » (Kanor, 164). Cette citation illustre le déni de toute identité française, et même antillaise, basé simplement sur l'apparence du corps, ici la couleur de peau. Pour l'agent, Frida est noire et par conséquent elle ne peut qu'être d'origine africaine. Sa nationalité française lui est ici refusée. Un autre exemple, cette fois dans la cours d'école. « À l'école, il est rarement question des Antilles et il faut attendre le collège pour rencontrer l'Afrique, une Malienne que la maîtresse s'obstine à me revendre. Ne tenant pas compte de la provenance de la marchandise, Mme Piccoli s'obstine à penser que Fatou et moi, bien que nous ne portions pas le même patronyme, sommes sœurs » (Kanor, 24). Se basant sur le physique de ses étudiantes, l'enseignante les noie dans un collectif sans nom et leur refuse toute individualité. Le corps porte le sceau d'un ailleurs lointain pour l'agent ou la maîtresse et ne coïncide pas avec leur vision de l'identité française et antillaise.

Leur corps n'étant pas conforme aux critères de beauté européens ou encore aux clichés qui veut qu'un français ou une française soit blanc, aux cheveux lisses, les jeunes femmes se retrouvent exclues et doivent justifier constamment leur présence en France ou en Afrique. La transformation capillaire représente le passage d'une identité culturelle à une autre. Le cheveu crépu, en afro, inscrit les narratrices dans une identité culturelle afro-caribéenne, quand le cheveu lisse et discipliné tente de les rapprocher d'une image occidentale et blanche, d'où la confusion de Frida par exemple, quand elle se regarde dans le miroir. Si en Afrique Maryse Condé ne devrait pas à priori subir de discriminations liées à la couleur de sa peau, une coupe afro un peu trop longue devient sujet à controverse. En Afrique, elle est métropolitaine et en France, Frida, Josette ou la petite fille de Julia sont Africaines, ce qui ici encore ne leur correspond pas. Il est évident que la relation au corps est fondamentale et qu'accepter ce dernier est une étape de la construction de soi. Un des exemples de la réappropriation du corps est le rôle de la sexualité.



### 3. La sexualité

Le corps est donc un outil de la recherche identitaire. Il est l'un des lieux du contact avec l'autre. L'instabilité identitaire des jeunes femmes se manifeste notamment dans le domaine de la sexualité. Elles y affirment leur liberté et indépendance, mais également leurs frustrations. Elles essaient d'être maîtresses de leur corps, de le comprendre et de le découvrir, par l'intermédiaire du désir. Pour Odile Cazenave, « sexuality becomes a topos to express the ambiguities of a Francophone Caribbean identity » (88). Il s'agit de se réapproprier ce qui fut enlevé de leur contrôle au cours de l'Histoire, avec l'esclavage. Si la sexualité est parfois un terrain de jouissance et de puissance pour les narratrices, les textes illustrent dans le même temps comment les hommes ainsi que les sociétés post coloniales, africaines et européennes, parviennent encore à contrôler le corps de la femme noire et ceci depuis les mères fondatrices.

Les instances de contrôle et de dominations de la sexualité de la femme afro-antillaise sont nombreuses et de formes variées, et ce contrôle vient parfois de la communauté antillaise elle-même. Dans le livre de Fabienne Kanor, l'auteure met en scène une association appelée MLN, Mouvement de Libération de la Négrresse. Dans ce groupe se rassemblent des jeunes femmes, étudiantes pour la plupart, d'origines africaines ou antillaises. Si certaines des entreprises de cette association peuvent paraître louables, comme celle de combattre les clichés qui pèsent sur les épaules de la femme noire, il devient rapidement manifeste que l'objectif réel de cette assemblée est de contrôler la sexualité de ses membres, qu'elles le veuillent ou non. En premier lieu, les contacts physiques avec des hommes blancs sont interdits, et la femme fautive doit être prête à se justifier devant le groupe, sous peine de sanction. Elle doit aussi mettre fin à la relation que l'association juge problématique. Frida se retrouve face à des accusations de cette nature. « Il faut à Frida deux semaines entières pour démontrer son innocence, prouver que le blanc n'est qu'un ami, un ami d'amis qu'elle voit de temps à autre. Non, il ne l'a pas touchée.

