UNIVERSITE D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

«LANGUES, LETTRES ET ARTS »

Thèse de Doctorat de Littérature Comparée

GAMBUS Aurélie

LA QUETE D'INDIVIDUALISATION DU PERSONNAGE FEMININ :

Les Jolies Choses de Virginies Despentes,
Amor, curiosidad, prozac y dudas de Lucía Etxebarria,
Surtout ne te retourne pas et *Cette Fille-là* de Maïssa Bey

Thèse dirigée par M. le Professeur PETR Christian

Soutenue le Jeudi 17 Décembre 2009

Jury :

M. le Professeur COLLOMB Michel
M. le Professeur BERTRAND Michel
M. le Professeur DURAND Jean-François
M. le Professeur PETR Christian

UNIVERSITE D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

«LANGUES, LETTRES ET ARTS »

Thèse de Doctorat de Littérature Comparée

GAMBUS Aurélie

LA QUETE D'INDIVIDUALISATION DU PERSONNAGE FEMININ :

Les Jolies Choses de Virginies Despentes,
Amor, curiosidad, prozac y dudas de Lucía Etxebarria,
Surtout ne te retourne pas et *Cette Fille-là* de Maïssa Bey

Thèse dirigée par M. le Professeur PETR Christian

Laboratoire Identité Culturelle, Textes et Théâtralité (ICTT)

74 rue Louis Pasteur 84029 AVIGNON CEDEX 1

Je souhaite remercier

ma famille pour m'avoir toujours encouragée,

mes amies Angélique et Nelly pour leur soutien,

Jean-Louis Soulier pour son aide précieuse,

Christian Petr qui m'a accompagné dans ce projet,

et particulièrement Kâli, ma principale correctrice,

pour ce lourd travail et la patience dont elle a fait preuve.

« La vie est amère quand il n'y a pas de sucre au fond »

Boris Vian

RESUME DE THESE：

En ce début du XXIème siècle, un nombre d'auteurs sans cesse plus important développe un véritable enthousiasme pour des thématiques féminines. Plus précisément, il s'agit pour eux de mettre en exergue la quête identitaire des femmes dans notre société. Cette littérature révèle une omniprésence du corps et de la sexualité en lien étroit avec la société et les schémas culturels imposés tenant ainsi un discours novateur sur les femmes. Le but de cette recherche est de montrer comment un discours littéraire, en reprenant les discours socioculturels, féministes et psychanalystes du moment, conçoit la question de la femme et quelle représentation de la femme il produit. Face à cette réflexion sur la question de la femme et son identité, cette thèse centre son étude sur les romans de trois auteurs, Virginie Despentes, écrivain français, Lucía Etxebarria, écrivain espagnol et Maïssa Bey, écrivain algérien

francophone. L'être femme est représenté dans un rapport avec la violence masculine mais aussi avec sa propre violence, dans son rapport au corps et à la sexualité, par des relations humaines conflictuelles ainsi que par une aliénation sociale et culturelle. Le personnage féminin est un personnage seul, enfermé dans une identité dans laquelle il ne se reconnaît plus et qu'il rejette. La quête de soi et de la reconnaissance de soi laisse apparaître leurs aspirations, en contradictions avec leurs attributions. A la fin de chaque roman, l'individualisation de la femme est envisagée par la reprise de parole. La reconstruction de soi ne peut être permise que par la maîtrise de la parole sur soi, et la quête d'individualisation doit se poursuivre.

THE QUEST FOR THE INDIVIDUATION OF FEMALE CHARACTER:

Les Jolies choses, Virginie Despentes,
Amour, Prozac et autres curiosités, Lucía Etxebarria,
Cette fille-là and *Surtout ne te retourne pas*, Maïssa Bey

SUMMARY :

In our early 21th century, an increasingly number of writers gets a real enthusiasm for woman-related themes. More precisely, their purpose is to underline the identity quest of women in our society. This kind of literature uncovers a constant involvement of body and sexuality closely linked to society and to cultural schemes that society imposes — thus leading these authors to hold an innovative discourse about women. Our research aims to show how a literary discourse, drawing from actual sociocultural, feminist and psychoanalytic discourses, conceives the Woman issue and which representation of woman it can create. At the hands of this reflection about the Woman issue and her identity, the study focuses on three female authors' novels, Virginie Despentes, a french writer, Lucia Extebarría, a spanish writer and Maïssa Bey, an algerian French-speaking writer.

The woman being is portrayed in her relations with male violence but also with her own violence linked to her relation to body and sexuality, and through human struggles and a social and cultural alienation. The female character is lonely, confined to an identity in which she does not recognize herself anymore and that she rejects. The quest for self-knowledge and for self-recognition lets its longings emerge, in contradiction with their remit. In the end of each novel, woman's individualization is imaged through a take-over of speech. Self-reconstruction can only be possible thanks to a control of speech about oneself and the individuation quest has to keep going.

MOTS CLES

Discours littéraire ;
Personnage féminin ;
Quête de soi ;
Formation de soi ;
Individualisation ;
Violence ;
Corps et sexualité ;
Solitude ;
Mal-être

KEY WORDS:

literary discourse ;
feminine character ;
quest for self-knowledge ;
self-construction ;
individualization/identification ;
violence ;
body and sexuality ;
loneliness ;
ill-being ;

SOMMAIRE

RESUME DE THESE : **8**

SUMMARY : **12**

SOMMAIRE **17**

INTRODUCTION **19**

PREMIERE PARTIE : **31**

LA PLACE DU PERSONNAGE FEMININ **31**

CHAPITRE I 32
L'ECRITURE 32
1- La violence dans l'écriture et l'écriture de la violence *35*
2- La violence sexuelle *74*

CHAPITRE II 99
ATTRIBUTIONS 99
1- Aliénation sociale et culturelle : les discours repris par la littérature *102*
2- Relations familiales Relations amoureuses *144*

DEUXIEME PARTIE : **186**

LES PARCOURS D'INDIVIDUALISATION **186**

CHAPITRE I 187
LA PREMIERE CONSTRUCTION ET LA DEPOSSESSION 187
1- Enfance et construction : définition des personnages *190*
2- Mal être : perte d'identité et déconstruction *215*

CHAPITRE II 241
FUITE ET QUETE 241
1- Fuite et reconstruction : la quête *244*
2- Aspirations et nouvelle identité *272*
3- Reprise de parole et écriture égotiste *282*

CONCLUSION **307**

BIBLIOGRAPHIE **314**

INTRODUCTION

En ce début du XXIème siècle, des auteurs, dont le nombre ne cesse d'augmenter, manifestent un véritable enthousiasme pour des thématiques féminines. Il s'agit pour eux de mettre en exergue la quête identitaire des femmes dans notre société. Cette littérature révèle une omniprésence du corps et de la sexualité dans un rapport avec la société et les schémas culturels imposés, tenant ainsi un discours novateur sur les femmes. Le but de cette recherche est de montrer comment certains discours littéraires, en reprenant les discours socioculturels actuels, conçoivent la place de la femme et quelle représentation ils en produisent.

Face à cette réflexion sur la femme et son identité, j'étudierai dans cette thèse la quête d'individualisation du personnage féminin en centrant mon étude sur les romans de trois auteurs, Virginie Despentes, écrivain

français, Lucía Etxebarria, écrivain espagnol et Maïssa Bey, écrivain algérien francophone, dans le cadre d'une étude comparative. C'est en soulignant les thèmes de la violence, du rôle de la famille et de l'aliénation socioculturelle que je montrerai les parcours d'individualisation ainsi que les tentatives de libération des personnages féminins au centre de ces œuvres. Il convient avant tout de s'entendre sur la notion d'aliénation. Le terme d'aliénation est à l'origine un terme juridique qui désigne aujourd'hui la dépossession de l'individu et la perte de maîtrise de ses forces par la soumission de son existence à des puissances supérieures, que celles-ci s'exercent à un niveau individuel ou social. Karl Marx, dans son analyse matérialiste de la société, définit l'homme par sa matérialité et ses besoins corporels. L'homme réel est en relation avec la nature, il produit des richesses et de l'économie. Cette production est en fait, production de la vie matérielle elle-même, sa manifestation et son mode. Le travail est une production d'une vie matérielle et la répartition du travail conduit au partage de la société en classe. Suivant la classe, le travail et la vie matérielle de l'homme, se déterminent la culture, les idées et la représentation sur lui. La production des idées et de la culture serait liée à l'activité matérielle de l'homme. Dans toute société, il y une idéologie dominante, et elle est celle de la classe dominante. Toujours selon Marx, l'aliénation de l'être repose sur des carcans matériels auxquels il ne parvient pas à échapper. C'est de cette recherche d'indépendance et de liberté que naît l'acte d'auto-création. L'aliénation provient de l'écart qui existe dans les différentes sociétés entre la réalité sociale et l'essence de l'homme :

> L'aliénation de l'ouvrier dans son produit signifie non seulement que son travail devient un objet, une existence extérieure, mais que son travail existe en dehors de lui, indépendamment de lui, étranger à lui, et devient une puissance autonome vis-à-vis de lui, que la vie qu'il a prêtée à l'objet s'oppose à lui, hostile et étrangère.[1]

[1] Marx, K., *Manuscrits économico-philosophiques de 1844*, Paris, Vrin, « Textes et Commentaires », 2007.

Dans sa thèse sur Feuerbach, Marx ne conçoit pas l'essence de l'homme comme une « abstraction inhérente à l'individu isolé » mais comme un ensemble des rapports sociaux. Il s'oppose ainsi à Feuerbach qui « résout l'essence religieuse en essence humaine »[2].

La constitution du corpus a d'abord découlé d'une thématique première sur la question de l'identité féminine dans le bassin méditerranéen au cœur de la littérature de la fin XXème – début XXIème siècles. Je me suis ainsi dirigée vers des femmes de lettres françaises, espagnoles, italiennes et algériennes. Cependant, au fil de mes recherches, mon horizon s'est resserré sur trois romancières, l'une française, une autre espagnole et une dernière algérienne. En commençant cette thèse, je voulais m'attacher à des personnalités du monde littéraire actuel, sur lesquelles peu de travaux de recherches ont été effectués afin d'apporter à la question de l'identité féminine, déjà longuement étudiée, un nouveau point de vue. Aussi, j'ai choisi de travailler à partir de l'œuvre de trois écrivaines, abordant la question de la femme en montrant quelle représentation produit leur discours littéraire. Les contraintes temporelles qui caractérisent une recherche de thèse nécessitent la constitution d'un corpus assez restreint aussi me suis-je arrêtée sur trois auteurs, parmi d'autres possibilités. Ce choix se justifie principalement par une affinité, suite à la lecture de ces textes, et par une envie plus particulière d'explorer leur univers romanesque. Je souhaiterais préciser que l'écriture de Maïssa Bey s'inscrit dans un double champ, algérien et français, par sa culture et par la langue choisie. Les deux écrivains étrangers connaissent une forte popularité dans leurs pays respectifs et commencent à être lus en France, entraînant ainsi mon choix. Quant à Virginie Despentes, malgré des procédés d'écriture controversés, elle aborde la question de la femme en se démarquant de la plupart des romancières françaises par une écriture violente, souvent qualifiée d' « agressive ». Dans les quatre œuvres étudiées, les auteurs font de leurs personnages des êtres de fiction offrant une identification

[2] Marx, K., *L'Idéologie allemande. Première partie, Feuerbach*, Paris, Editions Sociales, 1970, 154 p.

évidente en ce qu'elle retranscrit une forme de réalité. Les trois femmes, d'écritures et d'origines diverses, se rejoignent à plusieurs égards. Dans un premier temps, elles sont toutes issues de la même période, ensuite elles se retrouvent dans leurs choix thématiques : la question de la femme et la recherche identitaire. Elles mettent en scène des héroïnes qui s'efforcent de se « re-définir ». Fort de ce constat, une étude comparative est alors permise. Le choix de ces auteurs est aussi indicatif, et le discours qu'ils portent sur la littérature d'aujourd'hui leur est propre malgré un hasard qui conduit à une cohérence. Les personnages féminins sont au centre de leurs œuvres. Cependant, ils ne sont pas représentatifs d'une littérature dite « féminine ». Ils tiennent un discours autre que celui de certains écrivains originaires de la même génération que Maïssa Bey, tels que Catherine Millet ou Annie Ernaux, qui témoignent de leurs expériences de femme. Ils apportent au contraire un nouvel éclairage sur le discours de la femme au travers des thèmes de la violence, du corps, de l'aliénation sociale et culturelle, du rôle de la famille et de l'identité féminine dans la société contemporaine. Les enjeux de cette thèse sont doubles. Il s'agit de dégager quelle image de la femme est présentée dans ces romans par le croisement du discours littéraire avec les grands discours socioculturels d'aujourd'hui. Les auteurs cherchent-ils à imposer une image? Enfin, ces œuvres contemporaines qui s'unissent sur la question de la femme s'intéressent aux relations entre les êtres. Ils dévoilent les rapports homme/femme et s'attachent à la biographie des personnages tout comme à leur évolution. Pour révéler cette problématique romanesque, certaines phases descriptives seront nécessaires au cours de l'analyse de cette recherche.

Maïssa Bey, de son vrai nom Samia Benameur, est née à Ksar el Boukhari, au sud d'Alger, en 1950. Elle est la fondatrice et la Présidente d'une association de femmes algériennes, « Parole et Ecriture », et participe à la revue « Etoiles d'encre, revue de femmes en Méditerranée ». Elle a également collaboré à de nombreux ouvrages collectifs, à des recueils de nouvelles qui ont fait l'objet d'adaptations théâtrales. Ses *Nouvelles d'Algérie* ont reçu le grand prix de la Nouvelle

de la Société des gens de lettres en 1998 et son roman *Cette fille-là*, roman étudié dans cette thèse, s'est vu attribué le prix Marguerite-Audoux en 2001. La prise d'écriture reflète pour l'écrivain une liberté qu'elle veut assumer publiquement, puisqu'elle ose dire :

> La parole de femme est souvent une parole arrachée aux autres, conquise, mais en même temps arrachée à soi, car elle implique une mise à nu, un dévoilement, même si le « je » de l'être avance masqué.[3]

Son écriture s'attache à explorer l'histoire de son pays, à narrer la condition de ses femmes, leurs rêves et leurs luttes. La littérature maghrébine de langue française est marquée par l'existence d'une double culture, due à la colonisation, car la question de l'identité et de l'émancipation féminine apparaît au moment des indépendances. Les écrivaines sont publiées à partir des années 1940 et des auteurs comme Assia Djebar, ou Leïla Sebbar notamment, apportent un changement de ton et la prise de conscience de la condition féminine fait partie du discours littéraire. Maïssa Bey parle de la femme et cherche à « lui donner la parole, lui restituer plutôt cette parole trop longtemps confisquée »[4] en exprimant ses propres expériences et ses rencontres avec les autres femmes. L'écriture est perçue comme un engagement contre le silence trop longtemps imposé aux femmes et qui continue parfois à l'être. Elle écrit pour se faire entendre et ses romans reflètent son analyse de l'appartenance à la société algérienne. Parmi les deux œuvres étudiées, le roman *Surtout ne te retourne pas* est une quête de soi ainsi qu'une découverte de son Algérie et de ses femmes. Le personnage d'Amina représente une jeune fille qui tente de reconstituer les fragments épars de sa personnalité, grâce à une renaissance après le chaos d'un tremblement de terre. *Cette fille-là* est un roman de parole et de désespérance, qui réunit des algériennes enfermées dans un lieu-rebut où

[3] Bey, M., *Etoiles d'encre*, Algérie, Chèvre-feuille Etoilée, 2000, préface.
[4] *Ibid*., préface.

l'on cloître celles qui représentent le rejet, l'opprobre, la bâtardise et la répudiation. Dans cet espace, le personnage de Malika refuse de grandir et cherche la trace de ses origines. En quête de son identité, elle compose toute seule son roman familial.

Lucía Etxebarria, née en 1966 à Valencía, est journaliste et romancière. Après une biographie de Courteney Love (1996), elle publie son premier roman *Amour, Prozac et autres curiosités* (1999). En 1998 elle reçoit le prix Nadal (Goncourt espagnol) pour *Beatriz et les corps célestes*, en 2001 le prix Primavera pour *De l'amour et autres mensonges* et en 2004 le prix Planeta pour *Un miracle en équilibre*. Lucía Etxebarria se rattache à la *Movida*, un courant assez bien représenté en Espagne, notamment par Almodovar. La *Movida* est le nom donné par certains auteurs au mouvement culturel et créatif qui a touché l'Espagne pendant la fin de la période de la transition démocratique espagnole, au début des années 80, après la mort de Franco. Ce renouveau artistique expose tous les interdits enfin levés, tels que l'usage de la drogue, l'adultère, les « perversions sexuelles », en voulant ébranler l'institution du mariage et de la famille. L'œuvre d'Almodovar met en lumière un univers féminin exacerbé et dévoile la violence des sentiments et des rapports humains. Dans son premier long métrage, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, les personnages mènent une vie nocturne débridée, se confrontent à la violence masculine et sont animés par la vengeance. Dans l'univers de Pedro Almodovar, il est question de toxicomanie, d'homosexualité et d'amour. Si Lucía Etxebarria se rattache à ce mouvement, c'est par les protagonistes atypiques, pour cette période littéraire espagnole, qu'elle crée : travestis, junkies, homosexuels…qui cherchent à se libérer des règles de la société. Dans ses romans, elle montre comment les personnages féminins sont soumis à un empire d'images en analysant les ravages causés par l'identification à la poupée Barbie ou encore aux icônes de la culture cinématographique et de la mode. Lucía Etxebarria combat contre une conception de l'amour amplement enseignée en Espagne sous le franquisme et renforcée par le « national-catholicisme », qui est celle de l'amour comme sacrifice des

femmes. La compensation de leurs sacrifices résiderait en leur fonction de « rédemptrices » de l'homme. Enfin, elle défend l'ambiguïté sexuelle, par exemple la bisexualité, comme une étape nouvelle dans l'affirmation de l'identité et de la *libido*. Dans *Amour, Prozac et autres curiosités*, Lucía Etxebarria donne trois voix à son roman. Les personnages féminins sont, à l'image de ceux d'Almodovar, « tous pleins de vie, mais au fond, c'est la frustration qui les remplit »[5].

Virginie Despentes, née en 1969 à Nancy, entre dans la littérature française en 1993 avec son premier roman, *Baise-moi*, publié chez Florent Massot. Celui-ci fait très vite l'objet de nombreuses critiques et son adaptation cinématographique (2000) est longtemps censurée. Son troisième roman (celui étudié dans cette thèse), *Les jolies choses*, est publié chez Grasset en 1998 et obtient le prix de Flore. Après *Baise-moi*, deux autres de ses romans ont été repris au cinéma, *Les jolies choses* (2001) et *Teen Spirit*, ce dernier sous le titre *Tel père telle fille* (2007).Virginie Despentes fait partie des écrivains contemporains les plus controversés. Son écriture est souvent agressive, voire violente. Ses romans, qualifiés de « sulfureux » et décriés par les critiques littéraires, allient vulgarité et réalisme. Ils sont un espace de liberté et de vengeance où les dominés se révoltent, les femmes se « virilisent » et se vengent d'un monde régenté par l'Homme. Les personnages de Virginie Despentes éprouvent avant tout une « haine de soi ». Ses romans exposent le corps de la femme dans une société dominée par les hommes, comme si le désir masculin devenait la norme féminine. Les rapports hommes-femmes se révèlent conflictuels et se manifestent à travers la violence. L'écrivain cherche la place de la femme dans la société, éprouve sa difficulté à s'émanciper à travers des rôles attribués à la fois aux personnages féminins et masculins. Dans son univers romanesque, le parcours de ces femmes est jalonné à la fois socialement et individuellement par tout ce qui les oppose aux hommes. Elles tentent de se révéler dans une réelle affirmation de soi mais sans y parvenir. Ce

[5] Almodovar, P., in « Emois », n°4, septembre 1987.

sont des héros condamnés qui veulent tout et qui n'obtiennent rien. Le roman *Les jolies choses* reprend le thème du double à travers les jumelles Claudine et Pauline qui se construisent l'une à l'inverse de l'autre. Les deux sœurs évoluent dans le monde du show-biz, représenté par la drogue, le bordel mondain et le droit de cuissage. Ces personnages révèlent leurs rêves de réussite mais aussi les misères sociales et l'obscénité des regards masculins.

La question de la femme et de l'identité féminine se trouvent au centre de ces œuvres. Malgré les droits obtenus, la femme continue de chercher sa place dans la société. Les femmes se rattachant à une génération plus ancienne que celle de Virginie Despentes, comme Annie Ernaux, Geneviève Brisac ou Nancy Huston, témoignent des expériences qui ont jalonné leur vie comme l'avortement, la contraception, la maternité et la sexualité. Une autre génération née après 1960, comme Marie Darrieussecq, Catherine Cusset ou Virginie Despentes, reprend ces thèmes en les abordant dans une réflexion nouvelle et en leur apportant un autre éclairage. Elles s'intéressent à l'exploitation du corps des femmes et de leur image, par la société marchande qui fait un usage de plus en plus illimité du corps féminin comme un stimulant commercial, et aux relations de domination inhérentes aux rapports de sexes. L'image de la femme émancipée devient commerciale en Occident, particulièrement dans les campagnes publicitaires qui utilisent, tant le corps féminin que masculin, comme un objet de marketing. L'image de la femme est omniprésente, dans les arts, les productions commerciales, la communication, la réduisant à l'état de « femme-image », « femme-objet ». En Algérie, cette image devient la preuve de l'immoralité et du bien fondé du Code de la famille et des actions islamistes. En effet, la morale islamique est porteuse de normes concernant le bien et le mal ainsi que des règles de vie, en rapport avec la sharî'a qui prend le sens de « loi religieuse » vers le XIXème siècle. Certaines interprétations du Coran commandent le port du voile pour les femmes, comme une marque de vertu et comme un frein face au regard de l'homme. La femme occidentale, émancipée du carcan vestimentaire, devient le symbole d'une

transgression de la norme sociale et culturelle, mais également religieuse. Pourtant le corps, la sexualité et l'image de la femme occupent la littérature féminine de ce début du XXIème siècle. Le discours littéraire croise les discours sociaux d'aujourd'hui ainsi que le discours féministe et psychanalitique. Les trois auteurs étudiés dans cette thèse reprennent un modèle de relation sociale singulier fondé sur la domination de l'homme dont l'image donnée, négative et singulière, s'unit à la violence. Le personnage masculin a peu le droit à la parole sinon par le biais de la parole féminine. Il ne s'exprime directement que dans le roman français de Virginie Despentes. La femme prédomine et occupe tout l'espace romanesque. Néanmoins, elle n'est représentée que par trois images pré-définies. Le personnage féminin est soit une femme belle, sexy mais ignorante ; soit une femme mariée et cantonnée dans un rôle de ménagère ; soit encore une femme « active » professionnellement mais seule. Les rapports sont établis sur une construction socioculturelle fondée sur la traditionnelle catégorisation. Ces mêmes rapports appartiennent, selon Max Weber, au domaine de la société, de la sociabilité et de l'amour. Cependant, les œuvres étudiées ne révèlent qu'une relation uniquement basée sur un modèle de dominant/dominé. Quant à l'amour, les personnages féminins le présentent comme un sacrifice ou comme une nouvelle soumission.

Les œuvres étudiées dans cette thèse mettent en relief une inéluctable introspection des femmes face à l'ordre établi. La femme s'interroge sur une reconnaissance de soi en accord avec des attentes sociales. Les personnages féminins éprouvent une crise identitaire et cherchent quelle place occuper dans la société. Ils révèlent le besoin d'une individualisation qui serait différente de celle imposée ou demandée par la société, cherchant ainsi à se libérer des attributions sociales, culturelles, familiales et religieuses afin de se construire une existence propre. Cette construction s'effectue par leur révolte, leur colère mais aussi le rejet d'eux-mêmes, leur autodestruction et leur mal-être révélant un désir d'être autre. C'est par la violence de l'écriture et l'écriture de la violence qu'apparaissent les aspirations des personnages à atteindre une

liberté ainsi qu'une affirmation de soi afin de se construire en tant qu'individu. La conquête de son être intime dépend de la ré-appropriation de son corps, qui est souvent objet de violences. Elle repose aussi sur l'affirmation de sa propre parole jusqu'alors refusée. Ainsi, les romans étudiés mettent en avant la relation entre formation de soi et écriture. Les personnages féminins doivent écrire leur histoire afin de s'inventer autre et de se construire en tant que personne singulière. De même, ils doivent parler de leur propre corps afin qu'il leur appartienne à nouveau. La société dans laquelle ils évoluent exalte la sexualité et l'écriture dévoile une violence du corps, qu'elle soit subie ou infligée. La femme apparaît comme un être divisé entre ses attributions et ses aspirations, révélant un besoin de se singulariser, à l'intérieur de la société. Dès lors, les personnages féminins manifestent de façon impérieuse le besoin d'être un individu libéré de tout rôle social préalablement déterminé. La quête de soi apparaît comme nécessaire au moment de la « crise » qui révèle un égarement des repères. Avant d'aborder cette question, il faut au préalable s'entendre sur cette notion d'identité, souvent utilisée de manière globale et vague. Puisque cette thèse s'intéresse aux discours socioculturels du moment, je donnerai la définition sociologique de la notion d'identité établie par J-C Kaufmann :

> L'identité est ce par quoi l'individu se perçoit et tente de se construire, contre les assignations diverses qui tendent à le contraindre de jouer des partitions imposées. Elle est une interprétation subjective des données sociales de l'individu, se manifestant par ailleurs souvent sous la forme d'un décalage. L'instrument par lequel ego reformule le sens de sa vie.[6].

C'est donc face à cette réflexion sur la question de la femme et sur sa représentation au sein de ces quatre œuvres que j'étudierai la quête d'individualisation des personnages féminins. Pour cela, je m'interrogerai

[6] Kaufmann, J-C., *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004, « Individu et société », p.99.

sur la prépondérance de la violence, aussi bien physique que morale, dans les romans étudiés. Est-elle moyen d'expression ? La violence s'attache au corps féminin et révèle la souffrance des personnages. La force de leur révolte dévoile-t-elle une nouvelle forme d'agressivité ? L'effort de singularisation surgit-il de la contrainte ? Ces interrogations conduisent à une réflexion sur la définition des personnages. En quoi le rôle attribué les enferme-t-ils dans une aliénation sociale et culturelle ? S'oppose-t-il à leurs aspirations ? Comment les personnages tentent-ils de s'en libérer ? Enfin, je m'attacherai au lien établi entre écriture et identité. Quels sont les discours socioculturels d'aujourd'hui ? Comment les discours littéraires les reprennent-il ? En les rejetant ? En les transformant ? Pour maîtriser le discours apporter sur eux-mêmes, les personnages doivent s'emparer de la parole. Comment ce besoin de « se dire » est-il devenu l'unique moyen d'affirmation de soi ?

Je répondrai à ces interrogations en deux parties. Je me pencherai d'abord sur la place occupée par les personnages féminins dans les romans étudiés en orientant ma réflexion sur deux axes : d'une part la relation qui se joue entre écriture et violence et d'autre part les attributions des personnages que l'aliénation sociale et culturelle développe. Dans une deuxième partie, j'étudierai les parcours d'individualisation des personnages féminins à travers trois étapes successives : l'égarement des repères de définition de soi, les tentatives de libération et les aspirations des personnages, enfin la reprise de parole et le processus d'individualisation.

Ce travail de recherche va s'efforcer de dévoiler comment le personnage féminin se construit dans cette littérature « fin de siècle ». La pratique de soi s'établit dans un rapport avec son corps et sa sexualité. Elle se définit par des relations familiales et amoureuses conflictuelles, et s'opère dans la souffrance de la solitude et du mal-être.

PREMIERE PARTIE :

LA PLACE DU PERSONNAGE FEMININ

CHAPITRE I

L’ECRITURE

Les romans étudiés sont le lieu d'une réflexion sur la place occupée par le personnage femme dans une représentation de la société contemporaine. L'écriture reflète la violence des sentiments éprouvés par les personnages comme celle subie. Les rapports sociaux homme/femme se fondent sur un modèle unique de dominant/dominé. La violence peut être aussi bien physique que morale. L'écriture est le lieu d'expression de la révolte, de la colère mais aussi de la souffrance. Les personnages se font mal physiquement pour oublier la douleur intérieure et sont en situation de rejet d'eux-mêmes. Leur révolte s'accompagne d'une rage qui ne peut s'apaiser que dans un cri de colère, cri qui annonce la reconstruction identitaire. Pour se construire, les narratrices de Maïssa Bey doivent renier leur passé tout en développant leur rébellion. Les personnages de Lucía Etxebarria et de Virginie Despentes, quant à eux,

expriment l’insatisfaction de leur vie et le dégoût de soi en cherchant à se détruire. Ils souffrent d’exclusion, de mal-être et de solitude, et le cri évoque alors une dénonciation des violences subies. Le monde dans lequel ils évoluent appartient aux hommes et les rapports sociaux, comme les rapports liés au sexe, s’inscrivent dans la domination de l’autre. L’écriture lie étroitement sexualité et violence. En effet, les récits révèlent des viols, des abus sexuels, des attouchements et des agressions verbales. La première expérience sexuelle se définit souvent par une possession brutale. Le désir masculin engendre une nouvelle forme de domination. Le corps féminin est « normalisé », exhibé, et doit susciter le plaisir de l’homme. La libre sexualité des femmes entraîne une violence sexuelle puisque les hommes veulent l’entendre comme une libre « disposition » du corps féminin. La pratique sexuelle est perçue comme un devoir, une obligation. Face à ce pouvoir masculin, les relations amoureuses n’apportent qu’une nouvelle souffrance. L’amour, selon un même modèle de relation sociale, appelle un dominé et un dominant. Dès lors, il demande un sacrifié, une soumission et apporte autant de douceur que de violence.

1- La violence dans l’écriture et l’écriture de la violence

Les quatre romans étudiés s’interrogent sur la place occupée par les personnages féminins dans la société romanesque. Ils découvrent des rapports homme/femme fondés selon un « modèle » unique de dominant/dominé, et marqués par une violence morale, physique et sexuelle. L’écriture romanesque exprime cette violence infligée et subie par les personnages féminins. Dans l’œuvre de Maïssa Bey, elle se manifeste plus particulièrement dans la révolte des personnages, une

révolte entretenue par la colère, la rage et la souffrance. Pour se construire, Malika et Amina doivent renier leur passé tout en entretenant leur rébellion. Les personnages de Lucía Etxebarría, quant à eux, se caractérisent par le rejet, l'insatisfaction de leur vie ainsi que leur auto-destruction. La révolte est moins puissante que le désir de se laisser aller, d'abandonner. La colère chez Virginie Despentes réside dans le mal-être de ses personnages qui ne s'aiment pas et se détruisent. La violence de l'écriture se fonde également dans des rôles de femmes qui sont fixés, tel le rôle de la femme ignorante mais belle, soumise à la fois aux désirs et à la colère de l'homme. Celui-ci est incarné par le personnage de Claudine puis celui de Pauline. Enfin, chez les trois écrivains, l'écriture révèle d'une part une brutalité des personnages masculins et d'autre part la colère des personnages féminins, la solitude et le rejet qu'ils subissent ainsi que leur mal-être.