Non, elle le leur aurait dit si cela avait été le cas » (37). Chaque partenaire sexuel doit être approuvé par l'association, et la présidente, Marlène, ne manque pas de demander systématiquement les détails de ces rapports. À l'opposé, lorsque Frida décide, pour ne plus être ennuyée par le MLN, de choisir des partenaires noirs, la présidente juge alors que la narratrice doit souffrir d'une maladie. « Elle ne comprend pas mon intérêt récent pour les négros et y voit là quelque chose de pathologique » (46). La situation semble alors sans issue. À une occasion, alors que Frida est exaspérée de devoir ainsi constamment se justifier, elle s'exclame « mon corps est à moi » (Kanor, 46). L'association perdure les interdits coloniaux en contrôlant la sexualité de la femme noire.

Le viol, dépossession ultime, est présent dans chacun des ouvrages et représente un autre aspect du contrôle exercé sur le corps de la femme antillaise. Frida, sa mère, Maryse Condé, Josette toutes en sont victimes. « The recurrence of violence in Caribbean narratives depicting sexuality, amorous relationships, and intercourse is a long metaphor for the initial rape perpetrated on Caribbean women. With their insistence on depicting sexual violence, women writers articulate the relationship between history, colonial violence, and the uneasy rapport between men and women » (Cazenave, 97). Tâchons donc d'illustrer cette remarque à l'aide d'exemples textuels. Frida est victime d'un oncle, que ses parents ne suspectent jamais, et la jeune femme est trop effrayée pour parler à sa mère et lui avouer les agissements de ce membre de la famille. La narratrice n'avait alors que seize ans. « Dis ce jour où, ayant senti la présence de mon oncle dans mon lit, j'ai fait mine de dormir et l'ai laissé me caresser » (91). Ainsi, même la cellule de la famille ne peut protéger la femme noire, mais au contraire la prive dès le plus jeune âge de tout contrôle sur son propre corps. La femme noire est représentée comme un objet, et son corps peut être utilisé sans que les personnages masculins ne prennent la peine de lui en

demander l'autorisation. Maryse Condé résume ce sentiment de la sorte. « Les mâles qui m'approchaient ne semblaient attendre et désirer de moi qu'une chose » (181). Le terme de « mâles » que l'écrivaine utilise ici insiste sur cette déshumanisation qui est mise en scène dans ses récits. D'ailleurs, lorsqu'elle décrit les viols répétés qu'elle dut subir par El Duce, elle emploie le terme de bêtes, ce qui confirme l'observation précédemment faite. « Nous luttions féroce, comme des bêtes » (186). C'est une analogie similaire que Gisèle Pineau utilise pour raconter les viols dont Josette fut victime alors qu'elle n'était encore qu'un bébé. « Il t'a tripotée, l'enfant de salaud. La voilà, la vérité... T'étais son jouet. A posé ses mains sur toi pendant que Pâquerette faisait le pied de grue sur le trottoir. Il a fourré ses doigts malpropres dans tous les trous de ton corps. Il a enfoncé sa langue vicieuse là où tu devines. Sa sale langue de maquereau. C'était son plaisir à l'animal » (257). La bête a ici laissé place à l'animal. Quel que soit le statut de la narratrice, sa position, son âge, rien ne lui garantit la possession de son corps, celui-ci peut lui être pris à tout instant. Josette était un bébé, Frida une adolescente, Maryse Condé une mère de famille. Il semble que le simple fait qu'elles soient femmes, noires, antillaises, les désignent aux yeux des hommes comme accessibles. « Mon corps est celui d'un fantôme. Une zone de libre-échange qui n'habite nulle part, que les gens traversent sans s'en apercevoir. Un corps courant d'air. Mon sexe appartient à tout le monde » (167). Le viol n'est jamais dénoncé et s'ajoute aux secrets qui pèsent sur les épaules des jeunes femmes.

À l'opposé lorsque l'acte sexuel est le choix de la narratrice, c'est encore une image contraste, allant d'une extrême à l'autre qui se dessine au fil des pages. Allant de l'hypersexualité à la frigidité, il est possible de croire que le juste milieu n'existe pas. Frida décrit crûment ce constat, qui s'il apparaît comme absurde, est néanmoins présent dans tous les romans de notre corpus. « La femme noire ayant un rapport extrêmement complexe à sa sexualité, on

peut distinguer deux types de négresses : la religieuse, laquelle subit l'acte sexuel sans tirer de véritable plaisir ; la mante religieuse, qui, ayant choisi de prendre pour modèle le mâle dominateur, tend à instrumentaliser son partenaire » (Kanor, 94). Considérons un instant l'autobiographie de Maryse Condé. Si elle y parle d'elle, les hommes y occupent aussi une place importante et il est possible de lire dans l'espace de seulement deux pages, au sujet de l'un de ses amants, Kodwo Addison :

Il se jeta sur moi alors que j'étais venue lui présenter mon syllabus. Nous fîmes l'amour sur un divan de cuir noir (199)

Il enfilait un préservatif avant de se jeter sur moi avec emportement et de grigner en prenant un plaisir qui me stupéfiait, vu que je ne ressentais rien de rien (200)

Mon corps était affamé (201)

Les trois citations reflètent parfaitement la complexité de la représentation de la sexualité dans le roman féminin antillais. Derrière ce paradoxe, se cache une déchirure qui a été déjà abordée auparavant. Au travers de la sexualité, les narratrices essaient de se réapproprier leur histoire, de reprendre le dessus sur leur corps qui ne doit plus être considéré comme un objet. Elles sont néanmoins victimes de nombreux clichés présents dans les sociétés coloniales qui représentent la femme noire comme un être exotique hyper sexualisé. « Nous faisons l'amour comme si nous allions mourir dans les prochaines heures, comme si nous étions des naufragés luttant dans les eaux déchaînées, des combattants d'une guerre perdue d'avance » (Pineau, 2007, 248). Il s'agit bien d'un combat que mènent ces femmes. Combat contre l'histoire, contre le silence qui les entoure, et contre ce corps que leur environnement, et les hommes, souhaiteraient dompter.

En résumé, le corps, tout en étant un moyen de recherche identitaire peut aussi être un médian de domination et de répression. Si les sociétés coloniales ne permettent pas aux

narratrices de pouvoir reprendre en main leur identité culturelle, c'est donc du côté de l'imaginaire qu'il faut désormais trouver l'achèvement de la recherche de soi.

### C. La plume ou la vie

Quel outil vient ici recoller ces identités errantes, à la recherche d'histoire, d'acceptation, de reconnaissance ? Pourquoi Frida meurt à la fin du livre de Fabienne Kanor alors que les autres narratrices de notre corpus vivent ? Memmi affirme dans la revue *Esprit* que « l'identité culturelle reste une construction largement imaginaire » (102). L'imaginaire dont parle cet écrivain peut être trouvé dans la lecture et l'écriture, qui sont ici les véritables clefs de la construction des narratrices. Sans les deux composantes, point de salut, et c'est par ce dernier point que se termine notre troisième et dernier chapitre.

L'autobiographie *La vie sans fards*, dont l'aspect autobiographique a été remis en cause précédemment, ne raconte pas, comme il est possible de le croire, la vie de Maryse Condé en Afrique, ses déboires et ses malheurs. Tout cela n'est, à mon sens, que bien secondaire. Mais alors, de quoi s'agit-il ? Ce n'est pas tant sa vie que Maryse Condé raconte, en dépit des annonces qu'elle fait au lecteur grâce au titre ou la quatrième de couverture, mais plutôt celle de ses livres. Avec *La vie sans fards*, c'est sa bibliothèque que l'auteure nous livre. Sa vie n'est ici qu'un prétexte. Il est en effet rare de trouver une page qui ne mentionne ni un de ces livres, ni la négritude, ou encore Césaire, Fanon, Proust ou Pascal. Par exemple, Condé évoque *Le cœur à rire et à pleurer* (14), *Ségou* (152), *Victoire, les saveurs et les mots* (14), *Desirada* (25), *Les derniers rois mages* (82), *Heremakhonon* (86), *Les belles ténébreuses* (162), *Une saison à Rihata* (95) *La migration des cœurs* (161), *En attendant la montée des eaux* (63), *Moi, tituba sorcière* (276). Ainsi, en racontant sa vie, l'écrivaine raconte ses livres, et ce sont bien eux qui résolvent le conflit identitaire. Au début de *La vie sans fards*, elle écrit : « la principale raison qui explique