Les romans de Maïssa Bey et de Virginie Despentes définissent le personnage du père par sa démesure. Dans *Les Jolies Choses*, que le narrateur soit Claudine ou Pauline, chaque description évoquant le père se focalise sur sa violence. Tout d'abord celle qu'il exerce contre le personnage de la mère. Le père considère la mère comme une « pauvre chose », une « incapable » dont « chaque geste qu'elle fai[t] [est] reprochable » (p.37). Ses sévices atteignent l'état psychologique de la mère. Il cherche à la briser : « Et sans jamais lever la main sur elle il y allait de toute sa violence, tout son esprit concentré pour la dénigrer. Jusqu'à ce qu'elle verse une larme, il ne la lâchait pas » (p.37). Le personnage de la mère est constamment rabaissé par celui du père, il lui enlève toute volonté, toute confiance jusqu'à la rendre insignifiante :

> Et la mère laissait faire, et se rendait malade, comme une femme, en silence. Le corps bouffé par plaques, qui ne disparaissaient jamais complètement, vomissant,

> attentive à ne pas faire de bruit, le sommeil bousillé la nuit nouait sa gorge. Mais surtout ne pas se plaindre, parce qu'il souffrait tellement.[7]

La présence du personnage de la mère n'est permise que par l'existence du père ; elle ne peut ni penser, ni exprimer une opinion personnelle : « […] l'idée qu'elle puisse penser lui résister lui était intolérable, qu'elle puisse puiser quelque part la force de croire en elle-même, malgré lui. » (p.39) Le personnage de la mère ne doit se reconnaître qu'à travers celui du père. Lorsque celle-ci manifeste sa volonté, la violence psychologique ne suffit plus et le père révèle une disposition à l'agression physique :

> La rage de l'impuissance, comme un caprice d'enfant, le saisit ce soir-là et pour la première fois il passa des menaces à l'action et se mit à tout casser jusqu'à ce qu'elle le supplie, de la peur plein les yeux, qu'elle abandonne la première[8]

Image paternelle et violence sont constamment évoquées ensemble, elles forment un tout : « La colère du père était intimement liée à sa présence. On n'avait pas l'un sans l'autre. L'homme sans sa violence. » (p.170) Le personnage masculin est représenté chez Virginie Despentes par sa brutalité et le père en est la figure par excellence. L'homme se caractérise par sa domination sur la femme. Le contrôle de son emprise est alors permis grâce à la violence exercée. La mère n'est pas la seule à subir cette agressivité masculine. Les personnages de Pauline, et de Claudine plus particulièrement, ne peuvent y échapper. Claudine connaît à la fois sa brutalité physique et psychologique. Comme pour le personnage de la mère, Claudine est constamment rabaissée, dénigrée :

[7] Despentes, V., *Les Jolies Choses*, Paris, Grasset, 1998, p.38.
[8] *Ibid*., p.39.

> « elles se ressemblent mais y en a une qui est moche. Non ? C'est drôle quand même, ça tient à presque rien, c'est simplement cette lueur bovine qu'elle a dans le regard, ça donne envie de la claquer. Non ? »[9]

Le personnage de Claudine enfant, à l'instar de celui de la mère, cherche à se faire oublier, évite d'attirer le regard du père car dès lors sa colère se déchaîne. Claudine est celle qui reçoit les coups du père, malgré les supplications de la mère :

> Reviennent des souvenirs de la mère, quand le papa frappait Claudine. Elle le suppliait d'arrêter, elle en pleurait. Mais laissait faire. Il était une puissance à laquelle on ne doit même pas chercher à déroger, qu'on doit subir telle quelle.[10]

La colère et la violence du père sont considérées comme légitimes, par son statut de dominateur, et il faut éviter de les provoquer car les personnages ne peuvent que les subir. Pauline, d'abord considérée comme la fierté du père, n'échappe pas non plus à sa brutalité. Précieuse pendant l'enfance, à l'adolescence elle en devient la cible. Elle prend ici la place de Claudine et devient la cause de sa colère et connaît son mépris : « « Je me demande si elle fait pas exprès d'être moche, rien que pour m'emmerder » » (p.75). Le père fait donc subir sa violence à tous les personnages féminins, installant ainsi sa position de personnage central, dirigeant la famille.

Le roman *Cette Fille-là* de Maïssa Bey montre deux personnages de père se définissant par leur démesure, mais qui diffèrent du personnage de Virginie Despentes. Tout d'abord à travers l'histoire du personnage de Fatima. En effet, le personnage du père rejette sa fille dès la naissance à cause de son sexe et refuse de la déclarer officiellement, comme un moyen de la nier. Le père, dans sa colère de ne pas avoir de fils, cherche à renier Fatima afin de renier son nouvel « échec ». La

[9] *Ibid*., p.69.
[10] *Ibid*., p.170.

conception d'un enfant de sexe féminin n'apporte aucune joie, seuls les garçons permettent la fierté paternelle. Cette naissance entraîne la colère du père puisqu'elle remet en cause sa capacité à engendrer une descendance mâle. Aussi, lorsqu'il doute de la pureté de sa fille, il peut déchaîner toute sa colère. Puisqu'il possède le droit inaliénable de disposer de la vie de sa fille, le père reconnu comme chef de famille décide donc de tuer Fatima. Cette histoire est aussi celle du courage du personnage de la mère. Au contraire du roman de Virginie Despentes, la mère s'expose à la fureur du père et la subit en silence pour l'épargner à sa fille. Le père est dans ce roman le personnage qui bat et qui tue, tandis que la mère est le personnage qui protège, qui sauve et qui « redonne » la vie : « C'est ainsi, dit-elle, que sa mère lui a donné la vie, une seconde fois » (p.86). C'est grâce au courage de la mère que le personnage de Fatima échappe une première fois au père : « à cet homme qui n'aurait jamais pu imaginer un seul instant que sa femme, cet être falot et craintif, puisse se mettre en travers de ses desseins. » (p.92) Il devient alors « cet homme », n'est plus désigné par son rôle paternel mais par l'impersonnel, établissant ainsi une distance. Tout lien familial est rejeté, tel qu'il le souhaitait dès la naissance de l'enfant. Seulement la colère du père ne peut être arrêtée par la détermination de la mère, qui subit de nouveau son courroux puisqu'il la répudie. Le père domine donc chacune des femmes de sa maison et décide de leur sort. Il n'est reconnu que par la violence qu'il inflige. C'est finalement le personnage de Fatima qui, avec la force de sa propre colère renforcée de son dégoût, peut faire reculer le père. Son regard exprime la même agressivité, le même désir de voir disparaître l'autre : « Il lui a infusé sa haine, elle la lui retourne renforcée de son dégoût » (p.97). La haine de Fatima est plus puissante que la colère du père, le contraignant à renoncer : « Pris au piège de la haine qu'il a engendrée, il suffoque soudain, il ne peut même pas détourner le regard » (p.97). En ce qui concerne le personnage de Malika, le père fait l'objet d'une haine profonde. Que ce soit le père adoptif ou le père géniteur, inconnu, peu importe, c'est la figure du Père au sens freudien qui est rejetée. La prière funèbre de Malika en est une illustration parfaite :

Qu'il lui fasse payer son geste. Ou plutôt son acte.
Qu'il rôtisse dans les flammes
Se consume à petit feu.
Que son âme erre sur des chemins pavés de braises et tapissés de ronces.[11]

La colère de Malika, l'intensité de sa prière peut s'adresser soit au père adoptif et « l'acte » alors peut faire référence au viol, soit au géniteur qui par l'abandon a fait d'elle Malika, personnage souffrant, fait de colère, désignée comme « *Farkha* » c'est-à-dire bâtarde. Dans le roman de Maïssa Bey comme dans celui de Virginie Despentes, le père symbolise la force brutale. Les deux romans enferment le personnage masculin dans un unique modèle de représentation, celle de la violence et de la domination.

La violence du père fait écho à celle exercée par les autres personnages. Chez Virginie Despentes, le personnage de Pauline, se faisant passer pour celui de Claudine, devient l'objet de l'agressivité des autres personnages. Son apparence étudiée dans le but d'attirer le désir masculin suscite la haine et la jalousie des personnages féminins. Pauline est le sujet de « paroles violentes contre elle » puisqu'elle représente « la pétasse qu'on aime haïr » (p.211). Elle est insultée par les autres personnages féminins qui la qualifient de « pute » et de « sac à foutre » (p.92). La rivalité et la violence entre femmes n'atteignent cependant pas la même violence que dans les rapports homme/femme. Les personnages masculins sont toujours définis par leur agressivité verbale et sexuelle. Ils cherchent à obtenir les faveurs sexuelles des personnages féminins et lorsque le personnage de Pauline-Claudine refuse, ils deviennent agressifs et hostiles dans leurs paroles. Dans le métro, un vieux monsieur galant change totalement de comportement lorsqu'elle le repousse :

[11] Bey, M., *Cette Fille-là*, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 2001, p.101.

> Elle répète qu'il doit s'éloigner, ça lui bouffe son air, ce vieux bonhomme, sa gentillesse qui ne veut qu'un truc c'est la fourrer, son zgeg tordu et dégueulasse, et il faudrait qu'elle soit aimable, il ne dégage toujours pas, il a changé ses yeux […].[12]

Malgré la fermeté de son refus, l'homme n'abandonne pas et utilise toute son agressivité verbale : « « Tu veux pas voir la mienne ? Si t'aimes te faire enfiler par des gars bien membrés, tu vas être servie, tu vas voir… C'est ça, hein, t'aimes les grosses bites de nègres ? » (p.95). Le personnage du « big boss » use du même vocabulaire pendant leurs relations sexuelles, après avoir montré la même galanterie :

> Alors il l'entoure d'attentions. Sinon, ça n'aurait pas la même saveur, quand il l'enfile par tous les trous en la traitant de bonne salope. Il faut bien vénérer un peu, pour ensuite pouvoir blasphémer.[13]

Face au personnage de Pauline-Claudine, les personnages masculins ne manifestent qu'un besoin sexuel. Elle n'est plus qu'un corps permettant aux hommes d'assouvir leur désir, à l'image du « big boss » : « Il est tout pourri de partout, la nature ingrate avec lui, mais il ne pense pas à être gêné, il ne pense qu'à son énorme plaisir » (p.186). Les personnages masculins observent les mêmes comportements, les mêmes paroles, le même besoin de satisfaire leur désir, que ce soit quand ils ont devant eux Claudine ou sa jumelle « travestie » :

> Il [le big boss] lui fait les mêmes trucs que Sébastien faisait à Claudine. A croire qu'ils se connaissent ou qu'ils ont appris au même endroit. Le moment venu, c'est les mêmes gestes et les mêmes mots, jusqu'aux visages qui se ressemblent.[14]

[12] Despentes, V., *op. cit.*, p.94.
[13] *Ibid.*, p.185.
[14] *Ibid.*, p.184.

Le discours et l'acte sexuel ne diffèrent pas d'un homme à l'autre, faisant que chaque personnage masculin peut être le même. Il est enfermé dans une image de prédateur tandis que le personnage féminin demeure la proie. Cette représentation répond au schéma de dominant/dominé révélé par les quatre romans étudiés.

La violence naît dans l'enfance et forge la colère des personnages adultes chez les trois écrivains. Chez Maïssa Bey tout d'abord, Malika, narratrice du roman *Cette Fille-là*, relate son histoire de petite fille remplie de rage, qui refuse de grandir. Le cri, la colère, la rage et la révolte parcourent tout le texte. C'est la colère qui lui permet d'effacer ses souvenirs : « Longtemps j'ai cru pouvoir, d'un trait de colère, effacer mon enfance » (p.37). L'expression « d'un trait de colère » coupé du reste de la phrase parce qu'en incise est ainsi mise en évidence, soulignée. Sa colère lui permet d'entretenir un cri, muet, bloqué à l'intérieur, car elle refuse de montrer que la haine des autres l'atteignent. Le cri, qui contient toute sa rage, est développé depuis l'enfance. La narratrice consacre deux pages pour expliquer comment faire monter ce cri, le laisser mûrir puis le laisser remonter :

> Toute petite, je m'exerçais à crier en silence. C'est simple, il suffit de savoir que le cri est là. Attendre d'abord de le sentir grandir en soi. Patiemment. […] Il faut de l'entraînement pour tout retenir. Pour tout garder en soi, ne rien laisser échapper. […] Tenir. […] Se retirer au plus profond de soi et là, genoux pliés, relevés, laisser le cri remonter, sans bruits, le pousser, bouche ouverte, gorge déployée, le faire sortir de soi, s'écouler hors de soi, l'expulser dans une contraction unique, aller ainsi jusqu'à l'autre extrémité du silence.[15]

Le cri prend une importance majeure pour la construction du personnage de Malika. Elle ne sait pas quand elle est née, ni où, ni de qui, mais elle

[15] Bey, M., *Cette Fille-là*, *op*. *cit*., p.179-180.

sait que son premier cri, de toute évidence, son cri de nourrisson sortant du ventre de sa mère a été un cri de rage, « très vite étouffé sans doute » (p.68). Mais c'est ainsi qu'elle se construit, que le personnage est défini, par la colère et la révolte qui gonflent son cri. Son récit a pour but de libérer sa rage envers la société : « J'ai tout simplement envie de dire ma rage d'être au monde, ce dégoût de moi-même qui me saisit à l'idée de ne pas savoir d'où je viens et qui je suis vraiment. »[16] Il s'agit pour la narratrice d'exprimer sa souffrance et de lever le silence sur le rejet subi. Le personnage d'Amina, narratrice du roman *Surtout ne te retourne pas* se construit également dans un sentiment de colère et de révolte. Cette colère ne la quitte jamais. Elle la compare au grondement de l'orage, l'entend toujours à l'intérieur d'elle-même, même après la fuite :

> Des fragments d'images me poursuivent aussi. Accompagnés d'un bruit terrifiant, plus terrifiant qu'un grondement d'orage ou un tumulte souterrain. Un tumulte sans fin qui cogne dans mes oreilles. Je ne sais pas d'où il vient. De l'intérieur de moi sans doute.[17]

Sa colère grandit progressivement tout au long du récit jusqu'à ce que les mots se cognent violemment dans sa tête. Comme le personnage de Malika, elle les laisse mûrir, se lever au fur et à mesure que sa colère monte :

> *Et ce grand vacarme dans ma tête. Cette colère que les mots faisaient se lever en moi.* […] *Y'a-t-il un mot pour désigner l'orage qui gronde à l'intérieur de soi ?* […] *Et ces mots…ces mots qui trébuchent, se cognent, qui s'entrechoquent, qui percutent à coups répétés et violents les parois de mon crâne…*[18]

[16] *Ibid*., p.11.
[17] Bey, M., *Surtout ne te retourne pas*, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 2005, p.52.
[18] *Ibid*., p.193.

Elle laisse ces mots jaillir pour raconter la fin de son récit : sa fuite a été provoquée par le retour de sa vraie mère, Dounya, enfin sortie de prison. Ce n'est qu'à la fin du roman que les fils se dénouent, qu'Amina doit retrouver la mémoire tandis qu'elle a cherché à se construire dans le reniement de son passé. La révolte atteint finalement son apogée car elle ne veut pas se souvenir :

> *Je crois bien qu'à ce moment là j'ai voulu fuir, encore une fois. Je crois bien que j'ai entendu le même grondement souterrain, que j'ai ressenti les mêmes vertiges, la même impression de ne pouvoir me maintenir en équilibre sur la terre et d'être irrésistiblement attirée par la nuit immense*[19]

Amina cherche à apaiser sa colère, au contraire du personnage de Malika pour lequel la « réconciliation » avec les « humains » est impossible, ainsi qu'elle le précise dans son avertissement. Si Malika va au bout de son histoire, sa colère reste irrévocable, alors qu'Amina en affrontant son passé et en poursuivant son histoire éteint sa colère. La colère de Malika est d'abord dirigée vers ses parents adoptifs. Le personnage de la mère adoptive est décrit à travers ses cris et son rejet de Malika. Cette dernière préfère ne pas l'écouter : « Une expression chante dans sa tête : poudre d'escampette. Elle la scande, syllabe par syllabe, elle la module sur plusieurs tons, sans ouvrir la bouche. » (p.41). Au contraire, elle explique qu'il faut se concentrer sur autre chose :

> sur la couleur de la robe de celle qui vous face
> par exemple
> ou sur la forme des nuages qui passent là-bas au loin, juste derrière elle, derrière eux[20]

[19] *Ibid*., p.201.
[20] *Op. cit.*, p.180.

Ainsi, en n'écoutant pas les reproches qui lui sont adressés, Malika ne se laisse pas toucher par le rejet de la mère, ne se sent pas concernée par ce nouveau reniement. La narratrice explique que le plus important reste de se détacher des parents surtout lorsque surgit le besoin de se raccrocher à quelque chose. De ce fait, elle doit oublier les noms communs « papa maman » et apprendre « à penser, à dire : les autres, eux, pour désigner l'homme et la femme qui vous ont appris la haine » (p.180). Comme pour les personnages de Virginie Despentes, les parents ne doivent pas faire l'objet de possessif puisque le personnage de Malika veut entretenir une distance. L'enfance faisant référence à la violence et à la souffrance pour Malika, la distance est nécessaire pour permettre son reniement, pour qu'elle puisse l'effacer « d'un trait de colère ». Elle n'a pas reçu d'amour de leur part, elle n'a reçu que de la violence. Il s'agit donc de la souffrance de l'enfance qui alimente la rage, la colère et la révolte du personnage. Aussi Malika ne peut aimer l'amour : « Je hais l'amour. Je hais surtout les histoires d'amour » (p.111). L'amour féminin ne représente que soumission, résignation, humiliation et abandon de soi. La narratrice refuse l'amour et voit dans l'abandon à ce sentiment la perte de la dignité féminine :

> Désormais, elle n'est plus qu'une créature rampante et veule, prête à tous les renoncements, à toutes les bassesses, à toutes les folies pour un sourire donné comme une aumône, pour un regard, un mot ou une caresse.
> La voilà, perdant toute dignité, qui quémande, se soumet et désespère.[21]

Pour la narratrice, l'abandon à un sentiment amoureux entraîne nécessairement la soumission du personnage féminin, puisque l'homme est reconnu par sa fonction de dominant. Le personnage de la mère est désigné par sa faiblesse, puisque après s'être « nourrie d'histoires d'amours, de leurres et de chimères » elle a abandonné sa fille. Malika, en refusant de se soumettre à l'homme, refuse tout sentiment amoureux. Le

[21] *Ibid*., p.113.

personnage de Malika enfant endure humiliations, coups, insultes. Elle veut d'abord se faire aimer, puis se faire accepter, enfin devenir indispensable quel qu'en soit le prix. Le personnage enfant cherche à obtenir l'affection des parents. Aussi, Malika se « plie » en silence, « brave » toutes les tâches. Seulement elle se construit dans la rébellion et ne peut que refuser la soumission : « sa nature rebelle –innée ou acquise, elle ne le saura jamais- reprit assez vite le dessus. » (p.161) Dans le roman *Surtout ne te retourne pas*, les personnages qui constituent la famille de la narratrice sont définis par la violence qu'ils disposent à son égard. En effet, les parents obligent Amina à se marier et à quitter le foyer, entraînant sa fuite. Elle décrit les membres de la famille ainsi que leur colère en imaginant leurs diverses réactions face à sa fugue. Tout d'abord la réaction générale : « Puis, peu de temps après, viendront les cris. Les menaces. » (p.43). En ce qui concerne le personnage du frère, Amina se l'imagine jouant son « rôle » et fouillant la ville pour la retrouver :

> Fidèle à lui-même, il n'ira pas par quatre chemins.
> Il dira, la bouche tordue par une rage fulminante, une animosité venue de bien plus loin que ce jour : c'est une folle, une folle, complètement dérangée…une traînée, une…je vous l'avais dit ![22]

La description de la réaction de la mère vient en dernier, permettant une montée dans l'emportement des personnages :

> Là, maintenant, très nettement, je vois le visage défait de ma mère. […] Ses malédictions : « Que Dieu maudisse le jour où tu as été conçue et le ventre qui t'a porté » est l'une de ses préférées. Elle m'est exclusivement réservée. Elle résonne si souvent à mes oreilles que je l'entends très distinctement même quand elle se contente de me regarder en silence.[23]

[22] In *Surtout ne te retourne pas*, *op. cit.*, p.46.
[23] *Ibid*., p.48-49.

La fugue devient l'unique moyen de se soustraire à l'agressivité de la famille. La colère de Malika ne la quitte pas, même après l'abandon des parents. Dans l'établissement où elle se retrouve ce sont les personnages féminins qui entretiennent à leur tour sa colère. Ces femmes sont décrites comme des réprouvées capables de malveillance. Malgré les rejets et l'exclusion dont elles ont été l'objet, elles reproduisent les mêmes schémas avec la même intransigeance contre les autres pensionnaires :

> Moi aussi j'ai connu cela lorsque je suis arrivée ici. Les mêmes insinuations. Les mêmes regards soupçonneux. La même curiosité fielleuse. Les questions auxquelles je répondais par des silences, parfois des insultes, pour leur montrer que j'étais capable de la même violence.[24]

La violence de leurs paroles et leur intolérance, l'oubli de leur exclusion et l'acharnement employé à embellir leur vie passée, inspirent un nouveau cri à Malika. Ces personnages féminins se caractérisent par l'abandon dont ils ont été l'objet et leur enfermement dans un asile. Dans leurs lamentations, il leur faut désigner un coupable aussi, les femmes s'emportent contre celles qui revendiquent l'égalité et la liberté, contre celles qui ne se laissent pas enfermer :

> Nos malheurs ont commencé le jour où des femmes ont franchi sans voile le seuil des maisons, qu'elles ont voulu avoir accès au savoir et se mesurer aux hommes ! Sans elles, nous n'en serions peut-être pas là ![25]

Ce discours entraîne la colère et la révolte de Malika :

[24] In *Cette Fille-là*, *op. cit.*, p.55.
[25] *Ibid.*, p.163.

> Quelque chose dans mon ventre, dans ma gorge se met brusquement à frémir. Je ne sais pas trop ce que c'est. Un cri ? Un hurlement ? Une protestation ? Quelque chose que je tente de retenir et qui remonte en bouffées de colère et de révolte. […] J'ai l'impression d'avoir crié. Mais je n'ai même pas ouvert la bouche. D'ailleurs elles ne m'écouteraient pas, elles ne pourraient pas comprendre.[26]

La soumission de ces personnages attire son courroux. Malika demeure une marginale même dans l'asile puisqu'elle cherche, contrairement à ces femmes, à se libérer. Dans le roman *Surtout ne te retourne pas*, pour décrire sa souffrance, la narratrice, Amina, commence son récit en dévoilant la violence de la terre qui souffre. C'est cette souffrance qui les unit et qui lui permet une seconde naissance : « Il paraît que j'ai poussé un grand cri, un seul, juste avant d'ouvrir les yeux. Je n'en ai aucun souvenir. » (p.19) La disposition du texte met ces deux phrases en relief en leur accordant leur propre page. La narratrice souligne bien leur importance, car c'est à partir du tremblement de terre que commence l'histoire d'Amina. Dans le chapitre suivant, elle peut alors débuter son récit qui est parcouru par la violence et la souffrance, ainsi qu'elle l'a annoncée. Tout d'abord violence de la société qui cherche à contrôler chaque individu :

> Nous ne sommes qu'une seule et grande famille. Avec les mêmes haines. Les mêmes jalousies. La même malveillance soigneusement dissimulée derrières des façades toutes plus rutilantes les unes que les autres[27]

Puis « violence de la famille » face à la fugue de la narratrice. La souffrance d'Amina se mêle à la souffrance collective engendrée par le tremblement de terre. Tandis que la narratrice perd la mémoire, et donc son passé, les autres personnages du camp perdent leur famille. Si Amina, par sa fugue, renonce au domicile familial pour se retrouver seule

[26] *Ibid*., p.163-165.
[27] *Ibid*., p.37.

et sans abri, les sinistrés quant à eux perdent leur maison. Amina observe la même souffrance dans la perte d'une famille et d'un refuge, même si dans son cas il s'agit d'un choix alors que pour les sinistrés cette perte est subie. Elle connaît elle aussi la fin de son monde : « Anéantissement. / Des mots de fin du monde. La fin d'un monde. » (p.62) C'est en joignant sa souffrance à celle des autres personnages qu'Amina parvient à apaiser sa colère.

Alors que la colère est omniprésente dans les romans de Maïssa Bey, elle est contenue jusqu'aux derniers chapitres de *Amour, Prozac et autres curiosités*. Ce n'est qu'à la fin du roman que les personnages de Lucía Etxebarria laissent surgir ce sentiment, s'en libérant dans une lutte contre leur mal-être. Ce dernier sentiment reste cependant de moindre importance car il s'agit plus, pour eux, d'une révolte contre leur souffrance et contre des rôles qui leur sont imposés. La narratrice Rosa fait preuve de résignation quant à son statut de femme célibataire. Elle engage une réflexion sur ce statut social en se référant fréquemment à des rapports sociologiques qui publient des études sur ce sujet. Puisqu'une femme de trente ans, cadre supérieur, a statistiquement peu de chance de fonder une famille, Rosa se résigne fatalement en acceptant ces faits mathématiquement prouvés. Elle se rassure ainsi de sa condition, et appartient à une catégorie de femme. Malgré la solitude ressentie, aucun ressentiment n'est exprimé. C'est finalement en prenant la décision de retrouver qui elle est vraiment, par l'arrêt brutal du Prozac, que Rosa se rend compte qu'elle n'a pas pleuré depuis très longtemps. Elle ne veut plus se reconnaître dans ce rôle de cadre supérieur nécessairement seule et se révolte contre ses attributions. A travers la musique de Purcell, elle retrouve son « véritable moi qui était resté endormi là pendant tant d'années et [vient] de se réveiller, furieux, ivre d'enthousiasme » (« a mi verdadero yo que había permanecido dormido allí dentro tantos años y acababa de despertar furioso, emborrachado de entusiasmo. » p.313). Rosa perd le contrôle et laisse ses sentiments se libérer. En ce qui concerne le personnage d'Ana, la révolte se produit lorsqu'elle décide de divorcer et que ni la mère ni le mari ne l'écoutent, la plaçant au contraire

dans une clinique de repos. Cette première décision personnelle entraîne l'incompréhension de la famille. Le mal-être dû à la condition et au rôle joué par la narratrice s'intensifie tout au long de son récit. En atteignant son paroxysme, il permet la libération de la colère. Ce sentiment peut enfin surgir et Ana maintient sa décision, allant pour la première fois à l'encontre de ce que les autres personnages attendent d'elle. Le mal-être prend alors la forme d'une rébellion pour les autres personnages par son caractère inattendu et par sa soudaineté. Enfin, le personnage de Cristina est constamment dans la révolte. Elle est décrite par les narratrices Rosa et Ana à travers ses cris et ses disputes violentes avec la mère, manifestant sa fureur par le refus des règles qu'elle a établies. Cristina se construit volontairement à l'encontre des attentes des autres personnages, parfaitement à l'opposé d'Ana. Tandis que ses sœurs et sa mère cherchent à la voir poursuivre des études supérieures, Cristina préfère devenir barmaid. Elle provoque sa famille par son métier, ses choix vestimentaires et son mode de vie basé sur l'alcool, le sexe et la drogue, qui restent contestés par les personnages de la famille. Cristina est le seul personnage qui se caractérise par la provocation et la rébellion tout au long du roman. Son ressentiment se manifeste dès l'abandon du père qui provoque sa solitude. L'absence d'attention de la part de la mère ou des sœurs et surtout l'inimitié de la mère à son encontre, entretiennent cette rage que Cristina, contrairement à Ana et Rosa, laisse échapper.

Dans le roman de Virginie Despentes, les personnages de Claudine et de Pauline sont, comme les personnages de Maïssa Bey, en colère. Si le personnage de Claudine adulte renferme son courroux, refuse de le montrer, le personnage de Pauline, au contraire, n'hésite pas à le laisser jaillir, ne le retient pas : « […] sa colère qu'elle sait faire sortir sans problème, alors que la sœur l'entretenait, la laissait cogner ses entrailles plutôt que de montrer les dents. » (p.153) Chez les deux écrivains, cet emportement prend sa source dans l'enfance. De ce fait, lorsque Claudine relate ses souvenirs d'enfance, ce sentiment lui vient instantanément : « Elle sent cette montée formidable, qui la traverse de temps à autre. Colère, et elle exige de revenir en arrière pour demander des comptes. » (p.36) Il s'agit du seul passage du roman où Claudine

exprime du ressentiment, et celui-ci se manifeste par un souvenir d'enfance, incluant donc le fait que l'aigreur des personnages est due à une violence subie durant cette période. Dès le début du roman, le personnage de Nicolas remarque la rage caractérisant Pauline, qu'il décrit comme spontanée : « Impossible de comprendre d'où lui vient cette colère. Personne lui a parlé, personne lui a rien fait. Mais c'est pas simulé, elle a l'air toute hors d'elle. » (p.33) De plus, comme le personnage de Malika chez Maïssa Bey, c'est dans le cri qu'est contenue toute cette hargne. Lorsqu'elle pousse un cri de rage, elle précise qu'il vient spontanément, puisque son courroux ne la quitte jamais : « C'est sans problème qu'elle fait venir des larmes de rage dès le deuxième couplet et qu'elle se met à hurler, cri énorme, déroutant. Pas besoin d'aller le chercher loin. » (p.207) Seulement la violence doit rester dans le domaine de l'homme et le père ne reconnaît pas à sa fille ce droit : « Tout ce qu'elle adorait chez lui, il le méprisait chez elle. » (p.76) La violence de Pauline est impuissante face aux hommes, et son emportement ne les atteint pas. En effet, lorsqu'elle crie contre Sébastien, c'est en dehors de sa présence. Si elle libère sa colère, il ne peut être touché car il l'ignore puisque absent :

> Elle voudrait que Sébastien soit là et l'agonir d'insultes. Elle les répète en boucle, les reproches qu'elle a à lui faire. Elle les braille à voix haute, comme s'il était là. Soulagement, aussitôt suivi d'une remontée de frustration qui exacerbe la sale blessure.[28]

Pauline ne peut faire que « comme si » il était face à elle. Les personnages masculins ne peuvent être touchés par une fureur féminine puisque seuls ces premiers peuvent la dispenser. Les personnages féminins subissent la violence masculine sans parvenir à y échapper, ni à la renvoyer.

[28] Despentes, V., *op*. *cit*., p.137.

Chez Virginie Despentes, la violence de l'écriture se retrouve aussi à travers l'agressivité que montrent les personnages de Pauline et de Claudine. Le personnage de Pauline enfant connaît la force brutale de sa sœur, à défaut de celle du père :

> Et bloquant sa tête par les cheveux, elle s'était mise à la cogner, ses petits poings s'abattant avec le plus de force possible contre le visage. Pour lui faire vraiment mal, elle avait pris l'oreiller, maintenu à deux poings contre la face de l'autre.[29]

Claudine renvoie toute sa fureur sur Pauline, alors épargnée par le père. Sa violence est physique puisqu'elle n'hésite pas à frapper sa jumelle. Claudine bat Pauline en réponse aux coups donnés par le père. Lorsque la préférence de celui-ci change, c'est alors Pauline qui déchaîne sa colère et sa violence sur Claudine, par une agressivité verbale. Les personnages adultes conservent cette animosité fraternelle. Les rares échanges présents dans le roman se fondent sur l'agressivité. Par ses paroles, Pauline blesse Claudine jusqu'aux larmes, inversant ainsi les rôles des personnages enfants. Pauline adulte est celle qui fait mal par ses propos et ses regards haineux, qui renvoient son « dégoût ». De plus, lorsque l'un des personnages évoque l'autre, c'est pour le qualifier par des termes reflétant la violence de leur sentiment. De ce fait, le texte contient des mots comme : « chiante » « garce » « conne » « énervante » ou « salope ». Claudine n'obtient que le dégoût et le mépris de Pauline. Les relations entre sœurs, construites sur un schéma de dominé/dominant, reproduisent les relations homme/femme par leurs violences. Les deux sœurs entretiennent une agressivité qui ne se destine pas seulement à l'autre. Le personnage de Claudine enfant inflige les mêmes sévices subis par le père à son chien, cherchant ainsi à occuper la place du dominant. Elle devient l'agresseur et frappe, menace, crie. Sa colère peut enfin toucher et c'est elle qui domine. Puis elle console, donnant des caresses

[29] *Ibid*., p.70-71.

qu'elle ne reçoit pas. Elle observe la même attitude avec ses poupées, reproduisant violemment le schéma subit :

> Elle punissait toutes ses poupées. Quand elles avaient exagéré, elle leur arrachait un bras, en les sermonnant méchamment, « regarde ce qu'on fait aux filles comme toi. Tu ne veux pas comprendre, hein ? ». Alors elle arrachait une jambe, « tu finiras bien par comprendre, tu vas voir ».[30]

Claudine reproduit ainsi la fureur du père, et la dirige ailleurs que sur elle-même. Elle se venge sur un objet inanimé et sur un animal, puisque comme elle, ils ne peuvent se rebeller. Il lui faut exercer sa violence sur des êtres – ou objets – qu'elle sait dominer. Sa jumelle, qui ne se défend pas, reçoit aussi ses coups. En ce qui concerne le personnage de Pauline, après le départ du père, elle cherche à reproduire et à entretenir la violence du père : « […] tout ce qu'elle avait appris de lui et entretenu si savamment dans l'hypothèse de son retour : l'arrogance, la colère, la violence vindicative » (p.75-76) En l'imitant, Pauline souhaite être reconnue par son père à son retour afin de demeurer « son unique fille, son unique double » (p.76). Pour rester l'élue du chef de famille, elle cherche à lui ressembler. Posséder la violence du père inclut donc de ne pas la subir. Pour cela, elle doit être le personnage qui attaque et les rôles s'inversent. Son agressivité se retourne vers Claudine, qu'elle fait pleurer à son tour. Sa violence, comme celle du père, est verbale. Elle fait souffrir sa jumelle par la dureté de ses mots et lui montre son insignifiance pour leur géniteur.

Chez les trois écrivains, les personnages éprouvent un rejet d'eux-mêmes et s'infligent une certaine agression, due à leur propre reniement ou à leur mal-être. Chez Virginie Despentes, les deux personnages féminins se caractérisent par le dégoût d'elles-mêmes, ainsi que par leur

[30] *Ibid*., p.215.

autodestruction. Dès le début du roman, Claudine évoque son envie de « se vomir » :

> Révulsion verrouillée, à l'instinct et depuis toujours elle faisait ça comme ça, tout son extérieur était souriant, amoureux et paisible. Ça restait dedans, son envie de se vomir, et cet étonnement à chaque fois : comment peut-on croire des visages quand ils masquent si maladroitement.[31]

Le personnage de Claudine utilise son corps et son sexe dans le but de « réussir » et pour manipuler les hommes en fonction de leur « utilité ». Mais ce procédé entraîne son propre dégoût. Les séduire et leur donner du plaisir tout en jouant de son image sont les moyens qu'elle utilise pour se servir d'eux. Cependant, Claudine n'éprouve, quant à elle, aucun plaisir ni aucun amour, et son comportement de femme lascive et comblée n'est qu'apparence. Malgré sa propre révulsion qu'elle essaie d'oublier, à laquelle elle tente d'échapper en la « verrouillant », elle continue de manipuler l'homme par le corps et le sexe entraînant un mal-être. Claudine cache derrière son image son dégoût d'elle-même et tente d'effacer tout sentiment. Ainsi, elle essaie de fuir ses propres répulsions, de s'échapper d'elle-même ce qui constitue son mal-être :

> Poitrine barrée d'un poids absurde, elle voudrait être ailleurs. Débarrassée d'elle-même. La sale tension est incrustée, elle se réveille en même temps qu'elle et ne la lâche qu'après bien des bières.[32]

Le personnage de Claudine ne s'aime pas, elle essaie de mettre fin à sa tension, c'est-à-dire à son mal-être, par le biais de l'alcool, d'antidépresseurs ou de drogue. Seulement ces moyens d'autodestruction ne peuvent qu'échouer, comme le remarque le personnage de Pauline-

[31] *Ibid*., p.13.
[32] *Ibid*., p.9.

Claudine : « C'est le gros problème avec la coke, quand ça redescend comme ça fait mal. Elle pourrait en pleurer. » (p.207) Claudine ne parvient pas à repousser son angoisse ni sa répulsion, aussi pour se débarrasser d'elle-même, elle se suicide. Le personnage de Pauline devenu Claudine connaît le même mal-être, le même dégoût d'elle-même. En devenant Claudine, Pauline se sert à son tour de son corps et de son sexe pour pouvoir enregistrer son disque. Elle éprouve alors la même envie de « se vomir » : « Ça lui broie l'estomac. Humiliation, à en désirer se vomir. » (p.179) Elle découvre à son tour l'horreur d'elle-même : « Pas moyen de savoir d'où elle tient cette formidable capacité d'avoir mal, déchirures. […] Grimaces jaillissent du fond de l'âme, mensonges, poisons violents. » (p.201) Malgré le dégoût engendré, Pauline-Claudine laisse les hommes jouir de son corps, s'enferme dans la « dépravation », comme le faisait Claudine :

> Est-ce que ça la glaçait pareil, entre les mains des hommes les voir devenir dingues juste en se déshabillant, est-ce que ça la glaçait pareil, se faire emporter dans des désirs aussi puissants que dégradants ?[33]

Pauline-Claudine éprouve le rejet d'elle-même, elle tente d'oublier sa propre répulsion mais le regard et le contact des hommes la « glacent » c'est-à-dire entraînent sa propre révulsion. A l'instar du personnage de Claudine, son mal-être ne la quitte pas : « Puis elle attend, allongée, impuissante, écrabouillée et nauséeuse » (p.202), la tient réveillée, la poussant aussi à prendre des somnifères. Elle ne s'aime pas, ne se supporte pas. Le rejet d'elle-même atteint une telle violence qu'elle ne peut plus se voir : « Elle n'allume plus la télé, parce qu'elle s'y voit trop souvent. Impossible de s'habituer à sa propre sale gueule. […] Elle est entourée d'elle. » (p.210) Les personnages féminins restent soumis à la domination de l'homme et à son plaisir, sans qu'aucun renversement de leur relation ne soit possible ou même envisagé. Les rapports

[33] *Ibid*., p.202.

homme/femme s'enferment dans un modèle à sens unique. Les romans créent une réalité qui interdit tout entente et toute paix entre les deux sexes.

Dans le roman de Lucía Etxebarria, le personnage de Cristina surtout, mais aussi les personnages de Rosa et d'Ana sont également dans le rejet d'eux-mêmes, dans l'insatisfaction de leurs vies. Dès le début du roman Cristina, narratrice principale, laisse entendre qu'elle est attirée par le suicide en évoquant les crabes qui se fracassent le crâne contre les rochers :

> Tout ça parce qu'il n'y a que les crabes […] qui osent se lancer la tête la première à travers les crevasses des rochers et les abîmes dont la profondeur équivaut à cent fois leur taille.
> Que les crabes.[34]

A l'image des personnages de Virginie Despentes, la souffrance de Cristina la pousse à se fuir, à s'échapper d'elle-même. Pour se faire, elle cherche à se détruire. Cristina n'évoque pas explicitement ses tentatives de se tuer. C'est le personnage d'Ana surtout qui se souvient et qui raconte. La première tentative de suicide se manifeste dès l'adolescence après une violente dispute avec la mère, alors qu'elle rentre ivre. Pour se détruire, Cristina commence en mélangeant alcool et médicaments puis découvre l'héroïne et ses overdoses. La violence dont elle fait preuve choque le personnage d'Ana qui la trouve couverte de sang. Lorsqu'elle ne cherche pas à se tuer, Cristina fait violence à son propre corps en se rasant la tête, en se tailladant. Le personnage tente la fugue mais cet épisode n'est pas détaillé puisque la narratrice n'est pas Cristina mais Ana. Même si Cristina narratrice n'évoque pas les tentatives de suicide, elle fait constamment référence à son envie de disparaître, à son mal-être.

[34] Extebbaria, L., *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Barcelona, Debolsillo, 1997, p.31-32 : « Y eso es porque sólo los cangrejos […] se atreven a lanzarse de cabeza a través de grietas entre las rocas, de simas cuya longitud equivale a cientos de veces el tamaño de sus cuerpos. / Sólo los cangrejos. »

Du personnage adolescent à celui d'adulte, l'envie de mourir ne la quitte pas : « Je veux mourir deux ou trois fois par an. Deux ou trois fois par an, le monde se transforme en un désert inhospitalier. Ma fatigue est immense. »[35] Elle est la proie de cauchemars qui la font se mutiler :

> Des images perdues, des scènes que j'avais emmagasinées il y a très longtemps dans un coin de mon subconscient, mais les traîtresses profitent du moment où je dors, quand, désarmée et sans défense, je suis incapable de lutter contre. Elles réapparaissent alors pour me torturer, me réveiller en sursaut, pour m'obliger à me griffer les jambes avec rage et à rester assise dans mon lit, seule, nue et couverte de sang comme un nouveau-né.[36]

Se faire mal physiquement apparaît comme le seul moyen d'oublier la souffrance intérieure. Cristina cherche à se détruire après chaque dispute avec sa mère. La violence des disputes, les cris et la colère de cette dernière sont sources de souffrance pour Cristina, qui tente de s'en soustraire en provoquant une douleur physique. Lorsque Iain se met à son tour à crier, Cristina n'hésite pas à se taillader le bras pour masquer la souffrance que ses cris lui causent :

> Mais il criait toujours. Des couteaux dans mes oreilles. Je prie mon propre couteau.[…]Je me fis une profonde entaille sur tout l'avant-bras. Je vis couler le sang.[…]Au moins, cela masquait l'autre douleur. La douleur que me causaient les cris. L'angoisse qui me déchirait à l'intérieur. La douleur qui ne saigne pas, celle qui ne se voit pas.[37]

---

[35] *Ibid*., p.187 : « Me quiero morir dos o tres veces por año. Dos o tres veces al año el mundo se convierte en un desierto inhóspito. El cansancio es enorme. »

[36] *Ibid*., p.261 : « Han vuelto a mi cabeza imágenes perdidas, escenas que hace mucho tiempo había almacenado en algún rincón de mi subconsciente, pero las muy traidoras aprovechan cuando duermo, cuando, inerme e indefensa, soy incapaz de luchar contra ellas, y vuelven a aparecer para torturarme, para conseguir que despierte de un salto, que me arañe las piernas con rabia y que me quede sentada en la cama, sola, desnuda y ensangrentada como un recién nacido. »

[37] *Ibid*., p.189 : « Pero él seguía gritando. Cuchillos en los oídos. Cogí mi propio cuchillo. [...] Me hice un tajo profundo a lo largo del antebrazo. Vi la sangre correr. […] Ocultaba, al menos, el otro dolor. El dolor que me causaban los gritos. La angustia que me desgarraba por dentro. El dolor que no sangra, el que no se ve. »

La métaphore transforme les cris en couteaux, infligeant une douleur intérieure plus forte que la douleur physique de l'avant-bras. La douleur du cri peut être masquée par une douleur réelle mais elle ne s'éteint pas. Outre Cristina, le personnage de Rosa exprime également l'envie de disparaître. Vers la fin du roman, elle imagine une mort par noyade ou par accident de voiture. Cependant, ces deux scénarios ne sont qu'envisagés puisque le suicide demande un courage que le personnage ne pense pas détenir. Elle se compare à son ordinateur : « Conçue pour durer. Programmée pour continuer. » (« Diseñada para durar. Programada para seguir adelante. » p.260) Elle se définit au contraire par son courage puisque ce n'est pas de la mort dont elle a peur, mais de la vie « […] une succession infinie de jours identiques, gris, flous et ordinaires, seule, asservie » (« una sucesión infinita de días iguales, grises, borrosos y anodinos, sola, esclavizada » p.259) La violence dans l'écriture de Lucía Etxebarria se retrouve dans le mal de vivre de ses personnages qui cherchent ou songent à mourir plutôt que de se battre contre leur mal être et leur solitude. Ils s'infligent des souffrances physiques par divers sévices. Ceux-ci passent par la drogue, l'alcool, la solitude, l'abandon et le sexe. Lorsque la vie n'offre plus aucun sens à Ana, elle s'enfonce dans la dépression, jusqu'à être comparé à un « zombi » par Cristina. Ana se laisse alors entraîner dans une existence molle, permise par différents médicaments. Elle en prend pour dormir et très vite pour rester éveillée la journée. Elle se met ensuite aux médicaments pour changer l'humeur et s'enfonce rapidement dans tout une panoplie qui devient sa trousse de secours :

> Les comprimés pour dormir sont ronds, petits et bleus, ceux pour se réveiller sont blancs et encore plus petits, ceux pour rester heureux sont des capsules blanc et vert, et il y a d'autres capsules rouges qui enlèvent toutes les douleurs, et de petits

> comprimés blancs qui font disparaître l'anxiété. […] je sais que rien de grave ne peut m'arriver tant que je les aurai à portée de main.[38]

Sa dépendance est totale et sa déchéance s'accélère lorsqu'elle se met à avaler ses médicaments avec l'alcool, trouvant qu'on « est contente et comme on voit la vie autrement » (« y te pones contenta y como que ves la vida de otra manera p.269). Cette « non-vie », ce laisser-aller dans un temps en suspend permet à la narratrice d'oublier sa souffrance et son mal-être. Il faut aux personnages de Lucía Etxebarria passer par une étape autodestructrice pour vouloir finalement se battre, à l'image de Malika et Amina, et enfin se construire individuellement. En effet, Rosa poursuit le même cheminement. Pour ne pas déprimer, cette dernière prend du Prozac :

> Est-ce ce comprimé blanc et vert que je prends chaque matin qui m'aide à ne pas pleurer ? Ce comprimé que le médecin m'a prescrit, ce concentré miraculeux de fluoxétine, qui fait que les soucis me glissent dessus comme l'eau sur une poêle pleine de graisse ?
> Est-ce la paix, ou le Prozac ? Je ne sais pas.[39]

Elle arrive ainsi à vivre dans sa solitude, à supporter la vie, seulement le Prozac ne rend pas heureux, il lui permet juste de dissimuler sa souffrance et son mal-être, de ne pas se « sentir touchée » pourtant son envie de disparaître ne la quitte pas. La prise de Prozac reflète un dégoût du personnage de lui-même, de sa vie et de sa souffrance, afin de renier son mal-être.

---

[38] *Ibid*., p.267 : « Las pastillas para dormir son redondas, pequeñas y azules, y las pastillas para despertarse son blancas y más pequeñas aún, y las pastillas para mantenerse feliz son cápsulas blancas y verdes, y hay otras cápsulas rojas que quitan todos los dolores, y unas pastillitas blancas que hacen desaparecer la ansiedad. […] sé que nada serio puede pasarme mientras las tenga a mano. »

[39] *Ibid*., p.254 : « ¿ Es esa pastillita blanca y verde que me tomo cada mañana la que me ayuda a no llorar ? ¿ Esa pastillita que el médico me recetó, ese concentrado milagroso de fluoxicetina, es la que hace que las preocupaciones me resbalen como el agua sobre una sartén engrasada ? ¿ Es la paz o el prozac ? No lo sé. »

Chez Maïssa Bey, le rejet ne se retrouve que dans le roman *Cette Fille-là* au tout début du récit. Dès la première phrase, Malika se nie elle-même, puisqu'elle fait violence à son corps en refusant de grandir : « A treize ans, j'ai refusé de grandir »[40] et en refusant de devenir une femme : « J'ai même décidé à l'âge des premières règles que je ne serai jamais femme. »[41] Elle commence ainsi son histoire sur un refus, un déni. Le personnage, ne connaissant pas ses origines, refuse de grandir et de se construire. Elle illustre, par ses examens médicaux, la violence de ce rejet, en se mettant en situation d'agressée:

> J'ai dû subir maints interrogatoires très serrés, des consultations spécialisées. Conjectures, supputations, perplexité.
> C'est un cas assez étonnant.
> Veuillez remplir le questionnaire !
> […]
> Traumatismes subis : silence. Mensonges. Rejets. Et bien d'autres choses encore. Invisibles à l'œil nu ou au microscope.[42]

Elle termine l'examen aussi abruptement qu'il a commencé : « A suivre. Vous pouvez vous rhabiller maintenant. » Malika introduit violemment son histoire, après avoir averti le lecteur. Elle donne ainsi le ton du roman. Elle explique un peu plus loin dans le texte pourquoi elle s'inscrit dans le reniement : « Du ventre qui me porta, je n'ai gardé qu'une certitude : celle du reniement. C'est à cela, à cela seulement que je me dois être fidèle » (p.52). L'abandon maternel, vécu comme un reniement, entraîne le personnage à se renier lui-même. Puis celui-ci se construit non plus sur le rejet mais sur la colère et la révolte.

L'écriture romanesque révèle la violence exercée et celle subie par les personnages masculins et féminins. La solitude et l'abandon sont

[40] Bey., M., *Cette Fille-là*, *op. cit.*,p.13.
[41] *Ibid.*, p.13.
[42] *Ibid.*, p.13.

décrits comme une violence faite aux personnages de Maïssa Bey et de Lucía Etxebarria. Dans le roman *Amour, Prozac et autres curiosités*, le premier abandon subi par les personnages des trois sœurs est celui du père. Après son départ, Rosa perd l'envie de chanter et arrête les cours de chant. Pour elle « Le monde s'écroula soudainement, comme un édifice dynamité. » (« El mundo se derrumbó de repente, como un edificio dinamitado. » p.70) Dans ses souvenirs, elle évoque la différence qu'il y avait entre son père et sa mère et le fait qu'elle savait déjà qu'il allait les quitter. Elle se rappelle également la souffrance ressentie à être différente des autres fillettes qui avaient un papa et une maman et la haine contre son père pour leur avoir infligé cette différence. Par le personnage d'Ana, le lecteur apprend l'histoire de leurs parents, leur rencontre, leur mariage et la dégradation de leur couple. La mère n'aime pas sortir et lui ne supporte pas de rester à la maison, aussi le personnage du père sort seul et les parents s'éloignent. Le père boit beaucoup et rentre ivre. Ana étant l'aînée, elle se rappelle des violentes disputes des parents, dont une scène violente alors qu'elle avait cinq ans :

> Papa a saisi maman par ses longs cheveux de princesse et l'oblige à s'agenouiller, à se traîner par terre. Je vois l'expression douloureuse sur le visage de maman. Mais dans ses yeux gris acier il y a un éclair ferme qui montre qu'il n'a pas réussi à faire plier son orgueil. […] Il lui donne une gifle qui fend l'air comme un coup de feu, et je sens que je me fais pipi dessus tellement j'ai peur. […] Maman a maintenant les cheveux courts et ne les a jamais laissés repousser.[43]

Le père a battu la mère, témoignant de sa position de dominant, et le personnage d'Ana enfant en a été le témoin. Elle est le seul personnage à ne pas évoquer de souffrance au départ du père, ni de regret de cet abandon. Les narratrices Ana et Rosa caractérisent toutes deux le père

[43] Etxebarria, L., *op. cit.*, p.106 : « Papá ha agarrado a mamá por su larga melena de princesa y la obliga a arrodillarse, a arrastrarse por el suelo. Veo la expresión de dolor en el rostro de mamá. Pero en sus ojos gris acero hay un destello firme que demuestra que a su orgullo no ha logrado doblegarlo. […] El le pega una bofetada que rompe el aire como un disparo, y yo noto que me estoy haciendo pis encima, de puro terror. […] Mamá lleva ahora el pelo corto y no ha vuelto a dejárselo crecer. »

par son manque d'affection puisqu'il est « incapable d'offrir à ses filles une autre présence que celle des câlins et des caresses à contretemps, d'autant appréciés qu'ils étaient plus inattendus »[44]. Seul le personnage de Cristina enfant fait l'objet de tous ses égards. Cette dernière est la plus jeune des sœurs, mais aussi la préférée du père. Alors que les personnages d'Ana et de Rosa se définissent par leur ressemblance à la mère, c'est-à-dire blanches, blondes, languides, pâles et délicates, le personnage de Cristina est décrit par sa ressemblance au père : yeux et cheveux noirs des Andalouses. Pour Cristina petite fille, l'abandon du père est vécu comme une catastrophe : « Le monde s'est effondré pour moi le jour où notre père nous a quittées » (« El mundo se destrozó para mí cuando nuestro padre nos dejó » p.278). Pour l'enfant, le père constitue la seule personne donnant de l'amour, la seule personne s'occupant d'elle, jouant avec elle, lui faisant des caresses. Le personnage du père s'impose comme la personne la plus importante et la plus aimée pour Cristina enfant. Par opposition, la mère n'apporte aucun amour. Elle est caractérisée par les trois narratrices par son absence d'affection pour le personnage de Cristina :

> Cela confirmait ce que dans le fond nous savions tous. Que ma mère n'aimait pas beaucoup Cristina. Parce que Cristina lui rappelait trop ce père qui était parti sans donner d'explications. Non, elle ne l'avait jamais beaucoup aimée. Peut-être ne l'avait-elle même pas désirée.[45]

Cette absence d'amour maternel explique à la fois les conflits dans lesquels Cristina entre sans cesse avec sa mère, les mutilations qu'elle se fait subir pour attirer son attention et réclamer son amour, et le désespoir ressenti par l'absence du père. Le personnage de Cristina enfant cherche

[44] *Ibid*., p.104 : « incapaz de ofrecer a sus hijas otra presencia que la de los mimos y las caricias a destiempo, tanto más apreciados cunato más inesperados. »
[45] *Ibid*., p.84 : « Venía a confirmar lo que en el fondo todos sabíamos. Que mi madre no quería mucho a Cristina. Porque Cristina le recordaba demasiado a aquel padre que se había largado sin dar explicaciones. No, nunca la había querido mucho. Quizá ni siquiera la había deseado. »

de l'affection auprès de son cousin Gonzalo, déterminé comme un remplaçant du père. Sa venue est présentée dans le but de la protéger, pour « compenser la catastrophe qu'avait déclenchée le départ de [s]on père » (« para compensarme de la catástrofe que supuso la partida de [su] padre » p.279) Gonzalo devient à son tour la personne la plus importante pour la Cristina enfant, la personne qui l'aime :

> J'avais à nouveau un homme qui faisait attention à moi, qui se consacrais uniquement à moi, qui me trouvait merveilleuse. Et puis il était beau, aussi beau que l'avait été mon père, et il était évident qu'il plaisait aux femmes.[46]

Il devient donc un second père. Il est aussi celui qui lui a donné le goût de la musique. Aussi son départ quelques années plus tard est vécu comme un deuxième abandon. Cristina cherche à retrouver sa présence en s'enfermant dans son ancienne chambre, et en écoutant le disque qu'il lui avait offert. Il faut alors au personnage fermer les yeux car « on ne peut pas pleurer les yeux fermés. Les yeux fermés, on ne peut pas voir qu'une pièce est vide, que les disques et les bandes dessinées ont disparu. »[47] Le personnage de Cristina se construit dans l'idée que seuls les personnages masculins lui donnent de l'affection. Aussi, elle cherche leur attention et évolue en comprenant que d'autres hommes peuvent s'intéresser à elle et la caresser.

En plus de l'abandon paternel, les personnages de Lucía Etxebarria souffrent de solitude. Ce sentiment revient régulièrement dans les trois narrations de façon progressive révèlant finalement un appel à l'aide. Le personnage de Rosa se décrit comme passant tout son temps au travail, n'ayant ni ami ni amour, malgré une « certaine vie sociale ».

[46] *Ibid*., p.279 : « Volvía a tener un hombre que me prestaba atención, que se concentraba exclusivamente en mí, que me encontraba maravillosa. Además, era guapo, tan guapo como había sido mi padre, y era evidente que a todas las mujeres les gustaba. »
[47] *Ibid*., p.144 : « No se puede llorar con los ojos cerrados. Con les ojos cerrados una no puede ver que un cuarto esta vacío, que han desaparecido los discos y los cómics. »

Cependant, la narratrice n'évoque pas immédiatement la solitude. Cette notion n'apparaît explicitement qu'à sa seconde intervention en tant que narratrice, dans le chapitre « J comme Junkie » (« J de Jeringuilla ») : « Quel est le sens de la vie d'une femme de trente ans, brillante, professionnelle, bien payée et seule ? » (« ¿ Qué sentido tiene la vida de una mujer de treinta años brillante, profesional, bien pagada y sola ? » p123). L'adjectif qualificatif « seule », placé en fin de phrase, est mis en exergue. Cette construction vise à souligner l'importance de la solitude. Ce sentiment se retrouve implicitement exprimé dans le premier chapitre de sa narration. En effet, Rosa explique sa condition de célibataire en se référant à des études sociologiques. Celles-ci indiquent un faible taux de probabilité pour une femme de trente ans, en réussite professionnelle, de se marier et laissent ainsi présager une permanence de la situation de Rosa. Elle choisit de commencer sa narration en évoquant une condition de célibat certainement irrévocable, induisant un état de solitude. Cet état se confirme puisque la notion de solitude apparaît régulièrement dans son récit. Au chapitre « T comme Triomphateurs » (« T de Triunfadores »), elle utilise à plusieurs reprises le substantif « personne » : « Personne qui m'aime particulièrement » ou « je n'avais personne à inviter » (« no tenía a nadie a quien invitar » p.254). Dans ce même chapitre, elle évoque sa solitude en répétant la préposition « sans », qui marque un dénuement : « […] sans compagnon ni amant, sans enfants, sans amis intimes » (« […] sin compañero ni amantes, sin hijos, sin amigos íntimos » p.259). Pour construire son autonomie, et réussir professionnellement, elle doit nécessairement repousser les engagements familiaux. Le jour de ses trente ans, le personnage comprend sa solitude en voyant qu'il n'a personne à inviter pour fêter cet anniversaire. Rosa passe donc ce jour seule, dans le village de Fuengirola, où sa famille a passé son dernier été avec leur père. Elle recherche dans ce lieu le dernier moment heureux, avant l'abandon. C'est également ce jour-là qu'elle songe à se tuer, d'abord en se noyant puis en voiture, pour mettre fin à sa souffrance et à son mal-être. La différence qui apparaît tout d'abord dans son absence d'attirance pour les garçons, est ressentie depuis l'enfance et entraîne sa solitude. Aussi, les garçons ne l'intéressent pas mais ce qui se révèle

finalement c'est son attirance pour les filles. Elle se distingue aussi des autres fillettes par son physique, trop grande, une poitrine qui s'est développée très tôt. Elle fait l'objet des moqueries des filles de son âge ce qui la pousse à s'isoler. Rosa est donc un personnage qui s'est construit dans une solitude qui, à trente ans, ne l'a pas quittée. Sa condition de femme seule privilégiant la réussite professionnelle entraîne la critique des autres personnages, notamment de Cristina, qui la définit par sa bizarrerie : « Mais, comme cela sied à sa qualité de génie, elle est un peu bizarre. Elle ne voit pratiquement personne. Elle a un caractère tellement hermétique qu'il semble scellé sous vide »[48] La fiction reprend ici l'idée sociologique voulant que les vertus féminines, plus que masculines, reposent sur des capacités d'amour et de dévouement familial. Le personnage de Rosa ne se conforme pas aux rôles sexués instaurés par les rapports sociaux. En tant que femme seule, elle se voit suspectée d'inhumanité et qualifiée de « bizarre ». En effet, en choisissant la vie en solo, la femme sort du commun, se distingue des autres. C'est ce qu'entend J.C Kaufmann dans son essai *La Femme seule et le prince charmant* :

> Contrairement aux affirmations publiques (« Chacun fait ce qu'il veut »), il existe donc un modèle de vie privée, caché, secret, qui se révèle brusquement et méchamment quand la femme seule sent pointer sur elle le « doigt accusateur »[49]

Dès lors, Rosa se situe hors du commun et hors de la société. C'est bien la condition de célibataire qui entraîne la critique et le soupçon d'une différence qui serait « anormale ».

La solitude chez Cristina est surtout présente pendant l'enfance, après le départ du père. Pour la petite fille, son père est la seule personne qui lui prête attention. Elle raconte qu'après son abandon elle s'enfermait

[48] *Ibid*., p.22 : « Pero, como corresponde a su calidad de genio, anda un poco grillada. Apenas se relaciona con nadie. Tiene un carácter tan hermético que se diría envasdo al vacío. »
[49] Kaufmann, J.C., *La Femme seule et le prince charmant, Enquête sur la vie en solo*, Paris, Nathan, « Essais et Recherches », 1999, p.34.

pendant des heures dans un placard pour ne pas être affectée par ce qui se passait dans la maison, mais aussi pour que son absence soit remarquée, qu'on s'inquiète d'elle, ce qui n'arrive pas : « Je devais y passer des heures, et pourtant je ne manquais jamais à personne. » (« Debía de pasar allí horas, y sin embargo nadie me echaba en falta. » p.279) Le personnage de Cristina s'est donc construit dans le besoin d'être entouré pour ne plus se retrouver seul. C'est par le récit des souvenirs de la narratrice Ana que le lecteur apprend que Cristina « avait tellement de fiancés, ou d'amis, ou de quoi que ce soit » (« Tenía tantos novios, o amigos, o lo que fuera » p.179), « bavant » devant elle, qu'il était impossible de les compter. En plus des garçons, Cristina s'entourait d'amies et de camarades de classe « aussi givrées qu'elle » (« tan chaladas como ella » p.180), déplaisant à la mère, pour toujours s'inscrire dans la rébellion. Cristina refuse la solitude et, pour cela, elle se crée sa propre « cour » qui ne peut se passer d'elle :

> Et entre les petits copains qui la poursuivaient et les amies qui l'appelaient pour lui raconter leurs peines de cœur, le week-end, le téléphone maternel était occupé en permanence, et maman ne décolérait pas, bien sûr.[50]

Adulte, Cristina, au contraire des sœurs, reste entourée d'amis, avec les personnages de Line et de Gema principalement. La solitude lui revient lorsqu'elle est séparée de son fiancé Iain. La narratrice Cristina commence son récit en exprimant ce sentiment qu'elle associe au désespoir : « Je me sentais seule, désespérément seule, affamée de tendresse, avide de câlins et de caresses, avec l'ardeur vorace et animale d'un piranha. »[51] La construction de la phrase, avec l'anaphore de l'adjectif « seule », souligne la notion de solitude. De plus, l'utilisation des

[50] In *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, *op*. *cit*., p.180 : « Y entre los novios que la perseguían y las amigas que la llamaban para contarle sus penas la cuestión es que los fines de semana el teléfono de casa de mamá estaba bloqueado a todas horas, y a mamá, claro, se la llevaban los demonios. »

[51] *Ibid*., p.13 : « Me sentía sola, desesperadamente sola, hambrienta de cariño, ávida de mimos y caricias, con el ansia voraz y animal de una piraña »

adjectifs « affamée » et « avide », comme la comparaison avec un piranha, impliquent une sémantique de la faim et expriment ainsi un besoin, un manque, qui permettent d'associer cette notion à celle du désespoir. Tout au long de son récit, la narratrice confirme ce sentiment de solitude en évoquant un vide. Il s'agit tout d'abord d'un vide matériel causé par le départ du personnage de Gonzalo, puis la notion de vide renvoie à une image intérieure et accompagne la solitude : « Je me sens seule et vide. » (« Me siento sola y vacía » p.187) Cette image permet à la narratrice de confirmer le sentiment premier, exprimé au début du récit, de solitude associée au désespoir. Ainsi la narratrice Cristina révèle, dès le premier chapitre, le sentiment qui va dominer son récit et qui caractérise son personnage. Malgré l'entourage que Cristina s'est fabriqué, comme un cocon, elle n'échappe pas à la solitude car elle ne peut vivre sans amour. Le personnage s'est forgé dans un besoin d'amour et d'affection de l'homme, pour échapper au délaissement et pour retrouver le temps de l'enfance heureuse. La souffrance causée par l'amour parcourt plusieurs passages du texte, en particulier dans le chapitre Q intitulé « Q comme Quête, Quémander et Quitter » (« Q de Querer, Queja y Quiebra »), chapitre que Cristina narratrice consacre à évoquer différents sacrifices amoureux. Elle fait référence, entre autres, à Marc Antoine perdant un empire pour Cléopâtre, à Lancelot trahissant son mentor et meilleur ami pour Guenièvre, à Ophélie se jetant dans la rivière croyant qu'Hamlet ne l'aimait pas, à Verlaine essayant d'assassiner Rimbaud, à Anna Karénine abandonnant son fils pour l'amour du colonel Vronski, puis Cristina termine par le sacrifice qu'elle pourrait faire pour Iain :

> Et je continue à laisser tous les jours des messages sur le répondeur d'Iain, mais s'il me le demandait j'arrêterais et je ne l'appellerais plus jamais. Et je ne trouverais pas de plus grande preuve d'amour, parce que je pense sans cesse à lui.[52]

[52] *Ibid*., p.198 : « Y yo sigo dejándole a Iain recados diarios en el contestador, pero si me lo pidiera dejaría de hacerlo y nunca más volvería a llamarle. Yo no se me ocurriría mayor prueba de amor, porque pienso en él constantemente. »

Les relations amoureuses se modèlent selon cette référence à l'amour comme sacrifice. Ce sentiment entraîne souffrance et abandon, excluant toute dimension ludique. Alors que le roman est le lieu privilégié du discours amoureux, les auteurs étudiés n'en révèlent qu'une image singulière, enfermant les relations homme/femme dans un unique rapport de dominé/dominant.