que j'ai tant tardé à écrire, c'est que j'étais si occupée à vivre douloureusement que je n'avais de loisir pour rien d'autre. En fait, je n'ai commencé à écrire que lorsque j'ai eu moins de problèmes » (14). Il serait en réalité plus juste d'inverser cette phrase. C'est lorsque Maryse Condé se met à écrire qu'elle a eu moins de problèmes. Dans le récit, l'écriture devient une nécessité, c'est le seul moment durant lequel Maryse Condé alors plus jeune semble reprendre sa vie en main. « Je crois que ce fut-là ma première tentation d'écrire. Pourtant, je ne compris pas qu'il fallait tenter de mettre sur papier ces impressions, ces sensations. Cela demeura une expérience inexplicable et quasi mystique » (247). *La vie sans fards* est bien une apologie de la littérature et notamment de la lecture. Dans ses voyages, elle ne rencontre que le malheur et la solitude, le rejet de la part des communautés dans lesquelles elle se trouve. Dans la lecture, ce sont des parts d'elle-même qu'elle rencontre, qui lui permettent de mieux se comprendre, de comprendre sa révolte, mais aussi son histoire. « Il fallut, je ne le répéterai jamais assez, la découverte d'Aimé Césaire pour positiver ces expériences et m'emplir de la fierté de mes origines africaines » (284). En somme, la recherche identitaire ne progresse que lorsque Maryse Condé lit ou écrit. « La littérature est le lieu où j'exprime mes peurs et mes angoisses, où je tente de me libérer de questionnements obsédants » (317) écrit-elle. Dans *L'exil*, la narratrice découvre l'univers antillais par l'intermédiaire d'un livre de contes qui lui est offert, et lorsqu'elle apprend que sa famille retourne aux Antilles, telle est sa première réaction : « je me disais : je vais trouver là-bas des livres qui racontent des vies d'hommes et de femmes noirs, des histoires d'amour, des récits d'aventures où tous les héros sont des Noirs. Des Petits Poucets, des Belles au bois dormant, des Chats bottés noirs » (Pineau, 2013, 168). Les narratrices rêvent d'un monde littéraire qui leur ressemble et dans lequel elles peuvent se reconnaître.

L'espace littéraire permet à Maryse Condé de résoudre les conflits de sa vie quotidienne, de comprendre d'où elle vient, et c'est bien là le sujet de *La vie sans fards*, un remerciement à la littérature. Il faut aussi relever que parmi ses enfants, Denis, enfant sans père, abandonné épisodiquement par sa mère, celui dont l'identité est la plus instable et tourmentée, est également le seul à devenir écrivain. Selon l'auteure, la réconciliation avec sa mère est possible grâce, elle l'affirme dans son autobiographie, à un roman. « Par exemple, quand j'écrivis *Victoire, les saveurs et les mots*, l'ouvrage qui me fut le plus douloureux à écrire, je m'efforçais de résoudre l'énigme que représentait le personnage de ma mère » (316). L'espace fictif du roman permet à l'écrivain de résoudre des problèmes, des conflits bien réels. Un phénomène similaire peut être observé dans les deux romans de Gisèle Pineau. Afin de reprendre leur vie en main, de se venger de la cruauté du monde qui les entoure et les exclut, Josette et la petite fille de Julia réécrivent leur vie dans des cahiers. « "Eh ! La Noiraude ! me lançait-il, c'est bien comme ça qu'elle commence la récitation de Monsieur de Rimbaud !" Dans mes écrits d'alors, il devenait un avorton » (Pineau, 2007, 54). À l'aide d'histoires imaginaires, elles rétablissent une sorte de justice, prenant le dessus dans leurs histoires sur le petit garçon qui aurait eu l'idée de se moquer de leur couleur de peau, de leurs cheveux ou encore de leur accent, comme le montre cet exemple extrait de *Fleur de Barbarie*. « Je n'étais plus en larmes quand il m'appelait l'Africaine, Marron d'Inde, Cirage ambulancier, Tête de Nègre, Guenon. Je n'avais plus envie d'entrer sous terre pour cacher ma peau noire » (56). Leurs petits récits leur permettent d'affronter le quotidien, que cela soit en France ou aux Antilles, avec plus d'aplomb puisque les jeunes filles savent qu'elles pourront de toute façon prendre leur revanche une fois qu'elles se mettront à écrire, à la fin de la journée. « Je ne devais pas avoir peur. J'ouvris mon cahier » (Pineau, 2007, 49) écrit Josette pour se donner du courage. « Je me remis donc à l'écriture. Pour

raconter des histoires aux pages de mon cahier, les habiller de mots. Et, je le remarquai, [...] tandis que les lettres se formaient sur le papier, je me sentais plus vivante » (57). Grâce à l'écrit, les narratrices redécouvrent leur passé, le réinventent, tout comme elles réécrivent le présent.