En ce qui concerne la narratrice Ana, celle-ci exprime sa solitude dès le début de son récit, à l'image de Cristina. Cet état est qualifié d'habituel à la fois par la narratrice et par l'intitulé du chapitre : « H comme Habitude » (« H de Hastío »). Le départ du personnage de Cristina entraîne à nouveau le sentiment d'abandon de la narratrice : « Elle m'a laissée seule dans ce salon. Seule, comme je le suis presque tous les matins. » (« Me ha dejado sola en este salón. Sola, como paso casi todas las mañanas » p.95) Elle utilise à deux reprises l'adjectif qualificatif « seule » et le place en tête de phrase en le faisant suivre d'une virgule, afin de le mettre en évidence. Par ce procédé stylistique, la narratrice insiste sur cette solitude qui s'impose comme le sentiment dominant. De plus, par son caractère itératif (« presque tous les matins »), cette notion de solitude permet à la narratrice de définir son personnage. Dans chacun de ses chapitres, elle y fait référence en utilisant les mêmes termes que les deux autres narratrices puisqu'elle souligne cet état en reprenant le substantif « personne » : « Vivre est très ennuyeux quand on n'a rien à faire ni personne sur qui s'appuyer » (« Es muy aburrido vivir cuando no tienes nada que hacer y nadie en quien apoyarte. » p.175). Elle comprend que sa sœur soit partie puisqu'elle se qualifie elle-même d'ennuyeuse et de déprimante. Comme le personnage de Rosa, elle met en avant sa différence, mais surtout sa faiblesse. Elle n'ose jamais rien dire, a une allure de petite fille craintive et ne se fait pas respecter. C'est l'épisode du supermarché qui révèle au mieux son manque de confiance en elle. En effet, arrivée à la caisse, une femme lui passe devant, celle-ci, précise Ana, ayant bien remarquée en la voyant qu'elle serait incapable de se plaindre. Elle est alors la proie des commentaires des autres femmes qui « vocifèrent » après elle. Ana les définit immédiatement comme des femmes « hardies », à l'opposé d'elle. Lorsqu'elle se rend compte de

l'oubli de son porte-monnaie, elle se dénigre à nouveau en racontant sa rougeur, les larmes qui lui montent immédiatement aux yeux, la honte qu'elle ressent et son incapacité à se défendre : elle n'est pas « super Ana », elle n'est que « l'Anita de toujours ». Même lorsqu'elle se surprend à répliquer en criant, elle n'éprouve aucune fierté et commente aussitôt que la caissière « n'est pas femme à se laisser intimider par quelqu'un d'aussi insignifiant qu['elle]. » (« Menuda es ella, la cajera, como para que la achante una pocacosa como [ella]. » p.138) et elle repart en pleurant et en « mourant de honte ». A l'instar du personnage de Rosa, elle se rend compte qu'à part sa mère, elle n'a pas de véritable amie. Malgré son fils et son mari, ce personnage se caractérise par sa solitude et son ennui. Ana utilise à son tour l'image du vide « Et je me sens vide comme une femme-bulle » (« Yo me siento vacía como una mujer burbuja. » p.227) et associe également la solitude au désespoir, dans son dernier chapitre de narration : « […] je suis seule, je suis désespérée, je veux être comme toi et j'ai besoin d'aide. » (« […] estoy sola, estoy desesperada, quiero ser como tú y necesito ayuda » p.271). Alors que le récit se compose de trois narrations distinctes, le caractère commun de la notion de solitude, exprimé par un même procédé d'écriture, se trouve mis en relief. Cette notion revient de façon récurrente dans les quatre romans étudiés, rythmant l'écriture comme un leitmotiv. Sentiment premier dans la caractérisation des personnages féminins, il se révèle comme une nouvelle violence subie.

Chez Maïssa Bey, le roman *Cette Fille-là* exprime la révolte du personnage de Malika contre l'abandon et l'exclusion dont les pensionnaires de l'établissement font l'objet. Tout d'abord ce lieu ne représente ni une maison de retraite, ni un asile, ni un hospice mais tout cela à la fois. Il se situe à l'écart de la ville pour souligner l'exclusion de ses pensionnaires. Le personnage de Malika le définit en quatre mots : « Froid. Silence. Portes fermées. » (p.15) Les pensionnaires sont rassemblés dans cet établissement parce qu'ils ont été rejetés par leur famille. Il s'agit d'un établissement spécial où sont placés les oubliés, ou les dérangeants, un établissement pour ceux qui n'ont pas de place

ailleurs, pas de place dans la société. Malika décrit leur univers comme une « lente asphyxie », un « insupportable abandon ». Aucune évolution n'est possible dans cet établissement. Aussi, les résidents sont des êtres dépourvus de corps, de paroles :

> C'est la résignation au malheur qu'on nous oblige à accepter sous le nom de destin. C'est l'abdication, plus vile encore que la peur. La solitude et les larmes, c'est cela qu'est empli notre présent.[53]

Le personnage de Malika fait par deux fois l'objet d'un abandon ; ses géniteurs d'abord, puis ses parents adoptifs. Dans son dossier médical Malika est définie ainsi : « Forte instabilité caractérielle. Ni folle, ni débile. Juste un peu dérangée. Ou plutôt dérangeante pour l'ordre public. » (p.16) En dérangeant la société, Malika s'en voit exclue. L'histoire de Malika et celle des personnages féminins de l'établissement est nourrie par l'abandon et la solitude. Dans les romans de Maïssa Bey, l'abandon a une odeur. Le roman *Cette Fille-là* insiste sur celle de l'établissement. Elle est décrite comme âcre, faite de relents de soupe et de graillon, mélangés aux parfums de désinfectants impuissants à couvrir les émanations d'urine et de sueur. Elle reste incrustée sur le personnage de Malika, qui se définit lui-même à travers cette odeur :

> L'Odeur souveraine, inexpugnable, imprègne jusqu'aux tréfonds de leur être tous ceux qui vivent là, pensionnaires et personnel. Odeur que je retrouve incrustée dans les plis de mes vêtements, dans mes cahiers, dans les pages des livres rangés au fond de l'armoire métallique dans le réduit qui me sert de chambre.[54]

Cette pestilence symbolise l'abandon. Les pensionnaires de l'établissement, à l'instar du personnage de Malika, se caractérisent par le

[53] Bey, M., *Cette Fille-là*, *op*. *cit*., p.164-165.
[54] *Ibid*., p.18.

rejet dont ils font l'objet, et leur présence dans ce lieu les condamne à l'oubli. Le personnage, lui-même rejeté à deux reprises, ne peut échapper à cette émanation. Le personnage d'Amina, dans le roman *Surtout ne te retourne pas*, se trouve également assailli par une odeur. Il s'agit de celle dégagée par le tremblement de terre :

> Elle est en moi. Elle est à présent ma compagne. A mon tour je suis corrompue. Vivante pourtant. […]. Je ne suis rien d'autre, je ne serai jamais plus celle que j'étais. Je ne serai rien d'autre que cette odeur-là, captée ce jour-là, une odeur âcre et offensante de poussière, de pourriture et de charogne.[55]

La narratrice Amina se reconnaît aussi à travers cette odeur, qui ne la quitte jamais. Celle-ci représente la catastrophe et la souffrance. Amina renaît après le séisme en tant que Wahida, et s'identifie à cet événement. L'odeur fait partie du personnage et l'envahit. Elle lui rappelle son passé et son personnage initial (celui d'avant le tremblement de terre). Se retourner vers cette effluve symbolise un retour vers ce personnage dont elle cherche à se libérer. Le titre du roman s'impose comme une injonction à avancer, à ne pas se « retourner » c'est-à-dire à ne pas regarder en arrière. L'odeur du tremblement est celle du passé, qu'il faut oublier. De même lorsque le personnage de la mère apparaît et veut le forcer à se souvenir de son enfance, l'odeur se déploie. Celle-ci ressort lorsque la narratrice se trouve confrontée à son passé ou lorsque le doute l'étreint :

> *Et quand les questions se pressent en nuées denses, quand elles m'emplissent la tête de leur vacarme, de leur impatience, l'odeur se déploie à nouveau. On dirait qu'elle sort de moi. Toujours aussi forte. Intense. Terrible. Elle envahit même des lieux que je croyais jusqu'alors préservés. Elle se répand, comme pour me pousser à revenir, à me retourner.*[56]

[55] Bey, M., *Surtout ne te retourne pas*, *op. cit.*, p.14.
[56] *Ibid.*, p.167.

Cette émanation l'accompagne dans chaque lieu. Elle est si forte que même l'odeur de renfermé que dégage la maison ne parvient pas l'effacer. Sa force et sa persistance soulignent la peur de la narratrice, qui refuse encore de se rappeler. L'effluve de la maison symbolise l'enfance mais aussi le départ. Le personnage de la mère, emprisonné, doit renoncer à sa fille et la maison de l'enfance reste inhabitée. Si les odeurs rappellent l'abandon ou la catastrophe, la nuit représente le silence, la souffrance et le rêve. En effet, à la suite du tremblement de terre, Amina se trouve submergée par l'obscurité nocturne et le silence qui suit les cris de souffrance. De façon inattendue, elle se voit isolée de toute forme de vie. Le retour de la lumière n'est plus envisagé, aussi, lorsque le jour apparaît, il suscite l'étonnement de la narratrice. Suite à la catastrophe, perçue comme une apocalypse, le nouveau jour entraîne une nouvelle vie et donc un personnage nouveau. Cette nuit est vécue comme une renaissance et symbolise la mort du personnage d'Amina pour celui de Wahida. Pour Malika, la nuit évoque, en premier lieu, le viol et la fuite. Elle symbolise ici la souffrance. Elle permet la sortie des êtres malfaisants, comme les djinns ou le personnage du père, qui peuvent alors exercer leur violence. La fuite est décrite dans le froid et l'obscurité, s'ajoutant à la souffrance du personnage. Malika se révolte donc en racontant son histoire ainsi que celles des personnages féminins. Par l'écriture, Malika trouve un moyen de se libérer et de dénoncer le rejet et la solitude subis.

L'écriture de la violence chez Virginie Despentes se rencontre dans les rôles octroyés aux personnages de Pauline et de Claudine. En effet, ces deux personnages sont immédiatement définis comme stupides à cause de leur physique et de leur apparence qui correspondent aux critères de la séduction. La beauté et l'intelligence ne pouvant qualifier un même personnage, un personnage féminin possédant des atouts physiques se voit nécessairement désigné comme un idiot. Qu'il s'agisse de personnages masculins « « Putain comme elle est bonne…[…] Dommage qu'elle soit si conne, quoi » (p.154) ou de personnages féminins : « La standardiste est toujours affable avec elle. La prend pour

une conne, comme tout le monde ici » (p.181) les attributions restent les mêmes. Ainsi, la violence de l'écriture réside dans cette qualification définitive des personnages « Il y en a beaucoup qui aiment ça, qu'elle soit aussi inculte que ravissante, c'est l'idée qu'ils se font d'un bon coup » (p.244) mais aussi dans leur résignation et dans leur acceptation de cette condition imposée : « Et elle s'en contretape, que les gens ne l'aiment pas pour ce qu'elle est, pourvu qu'ils fassent tous bien semblant » (p.232). Pour le personnage de Pauline-Claudine, il faut « mentir pour adoucir » (p.234). Les personnages de Claudine et de Pauline se laissent dénigrer.

Des personnages enfants aux personnages adultes, de la démesure du père à celle de la société, il n'y a aucune progression, ils restent soumis à la violence, au dénigrement et aux attributions définitives. Les relations entre les hommes et les femmes se définissent sur un axe unique de domination, que la sexualité révèle tout particulièrement tant elle se fait violence.

2- La violence sexuelle

L'écriture de Maïssa Bey, de Lucía Etxebarría et de Virginie Despentes lie de façon étroite la sexualité et la violence. De nature verbale, psychologique, physique ou sexuelle, les violences se manifestent au travers de paroles, de comportements, d'actes et de gestes. Chez Virginie Despentes, les personnages féminins évoluent dans une société exaltant la sexualité. L'écriture érotique relève de la brutalité et de la vulgarité lorsque les personnages se trouvent confrontés au monde des hommes, qui est ici celui du sexe, où la réussite passe nécessairement par la pratique sexuelle. L'écriture révèle également la

violence que les personnages laissent subir à leur corps. Les personnages féminins de Lucía Etxebarría se confrontent également à une société où la sexualité domine. Leur première expérience sexuelle se définit par une possession brutale et le désir masculin est perçu comme une nouvelle domination. Les romans de Maïssa Bey présentent des personnages féminins qui se caractérisent par des agressions sexuelles, telles que le viol. Malika narratrice dévoile ces violences en racontant l'histoire de femmes algériennes enfermées et oubliées dans l'établissement. Enfin, chez les trois auteurs la pratique du sexe est vécue par certains personnages féminins comme un devoir, une obligation. Le corps féminin est exhibé. De la même façon qu'il sature l'espace public en pancartes publicitaires ou cinématographiques, il est omniprésent chez les auteurs étudiés qui le montre, le souligne.

Chez Maïssa Bey, le personnage de Malika découvre la sexualité dans la violence. C'est au moment de la puberté qu'elle comprend qu'elle est devenue femme à travers le regard du père. Ce passage de l'enfant à la femme est décrit comme une malédiction honteuse. En effet, le regard du père change et exprime du désir, entraînant chez Malika un sentiment de honte. Ainsi, la narratrice explique au début du roman avoir refusé de grandir à partir de l'âge de treize ans afin de ne jamais devenir femme : « J'ai même décidé à l'âge de mes premières règles que je ne serai jamais femme. » (p.13) De ce nouveau statut découle un nouveau rapport à l'homme puisque la puberté entraîne la découverte du sexe et de la domination masculine, qui s'inscrit dans la violence et la souffrance, suite au viol incestueux. Cette scène est longuement décrite par Malika, qui se remémore sa fuite. La narration se précipite alors et devient hachée, à l'image du souffle de la narratrice. Les phrases ne sont plus pleinement construites et s'enchaînent rapidement, par l'absence de ponctuation :

> le corps qui s'alourdit irrésistiblement
> les plaintes qu'elle ne peut retenir

les ronces
l'obscurité traversée de traits de feu
la boue
la pluie
[…]
la peur de nouveau
la peur de l'autre de cet homme qui ne voulait plus être son père plus malfaisant que les djinns dont elle a cru sentir le souffle tout proche[57]

La rapidité de l'enchaînement suggère la course du personnage dans la colline. Les ronces évoquent la douleur de Malika et la pluie rappelle ses larmes. La boue la salit comme elle a été salie par son père. La souillure est tant physique qu'intérieure. L'écriture de la fuite dans l'obscurité représente la peur de Malika. L'action est longuement détaillée dans un récit qui se précipite et où le point ne peut intervenir qu'à la fin de la scène, ne vient que pour terminer la narration du viol. En plus de la peur, le personnage de Malika raconte sa rage et sa haine :

et dans un sursaut ultime
toute sa terreur
toute sa haine concentrée dans ses mains qui se relèvent dans ses doigts ses ongles soudain aiguisés qui labourent le visage penché au-dessus du sien qui creusent des sillons sanglants
images terribles terrifiantes
la stupeur de l'homme soudain figé
et son cœur qui se remet à battre[58]

La peur mêlée à la haine permettent donc au personnage de réagir et de s'enfuir, d'échapper à la violence du père, qui dès lors ne peut plus être le père, mais qui devient la représentation de la brutalité et de la souffrance infligée par l'homme. Le récit prend fin au moment exact où le père ne

[57] Bey, M., *Cette Fille-là*, *op*. *cit*., p.39.
[58] *Ibid*., p.40.

peut plus intervenir, ne peut plus user de sa force ni contraindre Malika. Cette dernière affirme alors qu'elle ne le reverra plus : « […] elle ne doit pas s'arrêter elle doit lui échapper elle ne sait pas comment mais jamais plus il ne la reverra c'est sa seule obsession c'est sa seule certitude. » (p.41) C'est donc cette certitude que le père ne peut plus nuire qui permet l'achèvement du récit, souligné par la ponctuation. Ainsi, on comprend mieux le refus de Malika à devenir femme pour ne plus subir de violence sexuelle. Sa place de fille adoptive, fille métisse, mise en marge de la famille, fait du corps de Malika un corps disjoint. Elle ne veut et ne peut devenir femme car elle n'appartient pas à cette société :

> Il paraît qu'il existe depuis peu des hormones de croissance pour les enfants qui désirent gagner quelques centimètres pour parvenir à une hauteur « normale ». C'est-à-dire à la hauteur des adultes. / Je n'en ai pas eu besoin. / Ce sont les adultes qui m'ont rattrapée.[59]

Son obstination à ne pas vouloir grandir s'accorde au refus de la société de l'accepter et à sa rébellion contre les violences qui lui sont faites.

Dans le roman de Lucía Etxebarria, Ana découvre la sexualité avec le personnage d'Antonio et sa première expérience se vit dans la même violence. En effet, celui-ci lui impose la découverte de son sexe d'homme en lui éjaculant dans la main. L'écriture exprime par la description de sa réaction la violence ressentie par la narratrice. Le personnage, ignorant tout de la sexualité, ne comprend pas le geste d'Antonio :

> Simplement, ce cylindre de chair, cette chose douce et dure comme une pêche, cracha un liquide blanc dans la paume de ma main, et je restai là, sans savoir que faire, honteuse et surprise, le dos raide et les yeux grands ouverts.[60]

[59] *Ibid*., p.14.
[60] Etxebarria, L., *op*. *cit*., p.206 : « Sencillamente aquel cilindro de carne, aquella cosa tersa y dura como un melocotón, escupió un líquido blanco sobre la palma de mi mano y yo me quedé allí, sin saber qué hacer, avergonzada y asombrada, con la espalda rígida y los ojos muy abiertos. »

Le pénis est décrit comme une « chose » et le sperme comme un « liquide blanc », l'utilisation d'un vocabulaire imprécis marquant l'inexpérience et l'innocence du personnage féminin. Cette première expérience entraîne la honte autant que la surprise. L'expression « le dos raide » suggère la crispation du personnage qui ne sait quelle réaction adopter. Les autres expériences avec d'autres garçons entraînent la même réaction et provoquent la même honte de la narratrice, qui perçoit le sexe masculin et l'éjaculation comme une violence. Sa découverte de la sexualité se poursuit dans un rapport de force, avec le personnage d'Antonio qui la viole. L'écriture de la scène du viol s'apparente à l'écriture de Maïssa Bey dans la même scène, puisque les narratrices utilisent le même procédé stylistique. Celle-ci est décrite longuement dans une phrase s'étendant sur deux pages et qui se termine enfin par un point. Ana narratrice détaille la douleur et la peur ressenties, ainsi que la violence et la force déployées par Antonio. L'écriture construit la souffrance du personnage, par la répétition liturgique des adverbes « comment » et « comme » : « comment je sentis qu'il m'avait écorchée vive à l'intérieur » (« cómo sentí que había dejado a su paso todo mi interior en carne viva » p.219) ou encore : « comme j'avais mal au dos, aux poignets, et surtout, surtout, comme j'avais mal entre les jambes, une douleur si aiguë » (« cómo me dolía la espalda, y cómo me dolían las muñecas, y sobre todo, sobre todo, cómo me dolía entre las piernas » p.219). Ces adverbes sont aussi suivis par la description de la brutalité usée par Antonio : « comment il appuyait si fort mes mains sur le sol que je crus qu'il allait finir par les y enterrer » (« cómo me presionaba las manos contra el suelo con tanta fuerza que creí que acabaría por enterrarlas » p.219). La scène redouble de violence avec les coups donnés par Antonio : « et comment je sentis immédiatement un coup de masse de fer dans la figure » (« y cómo inmediatamente sentí un mazazo de hiero en la cara » p.218) ainsi qu'avec la rage d'Ana qui le « griffe » et le « mord » au visage. Le personnage féminin doit lui aussi frapper et se compare à un « chien traqué » qui n'a plus que ses dents pour se défendre. La force du

personnage masculin est mise en évidence « il était beaucoup plus fort que moi » (« él era mucho más fuerte que yo » (p.219) afin de souligner la contrainte du personnage féminin et de ce fait la violence subie. Les gestes de défense, se débattre, taper, griffer, mordre, sont vite anéantis par la force brutale et déterminée de l'assaillant. La violence de l'écriture se retrouve dans les cris poussés par Ana, exprimant la peur et la souffrance : « et comment il me semblait que mes cordes vocales allaient se déchirer d'un moment à l'autre, comment je pouvais entendre mes propres gémissements, aiguisés comme des lames à rasoir »[61] et celui poussé par Antonio lorsque cette première le mord : « comment je l'entendis crier de douleur » (« cómo le oí gritar de dolor » p.219). La violence sexuelle est représentée par la description détaillée des gestes brutaux du personnage d'Antonio à l'encontre d'Ana. La narratrice explique la façon dont le personnage masculin la pénètre de force : « comment il essayait de me pénétrer sans y parvenir parfaitement parce que je me débattais comme un beau diable » (« cómo intentaba penetrarme sin conseguirlo del todo porque yo forcejeaba debajo de él » p.218) ou encore « il me serra encore plus fort et entra en moi encore plus fort » (« él me sujetó con más fuerza aún y me acometió con una embestida directa, fulminante » p.219). Enfin, la référence au sang renforce la violence de la scène : « le sang coulant à gros bouillons » (« la sangre que fluía a borbotones » p.218) et « comment je sentais le goût douceâtre du sang dans ma bouche » (« y cómo sentía el sabor correoso de la sangre en la boca » p.219). Le sang symbolise la violence des coups reçus par le personnage puis la violence de la pénétration puisque Ana retrouve sa culotte tâchée de sang. La culotte tâchée, en plus du viol, est aussi l'image de la honte du personnage, qui se croit coupable. La domination du personnage masculin n'est jamais remise en cause et se voit donc acceptée. La culotte est alors lavée et rangée au fond d'un tiroir pour ne plus en ressortir, symbolisant l'histoire du viol puisque le personnage refuse d'en parler et tente vainement de l'oublier. Le point

[61] *Ibid*., p.219 : « y cómo me parecía que de un momento a otro me estallarían las cuerdas vocales, y cómo podía escuchar mis propios gemidos, afilados como cuchillas de afeitar »

n'arrive qu'à la fin de la scène, lorsque le personnage d'Antonio arrive au bout de son agression, lorsqu'il jouit enfin. Le personnage d'Ana se construit de façon à ne plus avoir à subir cette violence sexuelle : « Antonio m'avait traitée comme une pute et j'avais organisé toute ma vie pour lui prouver à lui, au monde et à moi-même que je n'en étais pas une » (« Antonio me había tratado come una puta y yo había organizado toda mi vida para demostrarle a él, al mundo y a mí misma que no lo era » p.227). Elle s'unit à un personnage affectueux, désirant l'honorer et lui prouver son respect par le biais du mariage. Le personnage de Borja se révèle l'opposé du personnage d'Antonio puisque celui-ci ne prend rien de force, allant jusqu'à lui demander l'autorisation de l'embrasser.

Concernant le personnage de Cristina, sa première expérience sexuelle s'inscrit aussi sous la forme d'une agression. En effet, le personnage de Cristina, enfant de neuf ans, découvre la sexualité avec Gonzalo. Celui-ci l'initie d'abord en la touchant puis en lui montrant où le toucher. Cristina enfant apprend comment donner du plaisir à l'homme : « J'appris bientôt à le toucher. Avec les doigts, avec les mains, avec la bouche. J'en apprenais chaque jour un peu plus. » (« Pronto aprendí a tocarle a él. Con los dedos, con las manos, con la boca. Cada día aprendía un poco más. » p.280) Le personnage décrit l'enfance comme une souffrance causée par le départ du père, et par l'absence d'attention du personnage de la mère. Aussi, le personnage masculin est perçu comme celui qui donne de l'affection et l'arrivée de Gonzalo représente pour l'enfant le retour de cette affection paternelle perdue. Cristina apprend donc que l'affection des personnages masculins se confond avec la sexualité. Cristina enfant accorde à Gonzalo ce qu'elle décrit comme des « privilèges spéciaux » puisqu'il est celui qui lui donne de l'affection et celui qui lui prête de l'importance, en lui attribuant un statut d'adulte par le biais de la sexualité. Le personnage enfant comprend que Gonzalo ne devrait pas la toucher et que cette pratique du sexe est prohibée : « Lui aussi il préférait feindre que tout était comme d'habitude, que nous n'étions en train d'enfreindre aucune règle. » (« El también prefería fingir que todo seguía como siempre, que no estábamos saltándonos ninguna

regla. » p.280) Seulement, Cristina offre à son cousin le privilège de toucher son corps et apprend en même temps le plaisir sexuel :

> J'avais envie qu'il puisse me faire à n'importe quelle heure ce qu'il me faisait, parce que je n'avais jamais soupçonné que mon corps possédât une telle disposition pour le bonheur.[62]

Le personnage enfant ne comprend pas vraiment ce que cherche Gonzalo : « Je ne savais pas très bien ce qu'il faisait, mais d'une certaine façon je l'avais voulu, bien que je ne sache pas de quoi il s'agissait » (« No sabía muy bien qué estaba haciendo él, pero de alguna forma yo lo había deseado, aunque no supiese de qué se trataba. » p.280) et croit avoir déclenché cette situation. Aussi, il se laisse faire et prend avec fierté sa condition de « poupée préférée » du personnage masculin, qui lui accorde ainsi une importance particulière. Cristina accepte ainsi des relations homme/femme fondées sur l'inégalité sexuelle puisque c'est le plaisir masculin qu'il faut privilégier. Elle comprend aussi qu'elle doit réserver sa virginité à Gonzalo. Le personnage adolescent lui offre alors cette virginité, accomplissant son devoir. Le départ du cousin entraîne une nouvelle solitude pour la fillette. Elle cherche donc de l'affection auprès d'autres garçons, comprenant que Gonzalo n'est pas le seul à pouvoir lui apporter du plaisir et de l'attention. Elle continue de découvrir la sexualité, et en donnant sa virginité à Gonzalo, elle est enfin libre de connaître d'autres expériences sexuelles. Cristina narratrice ne qualifie pas cette première expérience de violente, mais évoque la possibilité d'un statut de victime. Cependant, ce statut n'est pas revendiqué par le personnage puisqu'il conclut sur le doute : « Je ne sais pas. » (« No lo sé » p.284) Le sexe est à la fois ce qui lui permet d'avoir du plaisir et d'être l'objet d'attention des hommes. Ce pouvoir qu'elle acquiert grâce à la sexualité apparaît chez ce personnage comme une force, un avantage.

[62] *Ibid*., p.281 : « Deseaba que pudiera hacerme a todas horas aquello que me hacía, porque nunca había sospechado que en mi cuerpo existiera semejante disposición para la dicha. »

L'écriture romanesque de *Cette Fille-là*, de Maïssa Bey, exprime la violence sexuelle ressentie par les personnages féminins. En effet, Malika narratrice révèle les violences subies par les femmes de l'établissement, en racontant leurs histoires. Tout d'abord l'histoire de Yamina. Ce personnage, à l'image de celui de Malika, découvre la sexualité dès la puberté. Une première expérience qui se déroule là aussi dans la violence et dans le sang :

> Vie de femme. Sensualité à fleur de peau, rendue encore plus exigeante par l'enfermement et les attouchements, […] les mystères qui ne pouvaient se résoudre qu'en sang, le sang des menstrues qui baigne régulièrement leurs cuisses dans les matins tourmentés et le sang entachant une chemise blanche brandie à bout de bras, à bout de fusil sous les salves des cavaliers et les youyous des femmes.[63]

Les rapports sexuels du personnage de Yamina ne lui procurent aucun plaisir. La seule satisfaction évoquée est celle de la fin. La sexualité est vécue comme un devoir de femme, son corps appartenant au mari. Yamina subit cette sexualité imposée dans le silence : « Il lui faut accepter dans l'obscurité et le silence – n'est-ce pas inscrit dans sa destinée de femme ? – les fantaisies et les désirs chaque jour plus pressants d'un mari » (p.59) La violence sexuelle doit donc être « accueillie » par les personnages féminins, ce qui ne les empêchent pas d'aspirer à la volupté. En effet, Yamina cherche à découvrir le plaisir, rêve de connaître l'emportement des sens, puisque c'est ainsi que l'activité sexuelle lui a été décrite. Cette envie de découvrir à la fois le désir et le plaisir la pousse à l'adultère, qui est considéré comme le crime « le plus infâme ». Et c'est avec le personnage d'Ali que Yamina connaît la douceur et que la sexualité n'est plus perçue comme une violence. Le personnage de Yamina, après avoir enfin connu la volupté, ne peut plus subir une

[63] Bey, M., *Cette Fille-là*, *op*. *cit*., p.58.

sexualité qui n'apporte pas de plaisir. Aussi, il continue sa quête de douceur et de volupté après l'abandon d'Ali. L'écriture de la violence sexuelle se révèle également avec l'histoire de M'a Zahra. Elle connaît la sexualité dès l'âge de dix ans, lors de sa nuit de noce. Le personnage enfant ne comprend pas qu'il s'agit de son propre mariage avant de se retrouver seul dans une chambre. Malika narratrice décrit la terreur de la petite fille, abandonnée par la mère. Lorsque l'époux pénètre dans la chambre, l'écriture relève de la violence par les cris de M'a Zahra, la force qu'elle dévoile pour échapper à l'homme, et la description de sa peur :

> Elle criait, elle appelait sa mère pour qu'elle vienne la délivrer de cet étranger qui lui parlait, qui osait la toucher, *h'chouma*, la honte ! Il avait dû la bâillonner. Mais elle s'était débattue comme une furie, l'obligeant à quitter la chambre.[64]

Le terme ici de « furie » rappelle l'emploi classique des tragédies antiques, à savoir que le personnage est la victime d'une « agitation violente ». L'époux use de brutalité afin de pouvoir consommer son mariage mais doit renoncer face à la force du refus et de la peur de M'a Zahra. Cette scène est présentée comme un viol, par la violence décrite et par le comportement de l'époux qui cherche à forcer M'a Zahra malgré ses cris, sa peur et son déchaînement. Une fois encore, la sexualité est synonyme de violence. L'époux initie finalement la petite fille en la caressant et en la forçant à s'habituer à son corps d'homme : « […] il n'avait consommé le mariage que bien plus tard, lorsqu' enfin elle s'était habituée à ses caresses et à ce corps dur qu'il l'obligeait à caresser pendant de longues heures. » (p.75) Et pourtant le personnage de M'a Zahra considère comme une chance d'avoir pour époux un homme jeune surtout en se comparant à sa sœur mariée à un vieil homme, dont le corps inspirant son dégoût, l'a poussée à s'enfuir, entraînant son déshonneur. Si la sexualité est imposée au personnage de M'a Zahra dès l'enfance, celui-ci peut

[64] *Ibid*., p.75.

apprendre à accepter le sexe de l'homme et se retrouve face à un personnage dont le corps n'attire pas sa répulsion.

Chez Lucía Etxebarria et chez Virginie Despentes en particulier, la société masculine représentée exalte une sexualité marquée par une promiscuité des corps. Le corps féminin, dont les formes sont mises en évidences, est source de désir chez le personnage masculin. Il doit donc répondre aux attentes de l'homme ainsi qu'aux critères de beauté entraînant son contrôle permanent par les personnages féminins. Claudine le sculpte par une pratique quotidienne de la gymnastique, le frigidaire de Rosa ne contient que des produits « light » et Cristina ne mange rien ce qui lui permet d'exhiber une taille mannequin. Le corps féminin devient normalisé, afin de se voir accorder les grâces des hommes. En mettant en avant ses attraits et en leur offrant son corps, le personnage de Claudine manipule les hommes. Le personnage masculin est perçu comme un « ennemi » et traité suivant l'utilité qu'il peut apporter :

> Elle en avait palpé quelques-uns, des comme lui : nymphomanes au masculin, besoin compulsif et insatiable d'être rassurés, très vulnérables. Ce profil-là, elle avait tout ce qu'il faut pour le manipuler[65]

Evoluant dans une société où l'homme s'incarne comme le personnage possédant le pouvoir, Claudine imagine sa réussite par le biais du sexe puisque c'est sur celui-ci que repose sa domination sur l'homme. Les personnages masculins sont décrits tout au long du roman par leur besoin de sexe, tout comme leur univers se focalise uniquement sur l'activité sexuelle. Claudine doit donc rentrer dans cet univers pour réussir :

[65] Despentes, V., *op*. *cit*., p.12.

> […] elle serait allée voir tout ce beau monde si désireux de la rencontrer. Alors, elle se serait tapé tout le monde. Chaque type, un par un, une entreprise nette et soignée. Elle parlait de ça comme d'autres d'alcoolisme.[66]

L'utilisation du sexe s'impose comme un travail de précision. Sa pratique permet un apport de gain, il s'agit de faire du corps féminin un produit de vente : « « […] si tu fais bien la femme, on double toutes les sommes par deux » » (p.98) L'expression « faire la femme » induit un jeu de séduction de la part du personnage féminin qui doit laisser présager de futurs rapports sexuels. Le récit crée ici une mise en abyme du personnage qui doit endosser un « rôle de comédie ». Dans la société romanesque, le sexe occupe la place la plus importante. Dans les rapports homme/femme, la femme ne peut qu'apporter du plaisir à l'homme. Les personnages fréquentent les boîtes échangistes, lieu privilégié du sexe sans condition, qui n'en est pas moins comparé par le personnage de Pauline à un mouroir. Elle décrit ces boites comme un lieu sinistre parsemé de corps en souffrance : « Corps malades, souffrant en gémissant, misère de la mort proche, corps blancs, difformes, cherchant un soulagement. » (p.158) Afin de souligner leur domination sexuelle, les personnages masculins se doivent de regarder les attributs féminins à la moindre occasion :

> Il profite de l'attente pour bien mater son décolleté. Pas vraiment que ça l'amuse, de lui regarder les nibards, c'est surtout de le faire aussi délibérément devant ses potes qui l'éclate.[67]

La possibilité de regarder entraîne nécessairement le passage à l'acte, comme par devoir. Le personnage du « boss » incarne le monde masculin régit par le sexe puisqu'il n'est évoqué que dans son rapport à son sexe : « Son truc mince et rougeaud, il en fait toute une aventure, à le voir la

[66] *Ibid*., p.62.
[67] *Ibid*., p.30.

besogner, on croirait qu'il s'agit d'un sabre. » (p.186). Il représente la catégorie des hommes désireux d'en venir toujours au sexe. Dans cette société, l'homme se qualifie par son obsession pour son pénis, au contraire de la femme : « Elles ne passent pas leur temps, inquiètes, avec leur machin à se demander s'il peut grossir et s'extasier quand il est raide. » (p.187) La relation professionnelle du personnage de Pauline-Claudine avec son patron est dépendante de leur relation sexuelle : « Tout le monde est au courant, pourquoi le patron la voit souvent, qu'elle a signé parce qu'il la fourre. » (p.184) Lorsque Pauline se rend au bureau du « boss » c'est afin de lui donner du sexe, ce qu'elle entreprend comme un travail, à l'image du personnage de Claudine.

La société du roman de Lucía Etxebarria rejoint celle de Virginie Despentes dans l'importance accordée à la pratique sexuelle. Cristina construit son identité sexuelle et le personnage adulte se présente par sa sexualité. Le personnage continue son apprentissage de la sexualité avec Line et Gema. Les personnages féminins jugent leurs expériences insuffisantes, dues au tabou sur le sexe : « […] à cause de cette honte du sexe qu'on nous avait inculquée et de cette supposée pudeur » (« […] por aquello de la vergüenza que se nos había inculcado y el pudor que se nos suponía » p.160). L'apprentissage se fait à l'aide de films pornographiques. De cette éducation sexuelle, Cristina retient que les hommes éjaculent toujours à l'extérieur, sauf pour la conception d'enfant, et que le sexe des hommes a une grande taille. Ses expériences avec les hommes lui révèlent que, dans la pratique, les relations sexuelles s'avèrent différentes que dans les films, et que la taille du sexe des acteurs pornographiques ne correspond pas à celle de la plupart des hommes. Or, le personnage de Iain possède toutes les caractéristiques découvertes dans les films pornographiques et que le personnage de Cristina recherche chez les hommes :

> […] il matérialisait toutes mes fantaisies d'adolescente, celles que le cinéma porno m'avait fait concevoir. Parce qu'il avait une queue énorme, qu'il tenait aussi longtemps que les étalons du porno, et qu'il faisait autant de cinéma qu'eux.[68]

Le personnage de Iain incarne donc l'image que se fait Cristina des pratiques sexuelles. Les expériences avec d'autres hommes ne peuvent qu'être des échecs. Seul ce personnage figure la pleine réussite d'une relation sexuelle : « Personne ne m'avait baisée comme ça avant. Je crains que plus personne ne le fasse. » (« Nadie me había follado así antes. Temo que nadie lo volverá a hacer. » p.190) Il est décrit comme le seul capable de lui donner le plaisir recherché, et la séparation se voit comparée à une « catastrophe ». Le personnage de Cristina, en effet, se définit dans son rapport au sexe, qu'il décrit comme un besoin dès le début du roman, soulignant ainsi l'importance de la sexualité dans la formation de soi : « J'ai besoin d'une queue entre les jambes » (« Necesito una polla entre las piernas » p.46). La pratique sexuelle est présentée comme le moyen de lutter contre l'anxiété perpétuelle qui caractérise le personnage féminin de Lucía Etxebarria. La rupture entraîne inévitablement le manque du contentement sexuel, nécessaire comme une drogue, et renforce le mal-être.

Les personnages féminins de Virginie Despentes et de Lucía Etxebarria se définissent en rapport avec leur sexualité. Leurs écritures se rejoignent pour offrir un Kama Sutra littéraire. Les pratiques sexuelles sont soulignées avec force de détails, décrivant la taille des sexes, les différents gestes ainsi que toutes sortes de positions. Le roman de Lucía Etxebarría s'ouvre sur Cristina narratrice qui évoque déjà une expérience sexuelle. Le texte commence par la narration d'une scène révélant la sexualité du personnage : « C'était la première fois que je baisais depuis un mois, la première fois depuis la catastrophe. » (« Era el primer polvo en un mes, el primero después de la catástrofe. » p.13) Le verbe « baiser »

[68] Etxebarria, L., *op. cit*., p.163 : « materializó todas mis fantasías de adolescente, las que el cine porno me había hecho albergar. Porque él tenía una polla enorme, y duraba tanto como los garañones del porno, y hacía tantos numeritos como ellos. »

est récurrent dans les chapitres où le personnage de Cristina est narrateur. Cette première description d'une relation sexuelle est décrite longuement et avec précision. Le personnage qualifie cette expérience d'échec, causé par son partenaire dont le sexe est désigné comme « minuscule ». Ainsi, dès le début du roman, Cristina se présente par son rapport à la sexualité. L'échec de cette expérience entraîne la culpabilité du personnage, dont l'orgueil exige la satisfaction de l'autre dans chaque rapport sexuel. En effet, pour Cristina, le partenaire sexuel représente un adversaire qu'il faut battre sur le plaisir donné : « […] mon ego soit affamé au point d'exiger chaque fois la satisfaction de l'adversaire, même si la mienne est inexistante. » (« […] mi ego sea tan hambriento como para exigir siempre una satisfación del contrario, aunque no exista la propia. » p.15) Le plaisir de l'autre occupe donc la plus grande importance, puisqu'il s'agit en fait de pouvoir satisfaire son partenaire, de lui plaire et d'être à « la hauteur ». Le personnage accorde ainsi moins d'importance à son propre plaisir, car par leur domination seul le plaisir de l'homme doit prendre de l'importance. Cristina entretient un rapport de dominé/dominant dans les rapports sexuels. Ce rapport apparaît particulièrement avec le personnage de Iain. La première relation sexuelle entre le personnage de Cristina et celui de Iain est longuement exposée par Cristina narratrice, puisqu'elle occupe tout un chapitre de six pages. Dans ce chapitre, le personnage masculin révèle une violence dans son rapport à la sexualité. Il dirige la relation, impose ses envies, ne demande pas l'assentiment de sa partenaire, et affirme ainsi sa position de dominant tout en entraînant la position de dominée du personnage féminin. Cristina, cherchant en priorité la satisfaction de son partenaire comme elle l'a appris auprès de Gonzalo, s'accommode de cette position de dominée et la prend comme légitime. De plus, le personnage recherche cette situation puisque Cristina affirme trouver du plaisir en laissant le personnage de Iain disposer librement de son corps :

> Il me traitait de traînée quand il me baisait. Ce n'est sans doute pas bien de l'admettre et de m'asseoir d'un coup sur tous les postulats féministes. Pas bien de

> dire que j'aimais ça, que ça ne me faisait rien qu'il me force ou qu'il me tire par les cheveux pour obtenir ce qu'il voulait. […] Il me traitait de traînée et disait que je n'en avais jamais assez.[69]

Le personnage de Iain use de sa force et d'un vocabulaire agressif. C'est donc dans la violence sexuelle que le personnage de Cristina définit la sexualité et trouve le plaisir.

Chez Virginie Despentes, Pauline, quand elle occupe la place de sa sœur, est définie par son rapport aux hommes et à la sexualité, puisqu'elle cède à toutes leurs demandes et que seul leur plaisir compte. Le personnage doit également manifester son propre plaisir : « Là, il faut qu'elle gémisse un peu. L'idée qu'elle soit excitée lui monte au cerveau directement. » (p.185) L'expression « il faut que » sous-entend un devoir à effectuer, elle « doit » suivre les instructions du patron, jouer la scène comme il l'ordonne. Le personnage s'exécute suivant les désirs du « big boss » : « Elle fait ce qu'il dit, c'est chaque fois déconcertant, que le seul fait qu'elle montre son corps puisse le mettre dans un tel état. » (p.185) C'est le plaisir que lui apporte le corps de Pauline-Claudine que recherche le personnage du patron. Elle livre alors son corps, en reniant la violence qu'il subit. L'écriture s'intensifie avec le vocabulaire employé par le personnage du « boss », par exemple : « Enlève ton soutien-gorge maintenant, que je voie tes beaux nichons » ou « Touche-toi devant moi, branle-toi la chatte » ou encore le fait qu'il la traite de « bonne salope » pendant l'acte de pénétration. Le personnage de Sébastien montre la même violence. Il manipule le corps du personnage de Pauline suivant son propre désir : « Il la fait changer de position, régulièrement, sans un mot. Il la saisit pour la mettre comme il en a envie maintenant » (p.122). Le personnage féminin n'est plus qu'un corps dont le personnage

[69] In *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, *op. cit*., p.165-166 : « Me llamaba zorra cuando me follaba. Supongo que no está bien admitirlo y cargarse de plano todos los postulados feministas. Supongo que no está bien decir que me gustaba, que no me importaba que me obligara ni que me agarrara por el pelo para obtener lo que quería. […] Me llamaba zorra y decía que yo nunca tenía suficiente. »

masculin dispose à son gré. Le personnage de Sébastien se laisse emporter par son excitation, allant jusqu'à faire mal :

> L'autre [main] est plaquée sur ses seins, il les malaxe très fiévreusement jusqu'à lui faire un petit peu mal et quand elle cherche à se dégager elle sent sa bite qui fourre sa bouche plus violemment, l'excitation montée d'un cran.[70]

Il use du même vocabulaire que le personnage du « big boss », la traitant lui aussi de « salope ». Pauline les confond dans leur façon d'appréhender l'activité sexuelle :

> Il lui fait les mêmes trucs que Sébastien faisait à Claudine. A croire qu'ils se connaissent, ou vont au même endroit. Le moment venu, c'est les mêmes gestes et les mêmes mots, jusqu'aux visages qui se ressemblent.[71]

Les personnages masculins sont les mêmes, face au sexe, ils peuvent se confondre. Ils observent le même comportement, utilisent le même vocabulaire et partagent la même préoccupation. Ainsi, qu'il s'agisse du personnage du patron ou celui de Sébastien, tous deux expriment le besoin d'être rassurés sur le plaisir qu'ils procurent au personnage féminin. Le « boss » lui demande franchement : « « mais tu ne simules pas avec moi ? » » et se rassure de son affirmation étant « persuadé qu'elle aime ça » (p.186). Sébastien, quant à lui, s'enquiert de savoir combien de fois Pauline-Claudine a joui, évaluant sa propre performance, car il « sait » également qu'il lui donne du plaisir : « « alors, salope, t'as mis du temps, mais toi chaque fois je peux te faire jouir » » (p.123). Ni l'un ni l'autre ne doutent de leur capacité à donner du plaisir mais manifestent le besoin d'en être rassuré, sans chercher la véracité de l'affirmation du

[70] Despentes, V., *op*. *cit*., p.122.
[71] *Ibid*., p.184.

personnage de Pauline-Claudine. Le fait qu'elle puisse leur mentir n'est pas soupçonné.

Cette violence masculine se libère face au personnage de Claudine seulement. En effet, dans la scène que nous venons d'expliquer, le personnage de Sébastien adopte un comportement destiné à Claudine et non à Pauline. Les relations sexuelles qu'il entretient avec Pauline diffèrent, puisque de tels gestes ou ce vocabulaire sont rejetés :

> Jamais elle ne lui a fait cet effet-là. Il n'aimait pas qu'elle le prenne dans sa bouche, il glissait la main dans son cou et la faisait remonter aussitôt, avec un petit sourire gêné, « j'ai pas trop envie que tu me fasses ça »[72]

Si les rapports avec Claudine sont violents, ceux avec Pauline s'effectuent dans la douceur et le respect : « Il lui fait l'amour comme avant, couché sur elle en l'embrassant, doucement, beaucoup de précautions. » (p.167) Tout diffère ici des rapports faits de violence qu'il peut entretenir avec Claudine. Quand le personnage du patron couche avec Pauline-Claudine, il pense avoir à faire avec Claudine. Elle est à l'origine de nombreuses propositions sexuelles : « « Rien que d'entendre ta voix j'ai la gaule…Tu serais là t'en prendrais plein ton joli petit cul » » (p.58) D'autres hommes laissent comprendre qu'ils ont déjà obtenu des rapports sexuels avec Claudine : « Pendant la fête, tout à l'heure, un monsieur l'a coincée et s'est mis à lui parler de trucs qu'ils avaient faits ensemble, comment il l'avait enculée et engodée avec une lampe. » (p.162) Les objets deviennent la référence d'images pornographiques. La liberté qu'ont les personnages féminins à disposer de leur corps est interprétée par les hommes comme une libre disposition du corps féminin. Ainsi, elles font l'objet d'attentions, de gestes ainsi que d'attouchements sexuels. Lorsque Pauline entreprend de sortir en adoptant l'apparence de Claudine, elle se fait tripoter : « Contact d'autant plus obscène qu'il est lent, attouchement lourd, pas furtif, une main s'attardant sur son cul. » (p.91) Les

[72] *Ibid*., p.122-123.

personnages masculins perçoivent chez Claudine comme une créature extrêmement sexuelle et la violentent sexuellement. Elle fait l'objet de plaisanteries obscènes, d'avances grivoises et de gestes à connotation sexuelle : « Philippe glisse la main dans son dos à elle, une caresse moite et possessive, exhibition de familiarité » (p.100). En effet, Claudine, se servant de son corps et de son sexe pour réussir et manipuler les hommes, ceux-ci abusent de leur possibilité à obtenir des relations sexuelles avec elle. D'autre part, Claudine participe à un clip érotique. Pauline souligne la dimension sexuelle des images : « Sur l'écran, Claudine est réapparue, même tenue mais s'est mise à quatre pattes, elle bouge ses bras, ça doit être « je fais la chatte » » (p57). Claudine participe aussi à un film pornographique. C'est toujours le personnage de Pauline qui raconte, en découvrant les images. Dans ce film, Claudine révèle la puissance du désir qu'elle inspire aux hommes puisqu'elle est décrite comme suffisamment performante pour s'occuper de deux hommes en même temps : « « tu veux passer ? C'est le genre de pute qui est bonne pour deux » » (p.214). Les personnages masculins ne la considèrent que dans son rapport au sexe. Un personnage souligne, de ce fait, que Claudine participe à des jeux sexuels comme dans la boîte d'échangistes : « « C'est bien la première fois que je te vois chômer quand on sort en boîte, toi… » » (p.162), s'adressant en fait à Pauline. Celle-ci révèle la beauté que dégage Claudine dans la jouissance :

> Même si ce qu'ils disent est moche, même s'ils la prennent pas bien, même s'ils ont des sales gueules. Quand elle jouit, et c'est dur de croire qu'elle simule, elle est superbelle.[73]

Ainsi, malgré la violence subie par le corps et la violence des propos, Claudine se distingue par sa beauté et par la jouissance qu'elle obtient. Pauline, quant à elle, éprouve du plaisir : « Et elle, aussi, quand il la baisait comme une pute, s'est mise à gémir » (p.138). La jouissance les

[73] In *Les Jolies Choses*, *op. cit.*., p.215.

dépasse, et cette forme de relation les fait jouir. La découverte du plaisir dans la soumission se prétend une tentative d'échapper au schéma de domination masculine.

Chez les trois auteurs, la pratique sexuelle peut être présentée comme un devoir. Chez Virginie Despentes tout d'abord, les pratiques sexuelles du personnage Claudine-Pauline entretenues avec le personnage du « boss » sont expliquées comme un « devoir », perçues comme un travail : « Mais il faut bien qu'elle passe, régulièrement, au bureau du patron. » (p.184) La notion de plaisir reste absente du discours du personnage, au contraire, il laisse entendre qu'il n'en ressent aucun : « S'il savait, son bout de barbaque, l'effet que ça lui fait, en vrai, il penserait sûrement qu'elle a un problème. » (p.187) L'expression « en vrai » induit qu'il y a mensonge lorsque le personnage de Pauline-Claudine affirme au « boss » ne pas simuler son plaisir. De même avec Sébastien, le personnage féminin révèle vivre la scène comme s'il en était absent et se laisse manipuler : « Elle a l'impression d'être un œil au plafond. Elle sent l'aller-retour, la main claquant ses fesses. Mais c'est comme ne pas y être, d'y assister de loin » (p.122). Elle est comme « sortie » de son corps dans un réflexe de protection. La scène est longuement décrite et détaillée. Le personnage finit par gémir, signe de plaisir, mais à la fin de la scène seulement, laissant comprendre que le corps a longtemps subi l'activité sexuelle. Le narrateur révèle à la fin de la scène que le personnage « a encore l'esprit ailleurs » et qu'il n'a « même pas songé à résister » avant que son corps « répond[e] à ses avances » (p.123) c'est-à-dire avant que son corps éprouve du désir et du plaisir.

Dans le roman *Surtout ne te retourne pas* de Maïssa Bey, la sexualité est évoquée par le personnage de Sabrina. Il choisit de vendre son corps pour survivre sans avoir à rendre de compte afin d'offrir une maison à sa mère. Le choix de la prostitution s'inscrit comme une révolte contre les manques endurés, contre la faim, les coups reçus, les rejets et les humiliations. Sabrina subit les corps des hommes, leur sexe, comme une violence nécessaire à la construction de son rêve :

> Jour après jour, elle construit sa maison. Elle en creuse les fondations. Pierre à pierre, elle l'élève. Avec son corps. avec sa bouche. Avec ses seins. Avec ses mains. Avec son ventre. Avec ses cuisse. L'intérieur si tendre de ses cuisses. Avec ses jambes.[74]

Le personnage supporte ce type de relation et le considère comme un travail, qui lui permet de conserver sa liberté, et peut ainsi assurer la protection de sa mère et de sa nièce. Le corps féminin, objet de convoitise, est finalement utilisé par les personnages féminins comme un outil de réussite.

Enfin chez Lucía Etxebarria, le personnage de Rosa aborde la sexualité différemment des autres personnages féminins. Il se caractérise par sa préférence pour les femmes :

> J'avais déjà à l'époque des goûts bien définis.
> Je n'aimais pas les beautés officielles de la classe, un cercle restreint de quatre filles (Verónica en tête, Leticia, Laura et Nines) […]. Au contraire, j'avais un faible pour une petite brune qui faisait vraiment ses douze ans, pas un de plus, qui ne parlait pas de garçons, et presque de rien d'autre[75]

Rosa, à l'instar de Cristina et d'Ana, ne reçoit aucune éducation sexuelle et découvre ce qu'est un baiser à l'âge de « douze ans et sept mois ». Cette première expérience est vécue dans l'incompréhension :

[74] Bey, M., *Surtout ne te retourne pas*, *op*. *cit*., p.113.
[75] Etxebarria, L., *op*. *cit*., p.151 : « Ya entonces tenía yo unos gustos muy definidos. No me gustaban las bellezas oficiales de la clase, un círculo restringido de cuatro niñas (Verónica a la cabeza, Leticia, Laura y Nines) […] Por el contrario, sentía debilidad por una morenita que aparentaba exactamente sus doce años, y ni uno más, que no hablaba de chicos, ni de casi nada »

> Parce que je n'arrivais pas à comprendre où voulait en venir le garçon au visage grêlé lorsqu'il commença à passer la main sous mon soutien-gorge […].
> Parce que j'avais entendu parler des baisers avec la langue, mais jamais du pelotage, et je ne soupçonnais même pas de loin que la poitrine féminine puisse être un point d'attraction érotique.
> Parce que le comportement du garçon au visage grêlé me sembla étrange, mais à aucun moment répréhensible […].
> Parce que c'était le seul garçon de la fête qui soit plus grand que moi. […].
> Et aussi, surtout, parce que je voulais être une bonne fois pour toutes au-dessus de Verónica, Leticia, Laura et Nines.[76]

L'anaphore rhétorique de ces « parce que » litaniques marque l'obsession de la narratrice à chercher la « cause » de ce baiser. Rosa ne comprend pas ce que le garçon attend d'elle et ne connaît pas le pelotage. Le souvenir de cette expérience reste celui du dégoût : « En réalité, le souvenir m'étais, m'est encore, très désagréable, et j'eus envie de vomir » (« En realidad, el recuerdo me resultaba, me resulta todavía, de lo más desagradable, y me entraron ganas de vomitar. » p.154). L'écriture construit la violence ressentie par le personnage par un changement stylistique. On voit apparaître de nombreux paragraphes, commençant tous par l'anaphore de la locution conjonctive de subordination « parce que ». La narratrice Rosa cherche à expliquer les différentes causes l'ayant poussée à accepter de recevoir ce premier baiser. Elle évoque alors son inexpérience, son incompréhension, son désir de surpasser les autres filles de la classe et le fait que ce garçon soit le seul à être plus grand qu'elle. Il ne s'agit pas d'un véritable choix, d'autant plus qu'elle ne s'attend pas à ce baiser ni à ce pelotage. La narratrice paraît obnubilée par « [s]on soutien-gorge marque Belcor, modèle Maidenform, taille 80, couleur rose saumon, trop grand pour moi et qu'il avait fallu ajuster » (« mi

[76] *Ibid*., p.153-154 : « Porque no acababa de entender qué se proponía el caracráter cuando empezó a meter la mano por debajo del sujetador […] / Porque había oído hablar de lo de los besos con lengua, pero jamás había oído hablar de los magreos, ni sospechaba remotamente que los pechos femeninos pudieran ser un punto de atracción erótica. / Porque el comportamiento del caracráter me pareció raro, pero en ningún momento reprobable […] / Porque era el único chico de la fiesta más alto que yo. […] / Y también, sobre todo, porque quería ponerme de una vez por todas por encima de Verónica, Leticia, Laura y Nines. »

sujetador marca Belcor, modelo Maidenform, talla 80, color rosa salmón, que me venía grande y hubo que ajustar » p.152), exprimant ainsi un complexe dû à sa grande taille et à son corps qui se forme, la faisant déjà ressembler à une femme. La violence de cette découverte de la sexualité est ainsi mise en valeur par la construction du texte. Une fois adulte, elle ne s'intéresse pas plus aux hommes mais cherche à se « débarrasser » de sa virginité : « Il y a ce professeur avec lequel j'ai perdu ma virginité, pas parce qu'il me plaisait particulièrement, mais parce que je considérais qu'à vingt et un ans il commençait à être temps de sauter le pas. »[77] Cette première relation sexuelle est décrite comme « pas particulièrement satisfaisante, bien sûr » mais comme une épreuve « empirique ». En rajoutant « bien sûr », la narratrice exprime comme une évidence le fait de ne pas avoir éprouvé de plaisir. Aussi le personnage, n'observant aucune attirance pour le sexe opposé, se livre à une sexualité qu'il sait déjà non satisfaisante. Pour Rosa, avoir une relation sexuelle avec un homme est perçue comme un devoir. Les trois autres amants n'apportent pas plus de plaisir, d'autant plus que le dernier personnage masculin est évoqué brièvement puisque cette relation est résumée par « Six mois de week-ends d'un ennui mortel en commun. » (« Seis meses de aburridísimos fines de semana en común » p.196) La narratrice refuse la domination que les hommes peuvent exprimer dans la sexualité :

> Mais je ne trouve pas très satisfaisant d'avoir des relations sexuelles avec quelqu'un qui est incapable de me respecter et de comprendre que nous pouvons être au même niveau.[78]

Elle ne parvient pas à accepter le même rapport à la sexualité que Cristina, qui cherche, elle, la domination de l'homme. Pourtant, Rosa subit aussi une certaine violence sexuelle. En effet, elle ignore son

[77] *Ibid*., p.192 : « Está aquel profesor con el que perdí mi virginidad, no porque él me gustase demasiado sino porque yo consideré que a los veintiún años ya iba siendo hora de dejar de ser doncella »
[78] *Ibid*., p.54 : « Simplemente, me resulta muy poco satisfactorio tener sexo con alguien incapaz de respetarme y de asumir que podemos estar al mismo nivel. »

homosexualité et se livre à des relations sexuelles avec des hommes malgré son absence de désir. Elle fait ainsi violence à son corps, une violence certes pleinement consentie, surtout lorsqu'il s'agit de Gonzalo. Il est le seul personnage masculin pour lequel Rosa entretient un sentiment amoureux. Elle cherche alors à lui offrir sa virginité. Elle n'hésite pas à se travestir pour lui plaire et s'enivre en consommant du champagne dans le but de se « donner du courage ». Rosa narratrice, en soulignant son besoin de boire pour se livrer à cette relation sexuelle, exprime finalement son hésitation et la violence qu'elle s'apprête à accepter. Le personnage de Rosa cherche à attirer les regards de Gonzalo, car il n'accorde d'attentions qu'à Cristina, et reproduit par là le même schéma que le personnage du père. Cette recherche d'attention représente un besoin d'affection masculine, et Rosa cherche à travers le personnage de Gonzalo une affection et une attention que le père ne lui a pas donnée. Ce n'est qu'à la fin du roman que la narratrice accepte sa préférence sexuelle : « Reconnaître devant tout le monde […] que je n'aime pas les hommes » (« Reconocer ante el mundo […] que no me gustan los hombres » p.314). Le personnage, en acceptant sa différence, exprime le refus de continuer à faire violence à son corps. Enfin, même si elle n'évoque pas l'homosexualité, en reconnaissant ne pas aimer les hommes, c'est bien de cela qu'il s'agit.

La violence dans l'écriture révèle des rapports homme/femme fondés sur la domination. La sexualité est étroitement liée à la brutalité et à l'agressivité puisque les personnages féminins subissent le désir masculin. Cependant, certains personnages comme ceux de Claudine, de Pauline, de Cristina ou encore de Sabrina, acceptent cette violence comme un devoir et se servent finalement de leur corps. La sexualité fait partie intégrante de l'identité des personnages. La colère et la souffrance des femmes provoquent leur révolte, entraînant une agressivité dans leur relation avec les autres personnages comme ils restent soumis au dénigrement et aux attributions définitives. Ces qualifications révèlent une aliénation sociale, culturelle et religieuse par les rôles qui leur sont

imposés. Les personnages se caractérisent par le rôle qu'ils occupent au sein de la famille. L'écriture révèle la violence des relations familiales qui sont fondées sur le conflit, voire la haine.

CHAPITRE II

ATTRIBUTIONS

Les romancières découvrent des personnages féminins enfermés dans des rôles pré-définis culturellement et socialement. Les rapports sociaux établissent déjà une inégalité des rôles homme/femme. Si les personnages masculins se caractérisent par leur domination, leur autorité et la violence dont ils font preuve, les personnages féminins se distinguent quant à eux par leur soumission, leur vertu et la sécurité qu'ils assurent. Le père se reconnaît par l'autorité, la violence, l'absence et l'abandon. La mère représente quant à elle la protection ou le rejet, selon qu'elle se soumette ou qu'elle s'oppose à la violence du mari. Chaque personnage est défini par une fonction propre au sein de la famille et évolue dans un modèle fixé. Les relations humaines comme familiales se révèlent conflictuelles. Le manque affectif, la distance et l'absence de lien qui unifierait une famille déterminent la solitude des personnages. La famille

n’apporte que très peu de soutien et les relations fraternelles témoignent plutôt de la rivalité et de l’envie. Les membres ne se comprennent pas et créent une distance volontaire et protectrice. Les attributions des uns ne peuvent être confondus avec celles des autres. Ainsi, si la femme est belle elle est nécessairement stupide ; la « femme moderne » est assimilée à une traînée et s’oppose à la mère au foyer qualifiée de « bobonne » ; enfin la femme cadre est nécessairement seule. En répondant aux critères de séduction, le personnage féminin s’enferme dans un culte du corps et des apparences. Il se fait alors le témoin d’une société factice fondée sur l’image. Ces qualifications sont reconnues par les personnages, à travers lesquelles ils s’identifient et se reconnaissent. Leur langage, leur discours, leur comportement et leur tenue vestimentaire répondent à ces rôles imposés et entraînent leur aliénation sociale, culturelle et religieuse. Les personnages cherchent à s’affranchir de cette claustration en rejetant la place assignée.

1- Aliénation sociale et culturelle : les discours repris par la littérature

Les personnages féminins de Maïssa Bey, de Lucía Etxebarría et de Virginie Despentes sont enfermés dans des rôles pré-définis culturellement et socialement. Chez Maïssa Bey, les femmes révèlent les rôles qui leurs sont assignés. Le personnage de la musulmane est placé sous l'autorité de son mari. Ils n'ont pas le même espace social puisque l'homme occupe l'espace extérieur tandis que le domaine de la femme est celui de la maison. En cherchant à s'affranchir de leur claustration, ces personnages causent leur déshonneur. Les trois rôles féminins de Lucía Etxebarría se trouvent confrontés à un enfermement social, culturel et

religieux qui les figent dans des fonctions déterminées. Ana se voit conféré le rôle de l'épouse et de la mère tandis que Rosa se voit attribué celui de la femme d'affaire nécessairement célibataire. Quant à Cristina, même si elle s'affranchit de ces deux rôles sociaux, elle adopte le comportement et l'apparence attendus par sa condition de serveuse de bar. Chez Virginie Despentes, Pauline et Claudine se caractérisent par le rejet ou la reproduction du schéma relationnel du père et de la mère. Il s'agit pour le personnage féminin de se soumettre à la domination masculine, ou au contraire de s'en préserver en cherchant à dominer l'homme. Elles se retrouvent prisonnières de leur rôle de femme belle et donc nécessairement stupide. Enfin, chez les auteurs français et espagnol, l'aliénation sociale et culturelle se retrouve aussi dans le langage utilisé par les personnages narrateurs, qui les enferme dans leurs attributions. Qu'il s'agisse du personnage de l'épouse, de celui de la femme « moderne » ou de la jeune cadre, le vocabulaire employé diffère selon les rôles.

Les trois auteurs étudiés imposent une image sexuée des rôles sociaux instaurant ainsi une inégalité dans les rapports homme/femme. Chez Maïssa Bey, les narratrices Malika et Amina révèlent une aliénation sociale et culturelle, fondées sur la séparation des sexes et des tâches, instaurant un modèle de relation unique de domination. En effet, le personnage de la femme se distingue par sa dépendance au chef de famille, qui est, tour à tour le personnage du père puis celui du mari. Dans cette société romanesque, les hommes et les femmes sont séparés dans les sphères publiques ainsi que dans les sphères privées. En plus du voile, les femmes sont cachées aux regards des hommes. Dans leurs récits, les deux narratrices reprennent les discours religieux, sociaux et culturels répétés par différents personnages féminins, et observent les rôles que doivent tenir les personnages de la mère et de la fille. Les personnages féminins doivent avant tout sauvegarder leur honneur et leur réputation, qui s'étend à toute la Famille. Lorsque la vertu d'une femme est mise en doute, c'est l'honorabilité de la famille entière qui est remise

en question. La famille peut alors se rendre chez des matrones pour vérifier la virginité de la femme par une méthode ancestrale et violente, appelée la « méthode de l'œuf ». Mais le simple fait de se rendre chez une matrone condamne la réputation de la femme et donc de la famille, puisque le doute demeure. Ce personnage se voit donc aliéné dans une représentation de la femme vertueuse, garante de l'honneur de la Famille, et répondant à la volonté du père ou du mari. Sa réputation conditionne sa place dans la société. Lorsque celle-ci est mise en doute, la femme peut être répudiée entraînant alors son reniement par la société.