Lorsque la narratrice de *L'exil selon Julia* prend la plume, c'est pour écrire l'histoire de sa grand-mère Julia. « J'écris les contes et légendes de Julia » (141). L'écriture est le signe de la mémoire retrouvée, la narratrice se réinscrit elle-même dans la lignée féminine et organise l'histoire et l'Histoire dans le même temps, en se positionnant au centre de tout cela. Par exemple, Josette devient alors Clara. « *Clair de blues* racontait l'histoire de Clara, jeune métisse en mal d'identité. Sitôt que je l'avais imaginée, elle m'était devenue familière. Perdue dans une forêt inextricable, elle cherchait ses racines et tentait de reconstituer son arbre généalogique » (229). La petite-fille de Julia n'est plus limitée aux insultes que lui jettent aux visages les autres enfants mais peut devenir n'importe quel personnage. « Je suis un livre fermé bourré d'aventurières, de sorcières, où l'or, l'amour et la beauté se conjuguent » (Pineau, 2013, 632). Dans son autobiographie, Maryse Condé dit qu'elle n'a pas cessé d'écrire afin de revivre le sentiment de puissance qu'elle éprouva le jour où elle lut le poème à sa mère. Josette, l'héroïne de *L'exil* et Maryse Condé usent de l'écriture dans le même but. Il est possible de lire : « j'étais [Josette] une reine toute-puissante » (Pineau, 2007, 54) ou encore « j'aurais éprouvé à ce moment-là un sentiment de puissance que j'aurais cherché à revivre, livre après livre » (Condé, 13). Se comprendre, rassembler son identité et retrouver le fils de la mémoire afin de briser le silence que leurs mères imposaient. Ces livres décrivent la naissance d'écrivain. « C'était, je crois, à ce moment-là que j'avais décidé que j'étais un écrivain » (Pineau, 2007, 216). Ainsi, cela confirme une remarque d'Emilia Ippolito, dans son ouvrage sur l'identité dans les œuvres des



auteures féminines des Antilles, dans ces livres nous pouvons suivre « the construction of their cultural identity in writing » (31).

Dans le roman *Fleur de Barbarie* de Gisèle Pineau, la narratrice décide de choisir Joséphine comme nom de plume. Ce dernier est également le prénom du personnage de son premier roman, intitulé *Sous le signe de Joséphine*. Il est intéressant de souligner quand dans ses écrits de jeunesse, la narratrice usait alors son nom de baptême, Josette. Elle change à l'adolescence et choisit Joséphine comme le montre le titre cité précédemment. La parution du premier livre de Josette indique un choix, une reprise en main du prénom par la jeune femme grâce à l'écriture. Elle est désormais Joséphine et cela jusqu'à la fin de l'ouvrage de Pineau. Avec le choix d'un nom de baptême, le personnage retrouve une sorte de sérénité et commence à accepter son histoire douloureuse comme elle l'explique ici : « reprendre mon nom : Joséphine, et aussi tous les autres : les Jojo, Joss, Joy, Joyce, Fifine » (167). La réappropriation des qualificatifs par la narratrice marque la fin de l'investigation de soi dans ce roman de Gisèle Pineau.

Mais alors, que se passe-t-il si l'écriture est absente du texte ? C'est le cas dans le récit de Fabienne Kanor. Frida n'écrit pas, ne lit pas. Il s'agit ici de proposer une hypothèse de lecture à cette particularité. Dans ce roman, l'héroïne se suicide à la fin de récit, ne pouvant reconstruire son identité, brisée par une mère destructrice, un père absent, un corps qui l'encombre, la mort de sa grand-mère et avec elle la disparition du passé de la narratrice. Elle est incapable de reprendre son histoire en main. Elle tue son amant Éric, qui lui représente l'oppression et la domination de l'homme sur la femme mais aussi toute la complexité et les contradictions de la société antillaise. La mort de Frida est la seule issue possible au récit puisque celle-ci ne dispose pas d'un espace imaginaire, rêvé, au sein duquel elle peut rassembler les morceaux épars de son histoire et ainsi