Le roman de Lucía Etxebarria reprend la séparation homme/femme instaurée par la religion catholique. Les personnages des trois sœurs reçoivent une éducation catholique et les trois narratrices évoquent cette éducation reçue pendant l'enfance. L'école, plus que le foyer familial, reste le lieu privilégié de cet apprentissage. Les filles sont séparées des garçons et les personnages enfants apprennent la différence qui réside entre les sexes :

> Etre enfant de Marie marquait une différence importante par rapport aux garçons de chez les maristes, qui étaient les Soldats du Seigneur. Cela renforçait l'idée que l'on était condamnée de naissance à une inactivité frustrante. On commençait par être une fillette qui ne pouvait pas grimper aux arbres, et on deviendrait une bonne petite épouse soumise qui ne dirait jamais un mot plus haut que l'autre.[79]

Tandis que les filles sont les enfants de la Vierge Marie, les garçons sont ceux de Dieu. Cette différence entraîne déjà un sentiment d'infériorité chez Cristina : « […] je commençais à me sentir plus petite, parce que comme ça, sans y être pour rien, j'étais devenue un être humain de

[79] Etxebarria, L., *op*. *cit*., p.19.
« Ser Hija de María marcaba una diferencia importante con respecto a los niños de los Maristas, que eran Soldados del Señor. Reforzaba la idea de que estabas condenada, por nacimiento, a una frustante inactividad. Una empezaba siendo una niña que no podía subirse a los árboles, y acabaría por convertirse en una mujercita buena y sumisa que nunca diría una palabra más alta que la otra. »

deuxième catégorie »[80]. Le sentiment d'injustice naît donc dès l'enfance. Ainsi, Cristina enfant confie son mécontentement d'être née femme. Les jeux de garçons et les jeux de filles sont différenciés et la fillette préfère les jeux des garçons qui jouissent, d'après elle, de plus de liberté. L'image que doit donner l'enfant se révèle incompatible avec les activités réservées aux garçons, puisqu'il faut garder « l'uniforme propre et en bon ordre et le nœud de la queue de cheval à sa place »[81]. L'école religieuse a également pour fonction l'apprentissage du devoir féminin, consistant à préserver sa virginité jusqu'au mariage. Cette responsabilité échoit en devenant femme. Le corps féminin est de ce moment comparé à un sanctuaire :

> Il se trouve que, du simple fait que nous étions nées filles, le Seigneur avait placé dans notre corps un trésor que tous les garçons de la Terre allaient essayer de nous voler à tous prix, mais notre mission était de garder ce trésor inviolé et de faire de notre corps un sanctuaire inexpugnable, pour la plus grande gloire du Seigneur.[82]

Conserver sa pureté apparaît comme un devoir et une responsabilité instaurant une aliénation effrayante pour le personnage enfant :

> […] je ne me sentais pas encore capable d'affronter la responsabilité sociale et morale que ma condition récemment acquise de femme allait faire peser sur mes frêles épaules de fillette encore plate.[83]

---

[80] *Ibid*., p.16 : « […] empecé a sentirme más chiquita, porque así, sin comerlo ni berberlo, me había convertido en ser humano de segunda categoría. »
[81] *Ibid*., p.16 : « […] con el uniforme limpio y aseado y el lazo de las coletas en su sitio »
[82] *Ibid*., p.20: « Resulta que, por el mero hecho de haber nacido niña, el Señor había colocado un tesoro dentro de tu cuerpo que todos los varones de la Tierra intentarían arrebatarte a toda costa, pero tu misión era mantener ese tesoro inviolado y hacer de tu cuerpo un santuario inexpugnable, a mayor gloria del Señor (El). »
[83] *Ibid*., p.20 : « […] todavía no me sentía capaz de afrontar la responsabilidad social y moral que mi recién adquirida condición de mujer iba a cargar sobre mis pequeños hombros de niña plana aún. »

De plus, cet apprentissage du sang et du corps « sanctuaire » entraîne un sentiment de honte à l'arrivée des premières menstruations, la poussant à cacher cet événement. De cette éducation, les personnages féminins apprennent aussi que les relations sexuelles avant le mariage sont proscrites par la religion. Si cette éducation est perçue comme aliénante pendant l'enfance, le personnage adulte ne se conforme à aucune prescription religieuse. Il cherche ainsi à se déposséder d'une aliénation religieuse subie à cette période. Le catholicisme est finalement rejeté.

En ce qui concerne le personnage de Rosa, celui-ci n'évoque que brièvement la religion, ne se sentant pas concerné :

> Je n'ai jamais été croyante. Même quand j'allais au collège. Les prières, les chapelets et la virginité consacrée à Marie ne furent jamais que des répétitions mécaniques de mots.[84]

Dès l'enfance, Rosa rejette la religion et s'affranchie ainsi de cette aliénation. La narratrice Ana aborde elle aussi la religion avec brièveté, mais révèle par son discours une certaine croyance qui est perçue comme aliénante. La narratrice avoue, avec une certaine culpabilité, ne plus fréquenter les églises depuis l'âge de seize ans et douter de sa foi. Cette éducation religieuse crée chez le personnage un sentiment de culpabilité lors de la scène du viol, puisque celui-ci a appris qu'il est seul responsable de son corps et qu'il doit protéger sa virginité. Le fait d'accompagner le personnage d'Antonio dans les bois la rend donc responsable de la perte de sa virginité, et le mot « viol » lui est inconnu.

Ana est la seule des trois sœurs à révéler une certaine croyance religieuse, même si elle la remet en doute. Les deux autres personnages rejettent totalement la religion, affirment leur absence de foi et s'affranchissent de cette aliénation. Le personnage de la mère a reçu la même éducation. Elle découvre pourtant la sexualité en dehors des liens

[84] *Ibid*., p.81 : « Nunca he sido creyente. Ni siquiera cuando iba al colegio. Los rezos, el rosario y las flores a María nunca fueron más que mecánicas repeticiones de palabras. »

du mariage et se marie par conscience religieuse. Il reste évident pour ce personnage que le devoir et le destin d'une femme résident dans le mariage et le dévouement familial. Elle enjoint le personnage de Rosa à adopter un comportement plus « féminin » et à s'intéresser aux garçons. Pour la mère, seules deux possibilités s'offrent aux femmes, à savoir le mariage ou la carrière religieuse. Elle juge que le comportement de Rosa la pousse vers la deuxième possibilité, qui n'est pas présentée comme la meilleure. Cependant, l'échec du mariage entraîne la mère à reconnaître son aliénation puis à dénigrer l'institution du mariage :

> […] cette histoire de voile blanc, des treize monnaies de mariage et des alliances, de demoiselles d'honneur, de marraine et même d'institution du mariage en lui-même semblait être une vaste sottise.[85]

Chez Virginie Despentes, les relations sociales et amoureuses se dévoilent par les personnages des parents. Tandis que Claudine rejette ce modèle unique, Pauline le reproduit avec Sébastien. Le personnage du père est décrit comme coléreux, violent et comme le personnage qui occupe la place la plus importante dans la famille. Le personnage de la mère, lui, est inférieur à celui du père, il ne compte pas au sein de la famille et doit se taire, se plier aux exigences du père. Aussi ce personnage, dit « faible », doit impérativement se ranger du côté du père, sans jamais contredire sa parole ou son opinion. Le père parle de la mère comme d'une « pauvre chose […] incapable ». Il sait avoir « épousé une conne, godiche et sans éclat »[86] mais il reste avec elle par pitié, sans même la tromper. Alors que la mère rate tout ce qu'elle entreprend, que chacun de ses gestes est « reprochable », le père se décrit comme « victime » de la maladresse de son épouse même s'il ne se lasse jamais

[85] *Ibid*., p.212 : « […] aquello del velo blanco, de las arras y los anillos, de las damitas de honor y la madrina, e incluso la propia institución del matrimonio, le parecía una solemne tontería. »
[86] Despentes, V., *op*. *cit*., p.37.

de « tant de pathétisme ». Face à cet être qu'il juge inférieur, il peut être celui qui a le plus d'importance :

> De la même façon qu'il exigeait toute la place dans le lit, sa détresse à lui exigeait toute la place. Il était le plus, par principe. Le plus écorché, le plus sensible, le plus doué d'émotions, le plus raisonnable. Celui des deux qui compte, celui qui est au centre.[87]

Le personnage de la mère n'a pas le droit de se plaindre puisque sa souffrance ne peut se mesurer à celle, plus profonde, du père mais elle a le devoir de l'écouter. Pour Claudine, c'est à cause de sa condition de femme que la mère se plie et se tait : « Et la mère laissait faire, et se rendait malade, comme une femme, en silence. » (p.38) Parce qu'elle est une femme, la mère ne réagit pas, elle est aliénée au personnage du père. C'est donc à travers l'image du père que Pauline cherche et reconnaît un homme. Elle se construit en se représentant le schéma familial, ainsi un homme se reconnaît par la peur qu'il inspire. A la manière de sa mère, elle se tait en présence de Sébastien et se laisse faire par peur de lui déplaire. Elle associe aux hommes la colère et la violence : « La colère du père était intimement liée à sa présence. On n'avait pas l'un sans l'autre. L'homme sans sa violence. » (p.170) De plus, Pauline a intégré le fait que la colère d'un homme « est légitime », que l'homme est « une puissance à laquelle on ne doit même pas chercher à déroger, qu'on doit subir telle quelle » (p.170). Comme le montre le personnage de la mère, face à la colère et à la violence de l'homme, Pauline s'efface et se tait : « En sa présence, elle s'efface, à son côté, une manière de se mettre en retrait. Bridée comme ça, elle est moins drôle. »[88] Reproduisant le schéma parental, le personnage de Pauline s'est construite dans un rapport de domination de l'homme sur la femme. Sébastien, comme le père, ne supporte pas de voir la femme réussir à l'extérieur. En effet, alors

[87] *Ibid*., p.38.
[88] *Ibid*., p.192.

que le père et la mère exercent tous deux le métier de professeur, le père se révèle médiocre au contraire de la mère. Sa supériorité étant remise en question, le père ne peut que s'énerver violemment, jusqu'à pousser la mère à abandonner sa profession : « La mère quitta l'enseignement, bouleversée de lui avoir fait tant de mal pour un boulot qui après tout ne l'intéressait pas tant que ça »[89]. Sébastien, quant à lui, n'a pas de travail et c'est Pauline qui cherche à leur permettre de vivre « une belle vie » grâce à son disque. Seulement, Sébastien ne supporte pas leur environnement, la transformation de Pauline en Claudine, ni d'être un homme entretenu : « C'est toujours la même story, entre eux, avec un petit quelque chose de changer : c'est lui qui reste à la maison, en attendant qu'elle fasse ses micmacs »[90]. Le changement des rôles, en plus de l'enfermement dans la maison qui suit l'enfermement carcéral, entraîne la colère et l'énervement attendu chez l'homme : « Comme si les murs s'étaient resserrés autour de lui, jusqu'à l'étouffer complètement, il a une rage de désespoir qui l'occupe entièrement. »[91] Alors que le père contrôle la vie de la mère, Sébastien, lui, ne contrôle plus celle de Pauline devenue Claudine. Cette dernière, quant à elle, rejette totalement le schéma familial et se construit par opposition.

Au contraire de la mère, Claudine refuse d'exécuter des tâches ménagères : « Les choses de la maison, elle s'en fout, par principe : ne pas faire comme sa mère. » (p.34). Sa mère est le modèle à l'inverse duquel il faut se construire. Claudine refuse de se soumettre à la colère de l'homme, aussi choisit- elle de le manipuler par le biais du sexe. Claudine se sert de l'homme jusqu'à s'en lasser puis s'en trouver un autre :

> Les premières fois qu'elle coince un mec, elle est gentille comme une nounou, entre deux pipes, vraiment sympa. Jusqu'au jour où elle disparaît, elle fait ce coup-là presque chaque fois, histoire qu'ils sentent comme ils y tiennent. Quand elle y retourne, c'est du sérieux, et les lascars se mettent à payer. Jusqu'au jour où ça ne suffit plus à Claudine, les cadeaux, les attentions, les preuves d'amour. Alors c'est

[89] *Ibid*., p.39.
[90] *Ibid*., p.188-189.
[91] *Ibid*., p.190.

> la phase finale : elle s'arrange pour qu'ils apprennent non seulement qu'elle se fait tirer ailleurs, mais surtout combien elle aime ça.[92]

L'homme est « coincé » par Claudine, comme une proie. Elle met au point tout une stratégie constituée de plusieurs étapes. Claudine choisit donc l'homme qu'elle veut piéger, en fonction de son utilité, jusqu'à s'en lasser puis le laisser en le faisant souffrir. C'est ainsi que Claudine trouve à se loger en arrivant à Paris, en tombant sur un homme qu'elle savait pouvoir manipuler. De même pour sa rencontre avec Nicolas, elle juge en le voyant qu'il peut lui servir : « Elle s'est doutée que ça valait le coup de prendre un verre avec lui, a accepté. » (p.14) Si le personnage de Claudine se sert des hommes en les manipulant, c'est tout d'abord pour se construire en opposition à sa mère, puis parce qu'elle considère l'homme comme un ennemi : « Qu'elle couche avec ou pas, l'homme reste son pire ennemi. » (p.24) Aussi, lorsqu'il ne lui sert plus ou ne l'intéresse plus, Claudine l'humilie en lui montrant que le sexe, qui est l'objet de son pouvoir, ne lui est pas réservé. Sa manipulation de l'homme permet au personnage féminin de s'affranchir de sa domination. Cependant, il reste aliéné puisqu'il présente un besoin permanent de l'homme pour atteindre ses objectifs. Claudine a d'abord besoin d'un personnage masculin pour s'installer sur Paris puis pour approcher le monde de la musique enfin pour réaliser son disque. Elle ne peut donc réussir seule et cette utilisation de l'homme l'enferme dans une dépendance.

L'aliénation sociale des personnages féminins chez Virginie Despentes et chez Lucía Etxebarria se retrouve par le culte du corps et des apparences. Les personnages de Cristina et de Claudine manifestent un besoin de séduction et ce n'est qu'en se conformant aux canons de beauté qu'ils peuvent obtenir ce pouvoir.

Dans le roman de Virginie Despentes, le culte du corps entraîne la qualification du personnage féminin dans un rôle de femme belle mais

[92] *Ibid*., p.24.

nécessairement bête, puisque la beauté et l'intelligence ne peuvent être associées chez un même personnage. Cette définition restrictive, instaurée par la société, entraîne la colère du personnage de Pauline. Le roman renvoie ici une image singulière de la femme sotte et ignorante. De cette image, dépend des rapports sociaux fondés sur la domination masculine. Le discours littéraire reprend une partie du discours féministe sanctionnant une certaine soumission des femmes à la mode. La recherche du bien être devient négligeable lorsqu'il s'agit d'atteindre l'idéal de féminité imposé par les diktats de la mode. Cette culture dite « féminine » relève bien, d'après Christine Bard, d'une aliénation sociale :

> Il faut néanmoins s'interroger sur la grande place que continue à occuper la mode dans la culture féminine en dépit des critiques pourtant pertinentes des féministes, des sociologues ou encore des médecins qui y voient un phénomène d'aliénation.[93]

Le paraître, régulé par la mode, demeure un élément clé de l'identité sexuelle, par l'érotisation de ses éléments qui mobilisent à la fois la vue, le toucher et l'odorat. Afin d'exercer son pouvoir sur les hommes, le personnage de Claudine s'aliène au culte du corps et répond aux diktats de l'apparence. Elle se réfère aux canons de beauté que prônent les magazines et sculpte son corps en faisant de la gymnastique afin qu'il soit « impeccable ». Il s'agit de s'exhiber, d' « être » ce qui se « vend ». Ce n'est plus une « soumission aux désirs des hommes » mais une « obéissance aux annonciateurs ». Ces derniers donnent des conseils en tout : « […] et comment il faut jouir, et comment il faut rompre, et comment se tailler, se teindre jusqu'aux poils de la chatte, et comment on doit être du dedans au dehors » (p.82). Claudine choisit de se plier aux normes demandées afin de garder le pouvoir sur les hommes. Pour le sociologue Alain Touraine, cette soumission aux diktats provient de la difficulté

[93] Bard, C., *Les Femmes dans la société française au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2001, p.266.

rencontrée par la femme dans le choix de son apparence et l'image d'objet sexuel qui peut s'en dégager :

> Le maquillage ne leur est pas imposé, pas plus que la gymnastique, le jogging ou les régimes alimentaires. Les femmes éprouvent de la difficulté à tracer une frontière entre ce qui les aide à « choisir » leur corps et ce qui fait d'elles des objets sexuels.[94]

Pour Claudine, il s'agit de susciter du désir sexuel chez l'homme. L'apparence et l'image données sont toujours étudiées. Elle ne se montre jamais sans maquillage et sa façon de se tenir est contrôlée : « Même sa façon de s'avachir, coudes sur la table, jambes étendues, a quelque chose de travaillé » (p.7). L'image donnée, volontairement, est celle de la « catégorie pétasse ». Cette apparence lui sert à atteindre son but, comme elle l'explique au personnage de Nicolas :

> Ecoute, coco, tu peux me sortir toutes les salades du monde, ce que je sais c'est que les hommes adorent ça. Que ça soye absurde, c'est pas le propos, ce qui compte c'est que ça marche à chaque fois.[95]

C'est le fait de plaire aux hommes qui lui donne l'avantage sur eux, et pour cela Claudine n'hésite pas à se donner l'apparence d'une femme dite vulgaire, lui valant régulièrement l'insulte « pétasse », ni à utiliser les conseils des magazines. Lorsque Pauline prend la place du personnage de Claudine, elle découvre les moyens pour « tricher », la « lutte implacable contre soi-même, surtout ne pas être ce qu'on est » (p.82). A son tour, elle se livre à tout un rituel pour être « prête » à se montrer :

[94] Touraine, A., *Le Monde des femmes*, Paris, Fayard, 2006, p.120-121.
[95] Despentes V., *op. cit.*, p.15.

> Et les ongles à vernir, et les jambes à raser, la corne des talons à polir, les cheveux à laver-sécher tout en luttant pour qu'ils soient raides, les aisselles à raser, fond de teint à passer, les yeux à maquiller, le corps à parfumer… Tout est à trafiquer, il faut faire attention.[96]

Cette préparation, en plus d'être qualifiée de « tricherie », est perçue comme aliénante. Chaque sortie doit être étudiée car l'apparence est première. Pauline, à la suite de Claudine, se laisse enfermer dans ce culte du corps et des apparences :

> Elle pense à tout ce qu'elle doit faire pour se préparer avant de sortir. Et pourvu qu'elle ait des bas propres, et pourvu qu'elle ait des pompes à talons pas fusillés et qu'est-ce qu'elle va mettre aujourd'hui et il aurait fallu qu'elle se fasse un gommage seulement elle n'a pas le temps, il faut qu'elle se lave ses cheveux qui sont ternes et il faudra bien se maquiller parce qu'elle a des cernes pas croyables.[97]

La réflexion s'enchaîne avec rapidité par le peu de ponctuation. Le corps, l'apparence, et donc l'aspect physique sont utilisés pour être remarqués. Alors que le personnage de Claudine enfant reste introverti, cherchant à se faire oublier, le personnage de Claudine adulte comprend qu'en devenant une « belle jeune fille » il parvient à se faire accepter et à être remarqué : « […] fais gentiment la fille, alors tu pourras te redresser. Elle se l'était tenu pour dit, s'y était entièrement dévouée » (p.180). Si la mère refuse que ses filles gardent les cheveux longs, Claudine s'obstine à porter néanmoins des barrettes pour conserver l'apparence d'une « fille ». Le personnage se construit dans le but de séduire : « Assez tôt, elle a abandonné toute activité ne touchant pas directement à bouleverser le garçon. […] Elle y arrivait tellement bien, ça aurait semblait dérisoire, fade, de s'intéresser à autre chose. » (p.216) Aussi, le corps de Claudine est comparé à un « parc d'attractions pour garçon, plein de promesses

[96] *Ibid*., p.139-140.
[97] *Ibid*., p.220.

d'inoubliables tours dans le sexe » (p.152). Les lettres écrites par des hommes sur Claudine évoquent toutes son corps :

> Et rien n'est chaste là-dedans, même si rarement avoué, ses jambes sont magnifiques, ou bien ce sont ses yeux, alors vient la poitrine ou bien sa grâce ou sa chevelure, alors se sont ses mains qui fascinent, ensorcellent, à moins que ça ne soit sa force ou sa fragilité. Quelques-uns évoquent sa chatte chaude, trésor enfoui entre ses cuisses.[98]

Comme des proies, elle réussit à les appâter et à rendre les hommes obsédés par elle grâce à leur obsession pour son corps. Chaque homme veut la posséder :

> Chez certains, parfaitement assumée, il y'a cette volonté de « l'avoir », pouvoir la montrer à tous les autres hommes dans la ville […].
> Chez d'autres, toute aussi assumée, presque comme un cadeau, il y'a cette volonté de la transformer comme ils l'entendent pour qu'elle devienne leur très vieux rêve.
> Chez tous, par fulgurances, il y'a cette impatience touchante, obsessionnel impératif désir, de l'avoir auprès d'eux.[99]

Claudine n'est plus qu'un corps que les hommes cherchent à avoir, à posséder. Le corps est aussi un moyen de réussite professionnelle. En effet, le personnage de Nicolas explique à Pauline devenue Claudine que le meilleur moyen pour vendre son disque est de se montrer afin de plaire aux producteurs, de les faire « bander ». De plus, en adoptant le style vestimentaire dit « pétasse » que s'est créée Claudine, Pauline peut espérer obtenir plus d'argent : « […] si tu fais bien la femme, on double toutes les sommes par deux. » (p.98) Dans le milieu social de Claudine, l'aliénation au culte du corps est le moyen choisi pour parvenir à ses buts.

[98] *Ibid*., p.107.
[99] *Ibid*., p.108.

Les photos nues, les films pornographiques, un clip érotique, tout ce qui touche au corps et à la sexualité est utilisé. Le personnage de Pauline-Claudine découvre lors de ses premiers pas dans la rue combien son apparence physique attire les regards :

> Les gens la regardent. Il y en a même qui se retournent. Et d'autres se permettent des gros plans, impunément, ses jambes, son cul, ses seins, sa bouche, certains lui font des sourires, ou des petits bruits pour l'attirer, sifflements[100]

et la sollicitude des hommes :

> Il demande où elle va, la suit jusqu'à son quai. Il est heureux d'être avec elle, se tient bien près, il dit « je vais vous accompagner jusqu'où vous allez, ça vous évitera de mauvaises rencontres ». comme si c'était tout naturel, qu'il lui faille quelqu'un.[101]

Par sa tenue vestimentaire, elle se rend « publique », « abordable », sous-entend qu'il est normal que l'on s'occupe d'elle. Les hommes se ravissent qu'elle cherche à leur plaire car en s'exhibant elle leur offre du plaisir : « […]« c'est rare, de nos jours, une femme qui cherche à faire plaisir aux hommes », comme si c'était dommage, comme si c'était un dû. » (p.94) Pauline entre dans la réalité de Claudine et peut enfin comprendre le rôle tenu par sa jumelle. Ainsi, dans la société du roman de Virginie Despentes le personnage féminin montrant son corps doit s'attendre à être regardé, convoité, car pour l'homme il s'agit d'une invitation à observer voire à toucher. Par exemple le personnage du gardien qui profite de la file d'attente pour regarder le décolleté des femmes. Alors que Pauline est « soumise » aux regards des hommes et cherche à s'en soustraire, d'autres personnages féminins n'y prêtent pas attention ou, comme

[100] *Ibid*., p.90
[101] *Ibid*., p.93.

Claudine, cherchent à attirer ce regard. Pour le personnage de Pauline une telle exhibition est un rabaissement de la femme, un manque de respect envers sa propre personne et n'attire que son mépris. Puis Pauline-Claudine reconnaît la difficulté à se faire respecter et le mépris des autres femmes. Alors qu'elle prend le métro, elle se fait insulter par des jeunes filles tandis que celles-ci arborent une tenue vestimentaire proche de la sienne :

> Pauline croise deux gamines avec leurs seins même pas finis et des pantalons très moulants, les pompes très hautes à talons carrés, et des hauts découvrant leur ventre. En la croisant, elles la traitent de pute.[102]

La rivalité entre femmes est telle, dans la société créée par Virginie Despentes, que Pauline ne comprend pas cette violence dont elle fait l'objet de la part d'autres femmes. Les jeunes filles se moquent d'elle, l'insultent de nouveau et la traitent de « sale gouine ». De plus, elle se sent vexée et rabaissée par l'insistante sollicitude des hommes. Elle ne comprend pas pourquoi elle a besoin de l'aide d'un homme pour qu'un autre la laisse tranquille : « j'ai honte d'être moi et de ne pas lui faire peur, qu'il ne m'écoute même pas et toi t'arrives et c'est réglé » (p.95). Le comportement masculin entraîne sa colère :

> C'est d'abord de la colère contre Claudine, comment peut-on se rabaisser à être traitée comme ça, s'exhiber et risquer…
> Puis la colère change de registre : pourquoi elle ne pourrait pas être tranquille ?[103]

Pauline tourne sa colère contre le comportement des hommes et son mépris, d'abord voué à sa jumelle, change de cible :

---

[102] *Ibid*., p.92.
[103] *Ibid*., p.96.

> L'hostilité massive que ça provoquait chez elle, voir une fille se « manquant de respect ». Les choses étaient alors si claires : ce que chacun fait, il le décide. Elle ignorait encore comme c'est facile de se faire entraîner.[104]

Ainsi pour Pauline, pour qui l'apparence physique de Claudine est perçue comme de l'exhibition, un manque de respect envers elle-même, ne doit pas entraîner la difficulté voire l'impossibilité à se faire respecter. Plus elle plonge dans le personnage de Claudine, plus elle va percevoir l'aliénation sociale et culturelle dans laquelle elle s'enferme et plus sa colère contre les hommes va grandir. Auprès du personnage du « big boss », elle comprend que pour celui-ci la prostitution est finalement un choix naturel, correspondant à la « nature » de certaines femmes :

> Il doit penser que les prostituées sont nées avec une marque au front, qui les distingue des autres femmes. Il doit s'imaginer que si elle kiffait pas, son trou resterait fermé, ou ses cuisses complètement soudées.[105]

Enfin, pour le « big boss », si Pauline-Claudine accepte d'entretenir des relations sexuelles avec lui, c'est parce qu'elle est « affranchie, libérée, vraiment une femme comme il les aime » et parce qu'elle « aime ça », sinon « son trou resterait fermé ». Pour ce personnage, la femme choisit d'avoir des rapports sexuels forcément par goût, par envie, et non par un intérêt quelconque ou par une quelconque obligation. A la fin du roman, elle tente d'exprimer le plus clairement possible sa haine contre le genre masculin, seul le vocabulaire lui manque : « Je ne vois pas pourquoi il y a pas de mot pour misogyne ou phallocrate dans l'autre sens. Putain, je déteste les hommes, je voudrait des mots pour bien dire ça. »[106] Dans la société de Pauline-Claudine, le fait de se servir de son corps comme

[104] *Ibid*., p.179-180.
[105] *Ibid*., p.187.
[106] *Ibid*., p.193.

d'une marchandise, d'être enfermé dans le culte des apparences, est un moyen de plaire à l'homme, permettant ainsi de le manipuler. Mais utiliser son corps et le sexe comme moyen de « réussite » ou pour se servir d'un homme « utile » attire le mépris. C'est le sentiment éprouvé par Pauline à l'égard de sa jumelle, avant de prendre sa place et de se servir à son tour de son corps. Le roman français oriente sa réflexion sur le concept du « corps marchand ». Faire usage de soi dans un but financier apparaît à la fois comme un moyen nécessaire de réussite, mais aussi comme une dégradation du corps et de la morale, une humiliation de la femme. Cette pratique, d'abord obstinément méprisée par Pauline, devient finalement un moyen compréhensible bien que réprouvable. C'est le sentiment manifesté par le personnage de Martin, qui la regarde avec mépris car elle a des rapports sexuels avec son patron : « « Le boss veut te voir ». Avec un sourire méprisant, pour bien montrer qu'il sait pourquoi. » même si cette perspective ne lui déplairait pas : « Il peut se le carrer profond, le sourire méprisant. Quand elle s'assoit en face de lui, il perd le fil de la phrase dès qu'elle s'avise de bouger une jambe » (p.183). En plus du mépris, son apparence physique et sa tenue vestimentaire laissent supposer sa stupidité :

> C'est drôle, comme effet, d'être prise pour une conne. Parce que pour eux j'ai de trop gros seins, de trop grosses lèvres, de trop grands yeux, les cheveux trop blonds. T'imagines pas comme ils me méprisent.[107]

Il est entendu que comme Pauline-Claudine est belle et possède un beau corps, elle est tout aussi bête : « Personne ne cherche à lui parler, ils sont déjà tous au courant : elle est roulée comme un enfer, mais il lui en manque en cervelle. » (p.181) Ainsi, elle est l'objet de moqueries, son avis n'est jamais pris en considération puisqu'elle ne peut dire que des « idioties ». Qu'elle soit stupide ou pas, aucun autre personnage ne cherche à le savoir, elle est immédiatement considérée comme idiote. Un

[107] *Ibid*., p.191.

personnage masculin exprime ainsi l'opinion générale : « Putain comme elle bonne…[…] Dommage qu'elle soit si conne, quoi. » (p.154) Le personnage de Pauline-Claudine ne se rebelle pas contre cette attribution définitive, au contraire il s'enferme dans ce schéma : « Elle n'a aucune idée de pourquoi elle reste assise en face de lui à sourire comme une gourde au lieu de vider son verre, demander son manteau et se casser. » (p.173) Elle ne dit rien et se laisse passer pour une idiote dotée d'un beau corps :

> Pauvre elle, attendrissante elle, ignorante elle, heureusement qu'elle a son gros cul de négresse pour rattraper ça […]. Il y en a beaucoup qui aime ça, qu'elle soit aussi inculte que ravissante, c'est l'idée qu'ils se font d'un bon coup.[108]

Ainsi, elle ne s'émancipe pas de cette aliénation sociale et culturelle comme elle joue le rôle attendu. Même lorsque sa colère contre cet environnement qui la dénigre et la classe dans la catégorie « pétasse » monte, elle reste à la place qui lui a été allouée : « Et elle s'en contretape, que les gens ne l'aiment pas pour ce qu'elle est, pourvu qu'ils fassent tous bien semblant. » (p.232) Le personnage de Pauline-Claudine évolue en effet dans un univers régenté par les apparences, un univers où les personnages ne « s'aiment pas » et se retrouvent ensemble « par obligation », parce qu'ils « bâfrent tous du même gâteau » (p.148), un univers où la féminité se « crée » : « Elle croyait que la féminité existait, qu'elle ne pouvait pas l'inventer » (p.243). Cette féminité consiste alors en un ensemble de comportements qui seraient propres aux femmes, par le culte du corps et des apparences, et les sépareraient des hommes.

Concernant le personnage de Cristina, chez Lucía Etxebarria, il fuit le monde de l'entreprise afin de s'affranchir d'un rôle social qui lui serait attribué, mais se voit contraint d'adopter le comportement attendu pour une serveuse de bar. Lire pendant les heures creuses entraînent une image qui diffère de celle recherchée par les clients :

[108] *Ibid*., p.244.

> A une époque, j'emportais un livre au bar pour occuper mes moments libres, quand je n'avais personne à servir, mais le responsable se chargea rapidement de me faire savoir qu'un livre au bar, ça n'était pas bien vu, que ça ne donnait pas une bonne image.[109]

Cristina doit renvoyer la bonne image, c'est-à-dire celle d'une serveuse jolie et sexy :

> Ce n'est pas pour rien que je suis serveuse, parce que je plais aux mecs. C'est très machiste, je sais, mais il faut bien manger ou, dans mon cas, ne pas manger. Je suis désolée, c'est la vie, ce n'est pas moi qui l'ai inventée.[110]

Il n'est pas demandé au personnage de se montrer intelligent ou cultivé, simplement de plaire aux hommes. Le travail de serveuse est perçu comme peu valorisant. Les personnages de Rosa et d'Ana le désignent comme un travail « pas sérieux », voire comme un échec social. Cristina veut quant à elle l'assumer comme un choix personnel. Mais l'opinion familiale, qui rejoint l'opinion publique, l'emporte. En effet, le personnage féminin se laisse influencer et malgré son affirmation d'assurer cette condition, elle se présente comme une étudiante lors de son arrestation : « Il me demande quelle est ma profession. Je réponds : Etudiante. Je ne sais pas pourquoi j'ai honte de dire serveuse. L'influence de mes sœurs, je suppose. »[111] Ainsi, la fuite du monde de l'entreprise n'empêche pas l'aliénation sociale du personnage. Cristina refuse de correspondre aux

[109] Etxebarria, L.., *op*. *cit*., p.47 : « Hubo un tiempo en que me llevaba un libro al bar y así entretenía los ratos muertos en que no tenía que darle de beber a nadie, pero el encargado se ocupó enseguida de hacerme saber que lo del libro no estaba bien visto, que no daba buena imagen. »
[110] *Ibid*., p.44 : « Por algo soy camarera, porque a los tíos les gusto. Muy machista, lo sé, pero de algo hay que comer, o, en mi caso, no comer. Lo siento mucho, la vida es así, no la he inventado yo. »
[111] *Ibid*., p.242 : « Me pregunta mi profesión. Estudiante, contesto. No sé por qué me da vergüenza decir camarera. Influencia de mis hermanas, supongo. »

stéréotypes du monde du travail mais elle adopte les canons de beauté décidés par la société. La narratrice se livre au culte du corps et de la minceur et se compare volontier aux tops models : « Je ressemble à Kate Moss, mais avec de la poitrine »[112]. Pour correspondre aux canons de beauté, elle choisit de ne pas manger et recherche une tenue vestimentaire qui mette ses formes en valeur. Dans la société de Cristina, « plaire » se définit comme un pouvoir dont il faut être doté. Ce pouvoir de séduction se vérifie grâce aux regards des hommes. En l'abordant et en regardant sa poitrine, ceux-ci confirment au personnage que son apparence physique répond aux bons critères. Le personnage de Cristina est donc lui aussi soumis à une aliénation sociale et culturelle. Malgré ses tentatives de libération, il reste cantonné dans les qualités fixées par la société.