s'affirmer de façon définitive. Néanmoins, notons ceci, la mort de Frida permet en réalité la naissance d'un écrivain, en la personne de Fabienne Kanor. Les similitudes entre les deux femmes sont flagrantes et cela a déjà été démontré. Pourquoi ne pouvons-nous y voir ici un processus identique à Josette créant son double fictif pour résoudre ses conflits internes ? Ou encore Maryse Condé qui se représente dans Tituba et tue celle-ci à la fin de l'histoire ? Ou encore Gisèle Pineau qui a besoin de la petite fille de Julia pour comprendre son enfance en France ? Frida est le double de papier de Fabienne Kanor, et c'est parce que Frida meurt que Fabienne devenant ainsi auteure, vit encore. Rappelons si besoin est que *D'eaux douces* est le premier roman de cette jeune auteure martiniquaise et que la suite de ses romans ne sont plus à la première personne. Fabienne Kanor tue ici ce « je » plein de contradictions que l'empêchait jusqu'alors d'avancer. « Dès lors que tu prends plume alors tu devrais faire choix de défendre ta communauté. Mais ma communauté ce sont mes personnages. Ils sont en moi, comme s'ils étaient mes enfants. Je les habille, je les déshabille, j'ai envie d'eux, je n'ai pas envie d'eux. Ma première communauté elle est vraiment là »<sup>31</sup> déclare-t-elle dans une interview avec Eloïse Fagard. Elle assassine cet autre « Je » pour reprendre l'analogie de Rimbaud et se constitue une communauté imaginaire. En définitive, « l'identité culturelle est une construction en grande partie idéelle ; une reconstruction à partir d'éléments réels et imaginaires, et l'édifice a une finalité évidente : c'est une machine de survie, qui utilise le passé et le futur pour composer le présent » (102). Cette construction présuppose donc la présence simultanée de deux éléments essentiels que sont le réel et l'imaginaire. « Identification belong to the imaginary » (105) écrit Butler. De fait, si l'un des deux est absent ou défaillant, les jeunes femmes ne peuvent se stabiliser et les conséquences sont désastreuses pour le personnage comme en témoigne le suicide de Frida.

---

<sup>31</sup> <http://www.afrik.com/article14498.html>

## Conclusion

Le point de départ de ce travail était de s'interroger sur la construction de l'identité culturelle féminine afro-antillaise dans un corpus de quatre romans, qui se révèlent être de véritables romans de formation dans lesquels les lectures peuvent suivre la construction identitaire des narratrices. De Maryse Condé à Fabienne Kanor en passant par Gisèle Pineau, un même projet se dessine. Décrire, écrire la recherche et la construction d'une identité féminine et antillaise. C'est en Afrique de l'Ouest, que la doyenne du corpus parti pour cette recherche quand ses deux cadettes la recherchent en France métropolitaine. « Dans les Antilles francophones, la voix du féminin se fait entendre non seulement alors qu'elle se pose en "maîtresse du discours" - prenant ainsi la place du traditionnel "maître du discours" - mais aussi alors qu'elle revendique un héritage : africain, antillais, et par-dessus tout féminin » (Ramond Jurney, 3). Trois voix de femmes, trois générations qui tentent de comprendre ce que signifie dans le monde contemporain d'être femme, d'être descendante d'esclave et d'être antillaise, de culture franco-créole et d'origine africaine. « Black women discourse functions as a link between the autobiographical subject in the Caribbean context and Africanness as constitutive elements of Caribbean cultural identity » (39) écrit Emilia Ippolito. Néanmoins, force est de constater que si le thème est commun, les moyens diffèrent quelque peu, et il serait possible de conclure en disant que chaque génération possède finalement sa méthode. Pour Maryse Condé, cela passe par la confrontation et la démystification de l'Afrique, avec la mort de la mère comme tremplin initial. Gisèle Pineau se concentre sur la résolution des rapports entre la France et les Antilles, rapports culturels et raciaux. Enfin, c'est en montrant que l'échec de la recherche identitaire mène à la mort du personnage principal, que Fabienne Kanor souligne l'importance de la construction de l'identité culturelle.

Cette construction passe tout d'abord par la reconnaissance de son instabilité fondamentale. Il a été dit que le texte contient cette fragilité identitaire. Le premier pas de la narratrice est la reconnaissance de cette inconstance par la jeune femme elle-même. Jeux d'elles et de noms, Frida, Maryse, Josette ou la fillette doivent reprendre la narration en main, se choisir un nom ou tout simplement un pronom sujet et se l'approprier. Une fois que ces femmes admettent l'existence d'un trouble identitaire, elles peuvent alors commencer leur recherche, leur investigation de soi, tout en passant par la confrontation avec l'autre et l'ailleurs. L'identité culturelle se forme aussi dans l'errance, la rencontre, de l'exil. De Paris à Pointe-à-Pitre en passant par Abidjan, ces femmes voyagent incessamment, elles continuent aujourd'hui encore à parcourir les quatre coins du globe.

Après la reconnaissance de l'instabilité, les narratrices doivent en trouver les causes. Réapprendre leur histoire, briser le silence qui les entoure, se réapproprier l'image de leur corps sont autant d'étapes dans ce long chantier. La mise en avant « de ce thème favorise la formation d'une nouvelle problématique répondant aux paramètres posés par une littérature qui se présente comme noire, féminine et des îles antillaises, mettant à jour l'aliénation du féminin par la construction culturelle de son identité » (Ramond Jurney, 3). Mais bien au-delà de tout ceci, il y a la recherche de l'imaginaire. En tâchant de construire cette identité, les jeunes femmes trouvent l'écriture. Devenir auteur est une question de vie ou de mort et l'écriture devient le passage entre l'identité réelle, celle perçue par les autres et l'identité rêvée, permettant alors aux narratrices d'apaiser la crise interne qui les anime. « Identities are about questions of using the resources of history, language and culture in the process of becoming rather than being » (Hall, 4).

Le concept identitaire apparaît comme l'un des thèmes fondamentaux de la littérature féminine francophone. Au-delà du domaine de la littérature caribéenne des Antilles française, la

construction de identité est aussi au centre des romans de Marguerite Duras ou encore Mariama Bâ. Cette investigation, si elle est particulièrement développée dans la littérature des Antilles, ne saurait s'y résumer et devient l'un des thèmes les plus universels de la littérature féminine de langue française.

## Bibliographie

### A. Ouvrages de référence

Condé, Maryse. *La vie sans fards*. Paris : Éditions JCLattès, 2012.

Kanor, Fabienne. *D'eaux douces*. Paris : Éditions Gallimard, 2004.

Pineau, Gisèle. *L'exil selon Julia*. Saint-Amand-Montrond : Édition Stock, 2013.

Pineau, Gisèle. *Fleur de Barbarie*. Malesherbes : Mercure de France, 2007.

### B. Ouvrages consultés

Alexander, Simone A. James. *Mother Imagery in the Novels of Afro-Caribbean Women*, Columbia: U of Missouri, 2001.

Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*, Paris : Édition du Seuil, 1973.

Barthes, Roland. *Le grain de la voix*, Paris : Édition du Seuil, 1981.

Benveniste, Émile. 'De la subjectivité dans le langage', *Problème de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 1966, 258-266.

Benveniste, Émile. *Problème de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 1967.

Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "sex"* New York: Routledge, 1993.

Cazenave, Odile. "Francophone Caribbean Women Writers: Rethinking Identity, Sexuality And Citizenship." *Sex and the Citizen Interrogating the Caribbean*. Comp. Faith Smith. Charlottesville: U of Virginia, 2011. p87-100.

Cottenet-Hage, Madeleine, and Lydie Moudileno. *Maryse Condé: une nomade inconvenante : mélanges offerts à Maryse Condé*. Petit-Bourg: Ibis Rouge, 2002.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.

Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.

Glissant, Édouard. *Discours antillais*. Éditions Gallimard, Saint-Armand : 2008.

Goolcharan-Kumeta, Wendy. *My Mother, My Country: Reconstructing the Female Self in Guadeloupean Women's Writing*. Oxford: P. Lang, 2003.

Hall, Stuart, and Paul Du Gay. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 1996.

Ippolito, Emilia. *Caribbean Women Writers: Identity And Gender*. Rochester: Camden House, 2000.

Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris: Editions Du Minuit, 1963.

Jurney, Florence Ramond. *Voix/es libres: maternité et identité féminine dans la littérature antillaise*. Birmingham, Ala.: Summa Publications, 2006.

Larrier, Renée. *Autofiction And Advocacy In The Francophone Caribbean*. Gainesville : University Press of Florida, 2006.

Lejeune, Philippe. *Je est un autre : l'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Éditions du Seuil, 1980.

Mabanckou, Alain. *Le sanglot de l'homme noir*. La Flèche : Fayard, 2013.

Mangueneau, Dominique. *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris : Hachette, 1987.

Mohanram, Radhika. *Black Body: Women, Colonialism, and Space*. Minneapolis: U of Minnesota, 1999.

Pfaff, Françoise *Entretiens avec Maryse Condé*, Paris : Karthala, 1993.

Sarraute, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Paris : Gallimard, 1959.

### C. Articles de journaux

Chivallon, Christine. “ Du territoire au réseau: comment penser l'identité antillaise ”, *Cahiers d'études africaines*, Vol. 37 (1997): 767-794.

Garcia, Mar. “L'étiquette générique *autofiction*: us et coutumes”, *Çédille, revista de estudios franceses*, N° 5 (2009) :146-163.