L'image de la séduction est attribuée au personnage de Cristina. Aussi, lorsque les personnages de Rosa ou d'Ana cherchent à séduire, ils cherchent à lui ressembler mais ne se reconnaissent pas à travers cette image. Jouer un autre rôle demande un effort permanent :

> Jouer la comédie du masque impose en effet que l'apparence soit parfaite. […] Ce qui implique un effort permanent, tant psychologique (s'efforcer de paraître heureuse et non déchirée) que physique (s'efforcer de paraître en forme, détendue, et dans l'idéal, irrésistiblement belle et d'un dynamisme éclatant).[113]

Jouer le rôle de Cristina entraîne un malaise qui bloque Ana et Rosa, les empêche de dégager l'image voulue. Rosa se compare à un personnage qui ne jouerait pas le bon rôle, révélant de ce fait la différence entre les trois personnages féminins du roman, qui ne doivent pas être confondus. Quant au personnage d'Ana, il se trouve l'apparence d'une prostituée :

[112] *Ibid*., p.43 : « Parezco la Kate Moss, pero con tetas. »
[113] Kaufmann, J.C., *La Femme seule et le prince charmant*, *op*. *cit*., p.157.

> […] la première chose à laquelle je pensai fut que je ressemblais à Cristina. C'était un curieux mélange de fierté et de honte, je ne sais pas, peut-être que j'avais honte de me trouver aussi jolie, je ne sais pas, je pensais peut-être dans le fond que j'avais l'air d'une prostituée de luxe, ou alors c'était le genre de choses qu'aurait dit maman. Mais Borja apprécia la robe et les talons, alors peut-être maman se trompait-elle depuis des années, et, au passage, moi aussi.[114]

De ce fait, la beauté et la séduction définissent le personnage de Cristina, mais la comparaison révèle également que cette image du personnage se mêle à celle de la prostitution. Le personnage d'Ana associe l'image de la séductrice à celle de la prostituée. Cependant, en remettant en question son jugement, elle s'éloigne des convictions maternelles et cherche à se libérer d'une aliénation sociale.

Dans le roman de Lucía Etxebarria, les personnages féminins adoptent un rôle social. Tandis que Rosa cherche la réussite professionnelle, Ana se construit conformément aux attentes familiales et sociales en adoptant le rôle d'épouse et de mère, selon le modèle maternel. Elle adopte donc le rôle d'épouse et de mère. Dès le début de sa relation avec le personnage de Borja, son avenir est établi comme une suite logique :

> […] on considéra que nous nous marierons dès que Borja aurait fini ses études, et moi, qui savais très bien que je ne ferais jamais autre chose que de me consacrer à ma maison et à mes enfants de la même façon que je me consacrais à la maison et à mes sœurs depuis que mon père était parti, je décidais de prendre des cours de secrétariat parce qu'il fallait faire quelque chose[115]

[114] In *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, *op. cit*., p.215 : « [...] lo primero que pensé fue que parecía Cristina. Era una extraña mezcla de orgullo y vergüenza, no sé, quizá me diese vergüenza sentirme orgullosa de verme tan guapa, no sé, quizá en el fondo pensara que en realidad parecía una prostituta cara, o eso era lo que mamá habría dicho. Pero a Borja le parecieron bien el vestido y los tacones, así que puede que mamá llevara años esquivocándose, y, de paso, yo también. »

[115] *Ibid*., p.211 : « [...] prácticamente desde el principio se dio por hecho que nos casaríamos en cuanto Borja acabara la carrera, y yo, que sabía muy bien que nunca

Ainsi, le rôle que doit adopter ce personnage féminin lui paraît évident, puisqu'il résulte d'une continuité. Après le foyer parental il s'agit de conserver le même rôle dans le foyer conjugal. Le personnage se satisfait de sa place de femme au foyer :

> Je faisais le ménage, je sortais pour les courses, j'appelais maman, je répondais au courrier, je peignais des lisérés, je tressais des cache-pots en corde, j'arrosais les plantes, je cousais des coussins, je restaurais des meubles, j'accrochais des tableaux, je fixais des étagères […] Non, je ne travaillais pas, et je n'en avais pas besoin.[116]

Les autres personnages évoquent toujours celui d'Ana dans son rôle de femme au foyer, dénonçant ainsi son aliénation. Rosa la décrit comme « une parfaite ménagère, silencieuse et réservée » et Cristina comme « une bobonne ». Pour cette dernière, il s'agit de se faire entretenir par un mari : « L'une d'elles a accroché un ahuri disposé à l'entretenir, un mouton à cinq pattes comme on n'en fait plus »[117] Cette position entraîne alors une situation de dépendance vis-à-vis du personnage masculin. Ana n'est donc évoquée par les autres personnages que par ses fonctions de ménagère. De plus, celle-ci se présente elle-même comme une maîtresse de maison sérieuse, qui s'est construite suivant son futur rôle social. Le personnage adolescent observe déjà les principes enseignés et se fait un devoir de rester fidèle. Si sa relation avec le personnage d'Antonio n'a lieu que pendant la période estivale, le personnage d'Ana adolescent s'interdit pendant la période scolaire de regarder d'autres garçons. Le personnage

---

haría otra cosa que dedicarme a mi casa y a mis niños de la misma manera que llevaba dedicándome a la casa y a mis hermanas desde que se había marchado mi padre, decidí estudiar secretariado porque algo había que hacer »

[116] *Ibid*., p.201 : « Limpiaba la casa, iba a hacer la compra, llamaba a mamá, contestaba cartas, pintaba cenefas, tejía maceteros, regaba plantas, cosía almohadones, restauraba muebloes, colgaba cuadros, fijaba estanterías…[…]. No, no trabajaba, ni falta que me hacía. »

[117] *Ibid*., p.48 : « La una pilló a un tolili dispuesto a mantenerla, un mirlo blanco de los que ya no quedan »

féminin devenu mère adopte le schéma social désigné. En effet, celui-ci se plie aux recommandations des psychologues voulant que les enfants apprennent très tôt les règles de la société, et met donc son fils à la garderie : « Il faut les y amener tôt pour qu'ils acquièrent un tempérament sociable. »[118] Dans la société de Lucía Etxebarría, les personnages se trouvent conditionnés dès l'enfance par une éducation sociale ou religieuse. Cependant, Ana cherche à se libérer de l'aliénation dans laquelle elle s'est enfermée. Lorsque le rôle adopté ne lui convient plus, elle décide de se séparer de sa vie aliénante par le biais du divorce. En se libérant de son rôle d'épouse, elle tente de s'affranchir du rôle social qui lui a été désigné et ainsi, de pouvoir se construire son propre rôle, un rôle choisi. Ce brusque changement est perçu comme un moment de folie par les autres personnages, en particulier par ceux de la mère et du mari. Pour ce dernier, Ana ne peut quitter le confort familial que pour obtenir encore plus de confort. Il entend ainsi que le personnage féminin ne peut recevoir qu'un seul rôle, qui est celui de mère et d'épouse. L'idée que ce rôle ne puisse convenir n'est jamais envisagée. Il obtient le soutien de la mère, qui caractérise le personnage d'Ana par son sérieux et sa responsabilité. Celui-ci se retrouve soigné pour une « crise de nerf ». La tentative du personnage féminin de se libérer de son aliénation sociale est expliquée par une soudaine maladie passagère.

Rosa adopte à son tour le comportement qui lui est attribué. Celle-ci se conforme aux recommandations de spécialistes afin de réussir sa vie professionnelle. Ces recommandations sont perçues à la fois comme un moyen de réussite et comme un moyen de défense. En se pliant au comportement attendu, Rosa est acceptée par cette société et peut évoluer. Elle adopte le style vestimentaire attendu par sa condition de femme de bureau :

> Le rapport *Dress for Success*, de John T. Molloy, publié en 1977, recommande aux cadres féminins de mettre un tailleur au bureau : « Les femmes qui portent des

[118] *Ibid*., p.91 : « Hay que llevarlos pronto para que adquieran un temperamento sociable. »

> vêtements discrets ont 150% de chances de plus de se sentir traitées comme des cadres et 30% de risques de moins que les hommes mettent leur autorité en question ».[119]

Différents rapports sociologiques façonnent sa vie sociale, l'enfermant dans un rôle pré-fabriqué. La narratrice se laisse guider pour devenir un « gagnant ». En plus de la tenue vestimentaire, elle respecte les interdits, comme entretenir une liaison avec un collègue. Elle se plie au comportement indiqué par ces spécialistes, jusqu'à réprimer certains gestes :

> Au bureau, je ne dois pas oublier que, en plus de la façon dont je m'habille, il faut que je surveille mon comportement. Je dois me rappeler qu'en réunion je ne dois pas me passer les doigts dans les cheveux, ajuster les bretelles de mon soutien-gorge, tripoter mes colliers ou mes boucles d'oreilles, tirer sur mes collants ni ôter de mon chemisier un fil imaginaire.[120]

Chaque geste soulignant sa condition de femme doit être banni, entraînant un contrôle continu de son attitude. Elle doit finalement imiter le comportement masculin : « […] vous devez vous lever comme un homme, au sens littéral et figuré »[121], tout en sachant que, par sa condition de femme, ce comportement ne sera tout de même pas le bon :

---

[119] *Ibid*., p.63: « El informe *Dress for Success*, de John T. Molloy, publicado en 1977, recomienda a las ejecutivas el uso de un traje sastre en la oficina: « Las mujeres que llevan ropa discreta tienen un 150% más de probabilidades de sentirse tratadas como ejecutivas, y un 30% menos de probabilidades de que los hombres cuestionen su autoridad. » »

[120] *Ibid*., p.65 : « En la oficina no debo olvidar que, amén del modo en que visto, debo controlar cómo me comporto. He de recordar que en las reuniones no debo ahuecarme el cabello, ajustarme los tirantes del sujetador, manosearme los collares o los pendientes, estirarme los panties ni quitarme de la blusa una mota imaginaria. »

[121] *Ibid*., p.254 : « […] debe ponerse en pie como un hombre, literal y figurativamente hablando. »

> Si une femme consacre toute son énergie à son travail, on la traitera de frustrée. Si elle s'entoure d'une équipe et partage les responsabilités, alors on dira qu'elle n'est pas sûre d'elle. Si elle dirige avec fermeté, on dira qu'elle est aigrie.[122]

Ainsi, le personnage féminin doit se conformer aux attentes sociales qui régissent ce monde professionnel en imitant un comportement masculin qui finalement souligne sa condition de femme. La place attribuée au personnage dans cette société reste ambiguë, et en définitif la réussite est illusoire.

Le personnage de Cristina dénonce l'aliénation causée par le monde du travail. Elle présente la vie de salarié d'entreprise comme une fausse promesse de réussite et comme un enfermement sans possibilité de rébellion :

> […] on nous maintenait dans un tel état d'aliénation et d'épuisement, on nous hypnotisait tellement à force d'heures de travail incessant et de discours apocalyptiques sur la situation terrible de l'économie, que cela ne serait venu à l'idée d'aucun d'entre nous.[123]

Le personnage féminin révèle l'aliénation culturelle des employés et se livre à leur critique :

> Le pire, c'étaient ces secrétaires trop maquillées, juchées sur leurs Gucci d'imitation, […] et n'avaient pas d'autre sujet de conversation que le film qui était passé à la télé la veille et le nouveau fiancé de Chabeli, et passaient leur temps à déblatérer les unes sur les autres. Le pire, c'était ce chef du personnel qui pensait qu'il fallait rétablir la peine de mort […] et qui regardait ma poitrine avec le plus grand sans-gêne chaque fois que nous prenions l'ascenseur ensemble. Le pire,

[122] *Ibid*., p.254 : « Si una mujer centra toda su energía en el trabajo, se la calificará de frustrada ; si se rodea de un equipo y comporte responsabilidades, entonces será insegura ; si dirige con firmeza, la llamarán amargada. »
[123] *Ibid*., p.37-38 : « […] nos tenían tan alienados y tan agotados, tan hipnotizados a base de horas y horas de trabajo constante y de discursos apocalípticos sobre la terrible situación de la economía, que a ninguno de nosotros se le hubiera ocurrido. »

> c'étaient ces cadres commerciaux qui arrivaient tous les matins au bureau précédés d'une légère odeur d'eau de Cologne bon marché, avec leurs costumes mal coupés […] esclavage du prêt-à-porter quand on a pas l'argent pour s'acheter un costume sur mesure mais qu'on voudrait en donner l'impression.[124]

Elle révèle ainsi le stéréotype de la secrétaire peu cultivée mais jouant la féminité, du directeur radical et voyeur, et du cadre moyen qui imite l'apparence d'un cadre supérieur. Par cette description, la narratrice dénonce la nécessité pour chaque individu de correspondre à un cadre social et de répondre à une « catégorie ». Elle fuit donc le monde de l'entreprise afin de retrouver une liberté : « Au bar, je gagne plus que ce que je gagnais dans ce bureau, et j'ai les matinées pour moi, pour moi seule, et pour moi le temps libre vaut plus que le meilleur salaire du monde. »[125] Cependant elle ne parvient pas à s'affranchir de son asservissement puisqu'elle adopte aussi dans le bar le rôle désigné, c'est-à-dire le rôle de serveuse jolie et souriante qui ne doit pas se montrer avec un livre. Les personnages féminins jouent donc le rôle qui leur a été attribué mais font preuve d'une volonté d'émancipation. Cependant, l'affranchissement n'est possible que par la dépossession de ce rôle préalablement désigné. La place assignée est rejetée, entraînant la crise identitaire. Il faut fuir et se déconstruire pour envisager une singularisation.

Les narratrices de Maïssa Bey cherchent à dénoncer l'aliénation sociale et culturelle des personnages féminins, qui les enferme dans la place assignée par une norme sociale. Pour cela, elles rapportent l'histoire des personnages qui se soumettent aux prescriptions et aux règles régies

[124] *Ibid*., p.34-35 : « Lo peor eran aquellas secretarias repintadas, encaramadas sobre sus Gucci de imitación […] y que sólo sabían hablar de la peli que habían echado en la tele la noche anterior y del nuevo novio de Chabeli, y ponerse verdes las unas a las otras. Lo peor era aquel jefe de personal que opinaba que había que reimplantar la pena de muerte […] y que se quedaba mirándome las tetas con el mayor de los descaros cada vez que stubíamos juntos en el ascensor. Lo peor eran aquellos ejecutivos comerciales que llegaban todas las mañanas a la oficina precedidos de un tufillo a colonia barata, con sus trajes mal cortados […] esclavitudes del prêt-à-porter cuando uno no tiene dinero para comprarse un traje a medida pero le gustaría aparentarlo. »

[125] *Ibid*., p.39 : « En el bar gano más de lo que ganaba en aquella oficina, y mis mañanas son para mí, para mí sola, y el tiempo libre vale para mí más que los mejores sueldos del mundo. »

par la société ou par la religion. Le roman *Surtout ne te retourne pas* raconte l'histoire du personnage de Sarah. Ce personnage figure l'asservissement religieux des figures féminines. Amina narratrice décrit ce personnage comme une étudiante « en jeans et en baskets », libérée de son rôle social. Le tremblement de terre entraîne un changement de comportement. Si certains personnages féminins cherchent à s'affranchir après la catastrophe, le personnage de Sarah au contraire s'enferme dans l'aliénation religieuse. Elle se résout au châtiment divin en portant le deuil, et se recouvre entièrement de noir sans oublier le visage. Elle se conforme aux convictions de la société et de la religion, voulant que les femmes cherchant à s'affranchir du rôle qui leur a été désigné soient responsables du tremblement de terre. Ainsi, par leur comportement, leur tenue vestimentaire et leur indignité, les personnages féminins, dont Sarah, sont la cause de la catastrophe, et la perte des êtres aimés apparaît comme leur châtiment. Sarah se soumet à la morale et encourage les autres personnages féminins à se soumettre à leur tour. L'aliénation religieuse est également dénoncée par le document distribué à la suite du tremblement. Il s'agit d'une injonction écrite en français et en arabe sur le comportement à adopter en cas de nouvelle catastrophe : « Avant tout, prononcez plusieurs fois la profession de foi « Il n'y a de Dieu que Dieu, et Mohammed est son prophète. » » (p.88) La narratrice Amina dénonce l'enfermement des femmes qui se cache derrière ces imprécations religieuses et représentées par le personnage de Sarah : « Et ce n'est pas avec des voiles, des prosternements et des invocations bruyantes excédant toute mesure, qu'on peut espérer pouvoir masquer la noirceur et infléchir le jugement divin. » (p.174)

La dénonciation de l'aliénation dans le roman *Cette Fille-là* se retrouve dans la restitution des histoires des personnages de Yamina, d'Aïcha et de Brada. Le personnage de Yamina est issue d'une tribu qui marque ses femmes au visage et aux mains pour montrer qu'elles appartiennent à un homme de la tribu. Cette marque de possession des personnages féminins par les hommes remonte d'une ancienne tradition :

> Tradition venue […] du temps des conquêtes arabes, où les tribus toujours en guerre marquaient, pour les reconnaître, leurs filles et leurs femmes souvent prises comme esclaves en tant que butins de guerre, tout comme leurs précieux troupeaux de chameaux.[126]

Les femmes valent le même prix que les bêtes, même si l'adjectif « précieux » qui qualifie les chameaux laisse sous-entendre que les bêtes revêtent plus de valeur que les femmes. Dans la tribu de Yamina, les personnages féminins doivent donc exhiber leur appartenance sur les seules parties du corps qu'elles ont le droit de découvrir, c'est-à-dire le visage et les mains . En racontant l'histoire de Yamina, la narratrice dénonce l'aliénation féminine et fait de ce personnage le symbole du pouvoir incontesté de l'homme sur la femme. En effet, cette première choisit de fuir cette aliénation en partant avec un autre homme que son mari et se condamne en même temps à être reniée et maudite par sa société. Elle s'expose également à la vengeance du mari, puisque le personnage masculin peut tout imposer, tout exiger, et demander réparation pour son honneur. La punition du crime d'adultère chez la femme révèle la violence qui lui est réservée lorsqu'elle tente de s'affranchir des règles de la société, puisque le châtiment est la lapidation jusqu'à ce que mort s'ensuive. L'histoire d'Aïcha révèle, en plus de l'aliénation féminine, l'infériorité de la fille sur le garçon. En naissant femme, le personnage d'Aïcha cause la déception du père. Afin de nier son existence, il refuse de la nommer. Au-delà de la déception, donner naissance à une fille suppose l'échec du personnage de la mère ; son rôle n'a pas été rempli puisqu'elle devait donner un garçon au père : « Pendant longtemps, accablé, il n'a pas adressé la parole à sa femme, une femme incapable de lui donner un fils. […] Pour lui, elle est la fille qui n'aurait jamais dû naître. Un coup pour rien. » (p.33) Malika dénonce cette discrimination en racontant l'histoire d'Aïcha. Enfin, l'histoire du personnage de la vieille Brada est une nouvelle dénonciation de l'aliénation sociale et culturelle du personnage féminin. Celui-ci est qualifié

[126] Bey, M., *Cette Fille-là*, *op*. *cit*., p.56-57.

de trop vieux pour travailler et donc n'a plus aucune utilité pour la société. Ce personnage de bonne à tout faire, qui s'est mis au service des autres, se retrouve finalement rejeté par la société et enfermé dans l'asile. La narratrice dénonce ce rejet. L'histoire du personnage de la vieille Brada révèle qu'une fois que le personnage féminin a rempli la fonction qui lui a été déterminée, il est mis en marge de la société car il n'y occupe plus de place.

Chez Maïssa Bey, les personnages féminins qui tentent de se libérer de la place qui leur est conférée dans la société sont marqués par le déshonneur. Dans le roman *Surtout ne te retourne pas*, le personnage d'Amina évoque la différence entre les femmes de « bonne réputation » et les « folles ». Alors que les femmes dites de bonne réputation se préoccupent de la bienséance, de la discrétion, de la réserve, des convenances et des « apparences-qu'il-faut-sauvegarder-à-tout-prix » (p.34) comme le détermine leur rôle de personnage féminin dans cette société algérienne, les « folles », au contraire se dévoilent et expriment leurs désirs. Ces personnages féminins entretiennent une « mauvaise réputation ». Dans la culture de cette société, sont considérées comme « folles » les personnages féminins qui circulent librement entre la sphère publique et la sphère privée, sans respecter les lieux destinés aux femmes et transgressant les normes sociales. Contrairement au rôle qu'elles doivent entretenir, ces personnages féminins prennent la parole, se livrent et s'exposent « sans pudeur » aux critiques et aux jugements. Ces personnages expriment la volonté de s'affranchir du rôle qui leur a été imposé par la société. Ces femmes sont donc qualifiées de « folles » ou de « mentalement dérangées » puisqu'elles se déchaînent pour se libérer. Le verbe « déchaîner » entend ici à la fois provoquer (déclencher) et ôter des chaînes, suggérant une libération. Amina s'apparente aux personnages des « folles » mais n'appartient pas à cette catégorie de femmes :

> Folle ? Jusque-là, je ne l'étais que dans des proportions plus ou moins acceptables. Dans des limites variables, plus ou moins tolérables. Car la folie, on le sait, dépend des normes fixées par la société, ce modèle de cohésion, de cohérence et d'infinie harmonie, sans la moindre dissonance. Je serais plutôt une note discordante, voilà tout. […]La stridence d'un crissement qui dérange, qui agace. Pire encore, qui exaspère.[127]

En effet, la narratrice reste encore enfermée dans son rôle premier malgré la fugue. Avant cet événement, le personnage adopte le comportement attendu. La narratrice se décrit comme « une parfaite jeune fille » et une « bonne prétendante » puisque grâce à son éducation elle sait tenir une maison et cuisiner. Elle se conforme également à son futur rôle d'épouse en réunissant les qualités exigées : « polie, attentionnée, jamais un mot plus haut que l'autre, souriante, compatissante, aimante, charitable… » (p.156). Elle se dévoile « dressée » suivant le rôle défini par la société, qui veut que les personnages féminins respectent les désirs du mari, comme le port du voile. Cependant, elle révèle l'aliénation dans laquelle ces personnages sont maintenus :

> Toutes les jeunes filles doivent accepter l'idée qu'elles devront se soumettre aux désirs de leur mari. Ne pas oublier le pluriel. Essentiel. Leurs désirs. Et le voile fait partie de ces désirs-là. Soustraire sa femme, sa sœur ou sa fille aux regards devient une obligation inévitable, plus encore, une obsession, pour beaucoup aujourd'hui.[128]

Le personnage d'Amina avant la fugue se range alors du côté des femmes dites « vertueuses ». Seulement il se compare également à une « note discordante ». Le choix de la fugue entraîne la remise en question de sa réputation et de ce fait compromet le mariage arrangé par le personnage de l'oncle. Dans la société de Maïssa Bey, la réputation du personnage

[127] Bey, M., *Surtout ne te retourne pas*, *op*. *cit*., p.34.
[128] *Ibid*., p.157.

féminin est soumis aux commérages. Amina narratrice évoque une longue liste de personnages, s'étendant de la famille aux passants, concernés par la question de la réputation d'un personnage féminin : « C'est qu'il faudra penser à la plus terrible, la plus redoutable des épreuves : ce-que-vont-dire-les-gens » (p.44). Le personnage d'Amina prend conscience de son aliénation et cherche à s'en affranchir. Ainsi, la fugue de la narratrice suggère la fuite du rôle qui lui a été imposé. Amina, à l'image des « folles » cherche à se libérer de son aliénation sociale. Pourtant, sa libération n'est que partielle puisqu'elle se révèle encore « pervertie » par la morale qui lui a été inculquée. Alors que le personnage de Nadia avoue avoir connu les plaisirs de l'amour en dehors des liens du mariage, la narratrice se laisse surprendre par un sentiment de peur, puisqu'un bonheur obtenu par une transgression est nécessairement menacé :

> […] je suis marquée et corrompue par une morale exclusivement basée sur la faute et le péché, sur le châtiment et l'expiation. Tous mes efforts pour faire table rase des enseignements répressifs, pour effacer les vérités assénées, pour extirper, pour arracher de moi les préceptes inculqués, pour oublier et renaître, ne servent finalement à rien. Des mots, rien que des mots. Je suis pervertie. Je crois.[129]

L'éducation reçue et la morale enseignée veulent que connaître l'amour en toute impunité entraîne nécessairement un châtiment. Malgré ses efforts, sa fuite et la perte de mémoire, le personnage d'Amina n'arrive pas à se « déchaîner » complètement. Dans le roman *Cette Fille-là*, Malika évoque, dès le début du roman, le Sceau de l'Infamie dont sont frappées les filles-mères qui restent immuablement déshonorées. Malika narratrice se révèle marquée par le même déshonneur, étant une enfant de la « Faute ». Le personnage de Malika enfant comprend déjà que les conditions de sa naissance se répercutent sans aucune contestation sur elle-même. Elle se retrouve donc marquée par le déshonneur de la mère :

[129] *Ibid*., p.179.

> Conformément aux préceptes religieux de la *Charia*, basés sur le Coran et jusqu'à une époque très récente, les enfants adoptés ne pouvaient être inscrits sous le nom de famille des parents adoptifs. Une façon de porter, leur vie durant, la marque de l'infamie réelle ou supposée qui avait présidé à leur naissance.[130]

Ainsi à l'école, elle n'est pas appelée par le même nom que son père mais apprend le mot « bâtarde ». Cette appellation définit son statut et la caractérise. Les autres personnages du roman ne la nomment alors que par ce mot, même le personnage de la mère adoptive. Le mot « bâtarde » ou *Farkha* lui est immuablement attribué. Malika se présente elle-même par ce mot : « Oui, je suis une bâtarde. » (p.47) Si, pour les autres personnages, cette nomination est une insulte, pour le personnage de Malika il s'agit de la preuve de sa différence. La narratrice considère que les filles honnies sont, au contraire de la moralité imposée par cette société, admirables et révèlent une force indomptable. Ces personnages féminins cherchent à se déchaîner en enfreignant les lois fondamentales régies par la société : « Soumission, Pureté, Enfermement » (p.53). Malika les considère comme admirables puisque leur « faute » exprime leur désir de se libérer du rôle que leur impose la société :

> […] rompre les chaînes, d'aller au-delà d'une vie promise à d'autres contraintes, d'autres humiliations plus acceptables parce qu'inscrites dans sa destinée de femme, endurées dans le silence et dans le respect d'un ordre moral inaliénable.[131]

Ces personnages féminins, à l'image de la mère, compromettent leur réputation et leur honneur dans le but de s'affranchir de l'aliénation dans

[130] Bey, M., *Cette Fille-là*, *op*. *cit*., p.77.
[131] *Ibid*., p.53.

laquelle la société cherche à les maintenir. Malika se voit affecté le même déshonneur en héritage :

> Rien ne se pardonne chez nous. Et surtout pas le déshonneur. Il se transmet, rejaillit, aussi visible qu'une tare congénitale. Sans jamais s'enfoncer dans l'oubli, il rejaillit par ricochets, de génération en génération. Fait partie de l'héritage.[132]

C'est donc dans sa différence que la narratrice puise sa richesse. Le déshonneur de sa mère cause son rejet par la société et sa condition de bâtarde lui permet d'échapper aux règles établies par cette même société. Le refus de l'aliénation se retrouve également dans le récit d'autres personnages féminins qui cherchent à s'affranchir. Dans le roman *Surtout ne te retourne pas*, Amina narratrice raconte l'histoire des personnages de Khadija et de Sabrina. Avant le tremblement de terre, cette dernière tenait le rôle qui lui était attribué et restait sous la surveillance de ses frères. La catastrophe permet son indépendance et elle se libère des règles de la société en choisissant de vendre son corps afin de pouvoir se payer une maison. Cette maison est perçue comme la garantie de son indépendance. En ce qui concerne Khadija, celle-ci choisit de continuer son activité de coiffeuse et de prendre soin de son corps et de sa beauté, malgré les menaces proférées par la société masculine. Le personnage de Khadija exhorte les personnages féminins à ne pas oublier ce qu'elle appelle leur « féminité » et à prendre soin de leur corps en dehors de leurs activités quotidiennes qui relèvent de la cuisine, de la lessive, des commérages et de la télévision. D'après la société masculine, les femmes sont à l'origine du tremblement de terre à cause de leur perfidie, de leur insoumission et de leur esprit de rébellion. Le personnage de Khadija refuse ce discours aliénant et poursuit ses activités.

Le choix du langage fige le personnage narrateur dans une catégorie sociale déterminée et contribue aux attributions qui lui sont

[132] *Ibid*., p.47.

imposées socialement et culturellement. Différents niveaux de langues peuvent être relevés. Les personnages de Lucía Etxebarria et de Virginie Despentes adoptent un langage en accord avec le rôle social qui les définit. Ils demeurent ainsi à la place qui leur a été assignée par une vision normative du social, les maintenant d'autant plus dans leur aliénation. Le roman de Lucía Etxebarria comporte trois narratrices adoptant trois écritures différentes. Le discours de la narratrice Cristina, serveuse de bar *junky* fréquentant les boites de nuit, se focalise sur le sexe et la drogue. L'écriture de Rosa, femme d'affaires cadre d'entreprise, comporte un vocabulaire informatique. Quant à Ana, elle s'interroge surtout sur sa vie familiale. Son discours révèle très peu son rôle de mère mais s'axe surtout sur sa condition de femme au foyer. Le style d'écriture du roman *Les jolies choses* de Virginie Despentes ne comporte aucune variation. Quelque soit le personnage qui prend en charge la narration, le style reste le même entraînant parfois une confusion quant au narrateur. Celui-ci s'exprime toujours à la troisième personne du singulier, par des expressions familières et dans un langage souvent vulgaire. Ce langage, associé à l'utilisation du verlan, correspond pour les personnages à leur condition de Rmistes. Seuls les romans de Maïssa Bey ne déterminent pas ses deux narratrices dans un style d'écriture relevant d'une attribution sociale ou culturelle.