Memmi, Albert. “ Les fluctuations de l'identité culturelle ”. *Esprit*, N°1 (1997) : 94-106.

Ollivier, Emile. “ Et me voilà otage et protagoniste ”, *Boutures*, vol. 1, N° 2 (2000) : 20-26.

Toumson, Roger. “Les littératures caribéennes francophones. Problèmes et perspectives”, *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, N°55, (2003) :103-121.

Westphal, Bianca, “ Pour une approche géocritique des textes : esquisse ”, *La Géocritique : mode d'emploi*, Limoges : PULIM, 2000.

Zanganeh, Lila Azam. “ De la Négritude à la Migritude ”, *The New York Times* et *J.A./L'Intelligent* : 9 octobre 2007.

#### D. Sites internet et media

Bisanswa, Justin. *Pouvoir du langage, langage du pouvoir*

<<http://www.uvic.ca/humanities/french/assets/docs/colloque-boreal/2008/bisanswa-conferencedhonneur.pdf>>. Le 2 novembre 2014.

Diouf, Mbaye. *L'énonciation de l'exil et de la mémoire dans le roman féminin francophone: Anné Hébert, Aminata Sow Fall, Marguerite Duras.*

[www.theses.ulaval.ca/2009/26250/26250.pdf](http://www.theses.ulaval.ca/2009/26250/26250.pdf) . Le 2 novembre 2014.

Fagard, Éloïse. "Fabienne Kanor: "Ma communauté, c'est celle de mes personnages". *Afrik.com*

<http://www.afrik.com/article14498.html>. Le 2 novembre 2014.

Gasparini, Philippe. "Chronique de l'autofiction", *Actes du XVIIIe congrès des romanistes scandinaves*. <http://hdl.handle.net/2077/30607>. Le 2 novembre 2014.

Laouyen, Mounir. *L'autofiction, une réception problématique.*

<http://www.fabula.org/forum/colloque99/PDF/Laouyen.pdf>. Le 2 novembre 2014.

Leupin, Alexandre. "Se séparer du lieu de l'énonciation pour y revenir: entretien inédit avec Édouard Glissant", *Mondes francophones*, [www.mondesfrancophones.com/espaces/](http://www.mondesfrancophones.com/espaces/Creolisations/interviews/entretien-inedit-avec-edouard-glissant-6-ab-se-separer-du-lieu-de-l2019enonciation-pour-y-revenir-bb/)

[Creolisations/interviews/entretien-inedit-avec-edouard-glissant-6-ab-se-separer-du-lieu-de-l2019enonciation-pour-y-revenir-bb/](http://www.mondesfrancophones.com/espaces/Creolisations/interviews/entretien-inedit-avec-edouard-glissant-6-ab-se-separer-du-lieu-de-l2019enonciation-pour-y-revenir-bb/). Le 2 novembre 2014.

Mulot, Stéphanie, *Je suis la mère, je suis le père ! : l'énigme matrifocale. Relations familiales et rapports de sexes en Guadeloupe.* [http://tel.archives-](http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/53/60/88/PDF/These_Mulot_matrifocalite_version_2009_413p.pdf)

[ouvertes.fr/docs/00/53/60/88/PDF/These\\_Mulot\\_matrifocalite\\_version\\_2009\\_413p.pdf](http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/53/60/88/PDF/These_Mulot_matrifocalite_version_2009_413p.pdf).

Le 2 novembre 2014.

Sadai, Célia. "Triptyque cruel sur un corps insulaire". *La plume francophone*. 2 Mars 2009.

<http://laplume francophonee.wordpress.com/2009/03/02/fabienne-kanor-deaux-douces/>.

Le 2 novembre 2014.

Ueckmann, Natasha. "Créolité, migrance et gender : l'oeuvre de Gisèle Pineau"

<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8708.pdf>. Le 2 novembre 2014.

#### E. Dictionnaire

*Larousse*. [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr). Le 2 novembre 2014.



## **Vita**

Jeanne Jégousso graduated from Lycée François Villon, in Beaugency, France in 2007 where she concentrated in mathematics and physics as well as Latin. After a year of medical school, she attended the François Rabelais University in Tours, France. She completed a double major in French Literature and teaching French as a second language as well as a minor in cinema and theater. She graduated with honors in 2011 and later worked as a teaching assistant at Bucknell University in Pennsylvania, USA. In 2012, she began her graduate studies at Louisiana State University. Her main interests are Francophone literature, French Caribbean music and cinema.