Le récit du roman *Amour, Prozac et autres curiosités*, partagé par trois narratrices, révèle trois écritures différentes avec des changements de registre et de préoccupations. La narratrice Cristina exprime dans un registre familier ses besoins de sexe et de drogue en y faisant référence dans presque chaque chapitre. Dès le chapitre « A comme Atypique » (« A de Atípica »), elle décrit une scène d'amour qu'elle qualifie d'échec. Elle emploie dans un langage familier le verbe « baiser » à différentes reprises. Ce verbe revient régulièrement dans de nombreux chapitres, associé aux mots « queue » (« pollas » p.162) et « chatte » (« coño » p.114), révélant un langage vulgaire et cru contrairement aux deux autres narratrices qui préfèrent utiliser le mot « pénis ». Ce langage familier apparaît également par des mots comme « putain » (« jooder » p.109)

« connerie » (« coñazo ») « emmerdeur » (« pesado ») ou les expressions « hyper accro » (« colgadísima ») et « je m'en fous » (« yo paso ») (p.111), limitant le personnage dans un même style d'écriture. La vie sexuelle est le principal sujet des chapitres dans lesquels le personnage de Cristina est narratrice. Elle décrit en outre les scènes d'amour de films pornographiques et une relation sexuelle avec le personnage de Iain. Cependant lors de ces descriptions elle utilise ponctuellement un langage commun, à l'aide de termes techniques et scientifiques, puisqu'elle emploie les substantifs « fellation » (« fellatio ») (p.161) « vagin » (« vagina » p.162) « pénis » (« pene » p.162) et « membre » (« miembro » p.130), au contraire de la scène décrite au chapitre « A ». De plus, les deux dialogues de la narratrice avec les personnages de Line et de Gema prennent pour sujet la sexualité et les rapports des trois personnages au sexe. La conversation s'établit sur un langage vulgaire, avec une nombreuse utilisation du verbe « baiser » (« follar »). La question de la sexualité revient régulièrement dans ces chapitres car la narratrice révèle un besoin d'amour basé sur un rapport sexuel : « J'ai besoin d'une queue entre les jambes »[133]. A la suite de ce besoin, le personnage de Cristina suggère de nombreuses relations basées uniquement sur la sexualité : « […] je baisais avec n'importe qui, vraiment n'importe qui »[134]. Dans la version originale, le nom « cosa » renvoit à une chose (« n'importe quoi »), et réduit l'homme à un simple « objet » sexuel. La narratrice associe son besoin de rapport sexuel à l'alcool et à la drogue. L'activité sexuelle ne peut avoir lieu que sous l'emprise de l'alcool : « […] la première fois que je couche avec quelqu'un, je suis ivre. Autrement, je ne le fais pas. »[135] La narratrice évoque souvent un état d'ivresse à l'aide de l'adjectif « bourrée » (« borracha » p.130). Elle explique son rapport à la drogue comme un besoin et évoque à plusieurs reprises sa consommation d'ecstasy. Comme pour la sexualité, la drogue occupe son discours, qui révèle sa dépendance :

[133] Etxebarria, L., *op. cit*, p.46 : « Necesito una polla entre las piernas. »
[134] *Ibid*., p.37 : « […] y me follaba a cualquier cosa, de verdad, a cualquier cosa »
[135] Ibid., p.125 : « […] la primera vez que me acuesto con alguien estoy borrachísima. Si no, no lo hago. »

> Il y a des milliers de façons de parler de la vie, mais il n'y a pour moi que deux façons de la vivre : avec ou sans la drogue, ou, ce qui revient au même, à fond ou sous anesthésie. Drogue, drogue, drogue. L'ecstasy est notre pain de chaque jour et nous ne pouvons plus nous en passer.[136]

La répétition du substantif « drogue » souligne un besoin irrépressible pour la narratrice, faisant ainsi de l'ecstasy, comme de la sexualité, la préoccupation de sa narration.

Chez Virginie Despentes, les personnages font partie d'une même catégorie sociale et utilisent donc le même langage. Ce langage appartient au même registre familier employé par la narratrice Cristina, rapprochant ainsi les personnages des deux romans. En effet, les personnages féminins observent le même culte du corps et des apparences, consomment alcool et drogue et révèlent les mêmes préoccupations. Dès lors leur langage est le même. Il s'agit d'un registre familier, où des mots et expressions familières parcourent le texte à plusieurs reprises, tels que « ouais » (p.7) « tune » (p.10), « trucs » (p.13), « bouffonne » (p.25), « se barrer » (p.53), « kiffer » (p.189), « gouine » p.30), « biz » (p.165) « merde » (p.111), entre autres. Le roman de Lucía Etxebarría contient, pour la plupart, les mêmes termes. Les verbes et substantifs employés dans le langage vulgaire se retrouvent également. A l'instar de la narratrice Cristina, les personnages de Virginie Despentes utilisent de façon régulière les mots « putain » (p.7), « connards » (p.10), « chier » (p.25), « pétasse » (p.25), « salope » (p.30), « pute » (p.30), « enculer » (p.115), « baiser » (p.138), « pétasse » (p.211) ou « salaud » (p.213). Le nombre important d'occurence du verbe « baiser » insiste sur la reconnaissance de ces personnages féminins à travers un rôle lié à leur sexualité. Cependant, l'écriture est paralysée par un vocabulaire répétitif puisque les narratrices ne s'autorisent pas d'autres verbes. Si le langage

[136] *Ibid*., p.229 : « De la vida se puede hablar de mil millones de maneras diferentes, pero para mí ya sólo hay dos formas de vivirla : con drogas o sin ellas, o lo que es lo mismo, a pelo o anestesiada. Drogas, drogas, drogas. El éxtasis es el pan nuestro de cada día y ya no sabemos vivir sin él. »

des deux romans reste le même, l'écriture de Virginie Despentes se dissocie toutefois de celle de l'écrivain espagnol. En effet, ses personnages narrateurs se distinguent par l'utilisation du verlan. Le récit contient les mots « chelou » pour « louche » (p.7), « meuf » pour « femme » (p.221) ou « keums » (p.219) pour « mec ». Cependant le verlan est peu utilisé d'autant plus que ce sont les mêmes termes qui parcourent le texte. L'écriture de Virginie Despentes se distingue aussi par la syntaxe, qui se révèle parfois incorrecte : « Le jour qu'elle est venue habiter Paris. » (p.10) Le langage correspond aux personnages, permettant ainsi d'affirmer que la narration est bien prise en charge par les personnages, et non par un autre narrateur omniscient. Le récit se compose aussi d'aposiopèses, des phrases nominales ou parfois des phrases constituées d'un seul mot, répondant aux émotions des personnages. Certaines phrases sont en effet coupées, faisant l'économie du sujet et de l'auxiliaire : « Pas pleuré depuis tout petit, il aimerait bien que ça monte, ce soir » (p.50) ou encore « Pris un bain, tout à l'heure » (p.82). Dans le premier exemple, le narrateur est le personnage de Nicolas tandis que dans le deuxième exemple il s'agit de celui de Pauline. Chacun des personnages utilisent donc bien le même style d'écriture. L'économie de langage se révèle également à travers les nombreuses phrases nominales, par exemple au début du roman : « Château-Rouge. Terrasse, sur un trottoir, au milieu des travaux. » (p.7) Ces deux phrases introductives présentent brièvement le décor avant de mettre en scène les personnages. Le langage s'apparente ici aux didascalies d'une pièce de théâtre. Il s'agit de la première scène, qui sera reproduite dans un nouveau décor à la fin du roman. Ce langage leur permet aussi de s'identifier à une certaine catégorie sociale, qui est celle des Rmistes. Les trois personnages principaux appartiennent tous à cette catégorie, aussi ils utilisent tous le même langage et le même vocabulaire.

Si le langage des personnages de Virginie Dépentes reste le même, chez Lucía Etxebarria l'écriture et les préoccupations des deux autres narratrices diffèrent. La narratrice Rosa adopte uniquement un vocabulaire relevant du domaine scientifique. Elle utilise un vocabulaire

informatique qui caractérise le personnage par son activité professionnelle :

> J'en suis à un point où ma mémoire est dupliquée, et où la mémoire extérieure matérialisée sous forme d'archives et de bases de données dépasse celle qui est stockée dans mon cerveau biologique.[137]

Cette écriture lui permet de se définir : « Des mots qui me définissent. Equilibre technologique. Courrier électronique. Mémoire RAM. Bilans. Budgets. Rapports en trois exemplaires. Graphiques. Facteur de risque. »[138] Ce langage se retrouve dans chaque chapitre où le personnage est narrateur. Rosa désigne le sexe masculin par le substantif « phallus » (« falo » p.80) et sa première expérience sexuelle comme une épreuve empirique (p.192). Elle emploie donc un registre adapté à son statut de cadre supérieur. De plus, la narratrice n'utilise aucun terme familier ou vulgaire. Lorsque celle-ci révèle ses relations amoureuses, elle emploie un langage courant. Elle ne décrit aucun rapport sexuel et évoque brièvement ses amants, d'après ce qu'elle définit comme un « historique » (p.192). Les rapports sexuels n'appartiennent pas aux préoccupations du personnage de Rosa. Cependant, cette récurrence thématique prouve au contraire une fixation. L'absence d'une vie amoureuse ou d'une vie sexuelle crée un malaise chez la narratrice, dont la solitude se ressent d'autant plus. Le célibat volontaire et dynamique se transforme en célibat triste et subi. Sa narration se focalise principalement sur son activité professionnelle et révèle également un souci d'ordre. L'intérieur, tout comme l'armoire, se rangent de manière méthodique et organisée. Ce souci de rangement répond à une tenue vestimentaire rigoureuse et à un

[137] In *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, *op. cit.*, p.147 : « Ha llegado un punto en que mi memoria está duplicada, y la memoria exteriorizada en archivos y bases de datos supera a la almacenada en mi cerebro biológico. »
[138] *Ibid.*, p.191 : « Palabras que me definen. Equilibrio tecnológico. Correo electrónico. Memoria Ram. Balances. Presupuestos. Informes por triplicado. Curvas de campana. Capital riesgo. »

comportement surveillé. La narratrice peut alors correspondre aux critères sociaux exigés par son milieu professionnel :

> « Des vêtements qui projettent une image de sexualité réduisent les chances de succès professionnel de la personne qui les porte. S'habiller dans un but de réussite professionnelle et s'habiller pour mettre en valeur ses atouts sexuels sont deux choses dont on peut dire qu'elles s'excluent mutuellement. »[139]

Rosa doit observer un ordre méticuleux dans ses rangements, de la même manière que son comportement doit rester irréprochable :

> « Vous devez contrôler la position des jambes. […] Les femmes doivent faire plus attention dans leur environnement professionnel, afin d'éviter que la visibilité de leurs jambes ne distraie les autres. »[140]

Par cette préoccupation d'ordre, la narratrice révèle un besoin de pouvoir se classer dans une catégorie sociale, celle du cadre supérieur. Elle adopte donc un registre scientifique correspondant à cette identité et surveille son écriture, élaborée à l'image de son comportement.

Le personnage d'Ana narrateur tient, quant à lui, un discours de ménagère et révèle une écriture qui s'appuie sur l'incertitude et sur le dénigrement. Les chapitres de sa narration abordent tous la question du ménage et du foyer, caractérisant ainsi le personnage dans une fonction de ménagère. La narratrice décrit en détail la façon de nettoyer, de s'occuper de l'enfant et de tenir la maison. Elle fait également référence aux difficultés rencontrées et à l'importance accordée, puis niée, à cette

[139] *Ibid*., p.63 : « Una indumentaria que proyecte una imagen de sexualidad menoscaba el éxito profesional de quien la vista. Vestirse para el éxito profesional y vestirse para resaltar el atractivo sexual son dos cosas que casi puede decirse que se exluyen mutuamente. »
[140] *Ibid*., p.65 : « Debe usted controlar la postura de las piernas. […] Las mujeres deben tener más cuidado en el ambiente profesional, para evitar que la visibilidad de las piernas distraiga a otros. »

activité : « Je sais que ça a l'air absurde, mais j'aimais m'occuper de la maison, je ne sais pas, j'ai toujours trouvé relaxant de nettoyer, de frotter et de faire briller. »[141] L'activité ménagère est d'abord vécue comme plaisante et recherchée par la narratrice, puisqu'elle choisit de ne pas travailler mais de s'occuper de son foyer. Puis elle devient inutile :

> Mais maintenant c'est comme si je m'étais rendue compte que le travail de la maison peut s'étirer sans fin ou être réduit au minimum, et le résultat, dans la pratique, est toujours le même.[142]

La narration se coupe alors en deux temps, celui « d'avant » et celui de « maintenant ». De la même façon, la description de l'activité ménagère se trouve mêlée au récit de l'histoire des parents. Ana passe d'un temps à l'autre, d'un sujet à l'autre, sans autre transition que le retour à la ligne. Par ce procédé, l'écriture mêle dans une même narration différentes histoires. De plus, l'écriture révèle les incertitudes de la narratrice, qui se dénigre constamment. L'expression « je ne sais pas » revient de façon récurrente dans chacun des chapitres dont elle occupe la narration. L'incertitude et le dénigrement sont des sentiments qui dominent ce personnage, qui est le seul à utiliser fréquemment cette expression. Celle-ci peut se retrouver plusieurs fois dans un même paragraphe, voire dans une même phrase :

> Je ne sais pas, parfois j'aimerais faire plus âgée, mais, simplement, je ne me vois pas dans un autre style de vêtements ; j'ai parfois essayé de mettre des pulls noirs et des pantalons gris, je ne sais pas, des couleurs plus sobres, des vêtements plus

[141] *Ibid*., p.201 : « Sé que suena absurdo, pero a mí me gustaba hacer la casa, no sé, siempre me ha parecido relajante limpiar, fregar y abrillantar. »
[142] *Ibid*., p.202 : « Pero ahora como que me ha dado cuenta de que el trabajo de la casa puede estirarse hasta lo indecible o reducirse al máximo, y el resultado, en la práctica, siempre es el mismo. »

> sérieux, mais ça me déprimait vraiment, j'avais l'impression d'être en deuil, j'étais hypermal, je ne sais pas…[143]

En utilisant à trois reprises « je ne sais pas » dans la même phrase, la narratrice insiste sur son incertitude et justifie ses choix vestimentaires. Elle s'installe dans une position de victime et donne l'impression de s'excuser. Par cette répétition elle cherche à justifier ses gestes, notamment la prise de médicaments mélangée à l'alcool :

> Puis je commençai à les prendre avec de l'alcool, parce que les comprimés, je ne sais pas, ça passe mieux si on les prend avec quelque chose, on est contente et comme on voit la vie autrement, je ne sais pas, tout vous devient égal, rien n'est bon ni mauvais.[144]

Cette expression permet également à la narratrice de s'excuser de sa faiblesse. Celle-ci emploie un vocabulaire du dénigrement et révèle une absence de confiance quant à ses propres capacités. Elle se définit comme « insignifiante » (« pocacosa » p.138), « faible » (« débil » p.134) et jamais respectée (p.134). Elle ne s'autorise aucun compliment :

> C'était un curieux mélange de fierté et de honte, je ne sais pas, peut-être que j'avais honte de me trouver aussi jolie, je ne sais pas, je pensais peut-être dans le fond que j'avais l'air d'une prostituée de luxe.[145]

---

[143] *Ibid*., p.134 : « No sé, a veces me gustaría aparentar más edad, pero, sencillamente, no me veo con otro tipo de ropa, es que alguna vez he intentado probarme jerséis negros y pantalones grises, no sé, colores más sobrios, ropa más seria, pero me deprimía muchísimo, me daba la impresión de que iba de luto, supermal, no sé… »

[144] *Ibid*., p.269 : « Y luego empecé a mezclarlas con alcohol, porque las pastillas, no sé, como que sientan mejor cuando las mezclas, y te pones contenta y como que ves la vida de otra manera, no sé, todo te da igual, nada es bueno ni malo. »

[145] *Ibid*., p.215 : « Era una mezcla de orgullo y vergüenza, no sé, quizá me diese vergüenza sentirme orgullosa de verme tan guapa, no sé, quizá en el fondo pensara que en realidad parecía una prostituta cara ».

Le personnage d'Ana révèle son incertitude quant à sa beauté, se comparant immédiatement à une prostituée. De plus, elle ne se risque à aucun avis personnel puisqu'elle ajoute ne pas être sûre de ce qu'elle avance. L'écriture de la narratrice, en s'appuyant sur l'incertitude, repose donc sur le mépris du personnage envers lui-même.

Les personnages féminins sont enfermés dans une distribution de rôles pré-définie. Ils ne peuvent que se soumettreet n'évoluent que dans ce cadre figé. Ils répondent aux attentes sociales puisque leur comportement, leur tenue vestimentaire, leur langage et leur discours permettent de les identifier et de les reconnaître selon leur fonction. Ils renvoient la bonne image. Chacun occupe son propre rôle dans la société et dans la famille. Les relations humaines comme familiales se révèlent conflictuelles et déterminent l'évolution des personnages.

2- Relations familiales Relations amoureuses

Les romans étudiés présentent des relations familiales fondées sur le conflit et sur un manque affectif. Les personnages se déterminent par le rôle qu'ils occupent au sein de la famille. Le personnage du père se définit, comme nous l'avons vu, par sa violence ou par son absence, tandis que celui de la mère se fonde soit par sa protection soit par son rejet de l'enfant. Enfin, les personnages féminins ne développent aucune relation fraternelle. Chez Maïssa Bey, les personnages de la mère et du père sont décrits suivant leurs rôles respectifs au sein de la famille. Le personnage de la mère possède deux figures : celle qui protège et celle

qui guide ou au contraire celle qui rejette. Le personnage du père doit incarné le protection de la famille, or il s'impose par la violence et la répression qu'il inflige. Les relations familiales dans le roman *Amour, Prozac et autres curiosités* de Lucía Etxebarría se caractérisent par un manque de rapport affectif. Les personnages dévoilent différence, les membres de la famille ne se comprennent pas et instaurent une distance volontaire. Les parents n'apportent ni affection ni réconfort. Le personnage de la mère se définit par sa froideur et le personnage du père par son abandon. Chez Virginie Despentes, les relations familiales relèvent du conflit voire de la haine. Le personnage du père violente la mère et la fille, le personnage de la mère ne donne de l'affection qu'à une fille sur deux, enfin les personnages de Pauline et de Claudine se détestent. Parallèlement aux relations familiales, les relations amoureuses révèlent des rapports humains complexes. La recherche de l'amour et les rapports amoureux contribuent à la définition des personnages et déterminent leur place dans la société.

Les personnages narrateurs de Lucía Etxebarria et de Virginie Despentes décrivent les qualités des personnages du père et de la mère.

Dans le roman de Lucía Etxebarria, ils sont tour à tour présentés par les trois narratrices, qui soulignent leur différence. Leur relation se révèle par une distance. La narratrice Rosa décrit le personnage de la mère par rapport à ce qui l'oppose à celui du père. La mère n'aime pas les plages du Sud, qualifiées de « vulgaires », ni les parasols, ni les Suédoises « en bikini », ni les crèmes bronzantes, ni les Gitans dotés « d'énormes chaînes en or sur un torse velu » (« gruesos cadenones de oro sobre el pecho velludo » p.68). Il s'agit au contraire de l'univers du père, qui « adorait la Méditerranée, les calamars frits dans les buvettes sur la plage, les parties de dominos » (« adoraba el Mediterráneo, los calamares fritos en los chiringuitos de la playa, las partidas de dominó » p.68) Les plages du Sud représentent le reflet de ce personnage, qui aime les yeux et les cheveux noirs des Andalouses puisqu'elles renvoient sa

propre image. La mère se distingue des sudistes par sa blondeur et sa peau blanche. Celle-ci se retrouve plutôt dans les plages du Nord :

> Ma mère aimait ces plages matriarcales où les fières Basques ne daignaient pas exhiber un centimètre carré d'anatomie de plus que nécessaire, et se promenaient, athlétiques et décidées, dans d'élégants maillots sombres une pièce.[146]

Les activités des personnages du père et de la mère ne se rejoignent donc jamais. La mère évite le soleil et cherche la solitude : « […] ma mère passe ses matinées à lire et ses après-midi à faire de longues promenades solitaires au bord de l'eau » (« […] mi madre se pasase las mañanas leyendo y los atardeceres dando largos paseos solitarios por la orilla » p.69). A l'opposé, le père préfère s'amuser et être entouré : « […] mon père passait ses matinées dans les buvettes, le midi à faire la sieste, les après-midi à des parties de dominos et les nuits à faire la java. » (« […] mi padre se pasase las mañanas en los chiringuitos, los mediodías de siesta, las tardes en la partida de dominó y las noches de jarana. » p.69-70) Les vacances renvoient l'image du quotidien familial puisque la narratrice Ana reprend cette opposition. Le père ne supporte pas l'enfermement et fuit la maison familiale chaque soir. Au contraire, la mère préfère la solitude et ne sort pas. Les habitudes des deux personnages au foyer se retrouvent également pendant les vacances, installant une vie commune fondée sur l'incompréhension et la distance. En effet, chacun vit de son côté :

> Il lui disait qu'ils pouvaient sortir ensemble si elle le voulait, mais elle préférait rester lire à la maison, parce qu'elle ne comprenait pas cette obsession de sortir tous les soirs, surtout maintenant qu'il y avait à la maison une petite fille que son

[146] Etxebarria, L., *op. cit.*, p.68 : « A mi madre le gustaban aquellas payas matriarcales en las que las orgullosas mujeres vascas no se dignaban exhibir un centímetro más de lo necesario de su anatomía, y se paseaban, atléticas y decididas, enfundadas en elegantes maillots oscuros de una pieza. »

père ne regardait même pas. Aussi commençaient-ils à s'éloigner alors qu'ils n'avaient même pas fini de s'approcher.[147]

Les deux personnages se distinguent par leurs envies, leurs besoins et leurs priorités. Tandis que le rôle de la mère est de s'occuper de son foyer et de ses enfants, le père refuse de jouer son rôle de protecteur et de responsable de la famille et cherche à conserver sa liberté. Il adopte un comportement différent en présence du personnage de la mère : « Je me promenais […] en me demandant pourquoi mon père, si bavard et spirituel à la buvette, se réfugiait dans le mutisme le plus glacé quand il arrivait à la maison. »[148] Sa présence au foyer lui rappelle ses responsabilités familiales ainsi que son rôle de père et de mari, dont il ne veut pas. Il rejette finalement ce rôle en abandonnant sa famille.

Chez Virginie Despentes, afin de comprendre le schéma familial, il faut tout d'abord s'attacher aux relations entre les parents. Lorsque le personnage du père épouse celui de la mère, son comportement change totalement. Sa femme, qui représentait avant le mariage tout son « bonheur », devient après l'union « une conne, godiche et sans éclat ». L'union entraîne finalement la domination du personnage masculin. Le père la méprise constamment, la qualifie d' « incapable » et juge chacun de ses gestes comme reprochables : « Et sans jamais lever la main sur elle il y allait de toute sa violence, tout son esprit concentré pour la dénigrer. Jusqu'à ce qu'elle verse une larme, il ne la lâchait pas. » (p.37) Ce personnage se veut l'élément central, principal et indispensable de la famille. Au contraire, le rôle du personnage de la mère est de l'écouter, de s'effacer et de se taire : « Elle avait devoir d'écouter, même si ses mots la mangeaient crue à force de sous-entendre qu'elle ne valait rien, même si

[147] *Ibid*., p.103 : « El le decía que podían salir juntos si quería, pero ella prefería quedarse en casa leyendo, porque no entendía a qué venía semejante perra con salir todas las noches, sobre todo cuando en casa había una niña pequeña a la que su padre no miraba. Así que empezaban a distanciarse cuando todavía no habían acabado de acercarse. »

[148] *Ibid*., p.70 : « Yo pasaeba […] preguntándome por qué mi padre, tan charlatán y dicharachero en el chiringuito, se refugiaba en el más helado de los mutismos cuando llegaba a casa. »

ses mots l'asphyxiaient à force de ne lui laisser aucun espace. » (p.38) Sa violence psychologique se manifeste par son contrôle, sa domination et la dévalorisation de sa femme. Sa surveillance est continuelle, comme la critique et le dénigrement. Tout est censure et négation de l'altérité. Le père ne peut supporter que la mère se découvre bon professeur, ni qu'elle puisse porter un jugement personnel, ni qu'elle ne se range pas à son avis : « […] l'idée qu'elle puisse penser lui résister lui était intolérable, qu'elle puisse puiser quelque part la force de croire en elle-même, malgré lui. » (p.39) Aussi, la décision de « fonder un foyer » vient uniquement du personnage du père tandis que le personnage de la mère commençait à s'émanciper. Alors que ce premier donne son avis sur une de ses annotations, la mère, pour la première fois, ne prend pas en compte son jugement. Au contraire, elle préfère rester sur son opinion. A ce moment, elle s'affranchit de l'autorité du mari et de son opinion car elle se juge, elle-même, capable d'une opinion personnelle. Elle juge son opinion plus juste que celle du père : « excuse-moi, mais je crois savoir ce que je fais » (p.39). Seulement, son affirmation reste faible et fortement modalisée par les verbes « excuse-moi » et « je crois », elle n'affirme pas « je sais ». La colère de son mari suffit à briser ce début d'émancipation : « La mère quitta l'enseignement, bouleversée de lui avoir fait tant de mal pour un boulot qui après tout ne l'intéressait pas tant que ça. » (p.39) La puissance de cette colère pousse le personnage de la mère jusqu'à la culpabilité, jusqu'à nier son propre plaisir, son propre intérêt pour l'enseignement. Le pouvoir se trouve du côté du père, même s'il doit faire preuve de violence pour que celui-ci demeure reconnu. Lorsque les mots ne suffisent plus, il lui reste la violence car il a besoin de contrôler sa femme pour rester le personnage le plus important, pour être « celui des deux qui compte, celui qui est au centre ». Le père représente le personnage aliénant tandis que la mère représente le personnage aliéné. Il cherche à enfermer sa femme pour conserver son pouvoir sur cette dernière et, pour que son enfermement soit incontestable, il la met enceinte :

> De ce jour, lui qui toujours se sentait venir et lui éjaculait sur le ventre parce qu'il était trop jeune pour faire un enfant, et qu'il n'était pas sûr – loin de là – de vouloir le faire avec elle, se mit à la fourrer comme on clouerait au sol, jusqu'au bout dedans elle pour qu'elle ait un gros ventre et pour qu'elle reste là.[149]

La maternité n'est donc pas choisie par cette dernière, elle est subie. Suivant le même raisonnement, si le personnage de la mère ne peut donner son avis quant au choix de sa propre maternité, elle ne peut non plus donner son avis quant à l'éducation de ses filles. En effet, alors que le personnage du père se révèle violent dans ses paroles envers sa fille Claudine, la mère ne prend jamais la défense de sa fille puisqu'elle ne peut contester ni la parole ni le comportement de son mari. Ainsi, il peut faire subir à la fille, comme à la mère, la honte et l'humiliation. Devant ses amis, il s'amuse à dévaloriser Claudine au profit de Pauline, son enfant préféré. Le père ne peut donner d'affection qu'à une seule de ses filles, pendant que l'autre se voit méprisée, à l'image du personnage de la mère.

Chez Virginie Despentes, l'affection paternelle est recherchée par les personnages des deux filles, au contraire de l'affection maternelle. Le choix de l'enfant préféré revient au père, et la mère ne peut s'opposer à ce choix. Le personnage de Claudine exprime son ressentiment envers la mère, qui n'empêche pas le père d'exercer sa violence : « Et la mère, cette salope, plutôt que défendre sa fille, plutôt qu'empêcher ça, l'emmenait se coucher illico, excédée de la voir si stupide » (p.36). Au contraire, elle confirme les paroles du père définissant le personnage de Claudine enfant bête malgré elle : « « c'est pas de ta faute, mon ange…chez les jumeaux, il y en a toujours un qui récupère les tares…mon pauvre ange, toi, t'y peux rien » ». (p.36) Le personnage de Claudine représente donc l'inverse du personnage de Pauline ; l'un se voit désigné comme stupide, l'autre intelligent, l'un possède les qualités, l'autre les défauts. Lorsque cette première « énerve » le père, elle subit les réprimandes de la mère : « « T'en rates pas une, hein. Tu peux pas te faire oublier ? » » (p.70). Enfin lorsque Claudine brutalise Pauline, le père

[149] Despentes, V., *op. cit.*, p.39.

la lance contre un mur, tandis que Pauline obtient le réconfort de la mère : « La mère avait pris Pauline dans ses bras, elle la couvrait de baisers […]. Il y en avait une de précieuse et l'autre de corrompue » (p.71). Même après le départ du père, la mère reste fidèle à son choix initial et continue de préférer Pauline. Cette préférence s'affirme un soir où le père oublie de leur souhaiter leur anniversaire, la mère console uniquement Pauline, comme si sa jumelle n'avait pas non plus été oubliée. Si la mère donne de l'affection à Pauline, Claudine n'en reçoit pas. Lorsque le père change de « fille préférée », le narrateur ne précise pas si la mère suit encore son choix ou si Pauline conserve l'affection maternelle. Les deux sœurs cherchent l'affection et l'approbation paternelles puisqu'il représente le personnage possédant l'autorité et le pouvoir. Pauline ne comprend pas le désintéressement nouveau du père, cherche à retrouver sa relation privilégiée avec celui-ci et souffre de ce mépris soudain. Mais le roman n'évoque rien sur la relation avec la mère. L'affection maternelle ne compte pas, ou bien moins que celle du père. Les deux sœurs évoquent leur colère à l'encontre des parents. Pauline et Claudine, prenant tour à tour en charge la narration, évoquent leur souvenir des relations familiales. Aucune ne désigne à aucun moment les parents par un possessif, il est toujours question de « la mère », « le père ». L'absence de possessif exprime également la distance entre les membres de la famille, ne permettant aucun lien familial. Claudine désigne explicitement la mère comme une « salope ». Enfin, Pauline souhaite leur mort et se voit exaucée : « […] c'est la troisième fois qu'elle souhaite que quelqu'un crève et ça finit par arriver : d'abord la mère, puis le père, enfin Claudine. » (p.48-49) L'affection apportée par la mère n'empêche pas la colère de Pauline, comme celle de Claudine, à son encontre, ni un désir de vengeance. Par leur mort, Pauline se sent « acquittée » de leur dette puisqu'elle s'inscrit comme le seul remède aux souffrances causées par la famille. La mort des membres de la famille est perçue comme un soulagement et n'entraîne aucune douleur.

Chez Lucía Etxebarria, le personnage de la mère est décrit par les narratrices Rosa et Ana. Cette description, évoquée précédemment, se

base sur une opposition avec la figure paternelle. La mère s'impose pour les deux narratrices un soutien sûr. La narratrice Rosa tout d'abord, la définit par sa fiabilité et par la sécurité qu'elle lui apporte :

> Ma mère sera toujours pour moi l'Enigme du Monde Extérieur, si glaciale et distante, si retenue, mais elle s'est bien comportée envers moi et, surtout, elle a toujours été là, inamovible comme une borne qui indique le début de la route.[150]

Rosa révèle la froideur de la mère, qui entretient une distance avec les autres membres de la famille. De plus, cette dernière ne se distingue pas par l'affection qu'elle apporte : « Parce qu'il faut dire que l'affection de ma mère ne servait pas à grand chose. » (« Porque el cariño de mi madre, la verdad, servía para bien poco. » p.69) Rosa souligne également ne pas la comprendre. Cependant, la mère se détermine ici par son rôle de protectrice et leur relation se base sur le respect plutôt que sur une compréhension mutuelle. Elle apporte son soutien à Rosa à chacun de ses choix : « Je dois dire que ma mère n'a jamais remis en question aucune de mes décisions. C'est comme ça depuis que je suis toute petite. » (« Lo cierto es que mi madre nunca ha cuestionado ninguna de mis decisiones. Ha sido así desde que yo era pequeña » p.67) Ainsi, malgré leur distance, c'est le soutien et la protection maternelle que recherche Rosa dans cette relation. La présence de la mère se manifeste surtout chez le personnage d'Ana. Celui-ci insiste à plusieurs reprises sur l'aide et le soutien apportés. Il s'agit également du personnage qui révèle la relation la plus prononcée avec la mère. Ana narratrice la définit comme sa « meilleure amie », voire comme sa seule amie : « […] il est clair que je n'ai pas de véritable amie, excepté maman, je crois, je ne sais pas. » (« lo cierto es que no tengo ninguna amiga de verdad, excepto mamá, creo, no sé. » p.175) La présence et le soutien de la mère apportent la protection

[150] Etxebarria, L., *op. cit.*, p.255 : « Mi madre siempre será para mí el Enigma del Mundo Exterior, tan glacial y distante, tan contenida, pero se ha portado bien conmigo, y, sobre todo, siempre ha estado ahí, inamovible como mojón que marcara el principio del camino. »

et la fiabilité, nécessaires pour Ana : « […] ce n'est pas que je veuille jeter la pierre à maman, qui m'aide beaucoup et qui est ma meilleure amie, toujours à l'autre bout du fil quand j'ai besoin d'elle » (« tampoco es que yo quiera meterme con mamá, que me ayuda muchísimo y es mi mejor amiga, y que siempre está al otro lado del teléfono por si la necesito » p.203). De plus, cette dernière se construit conformément aux attentes de la mère, créant ainsi une forte relation, fondée sur la compréhension. Cependant, la réserve maternelle se retrouve aussi dans la relation avec Ana : « […] il faut reconnaître qu'elle est assez sérieuse et réservée » (« pero lo cierto es que mi madre es bastante seria y reservada » p.203). Au moment du choix du divorce, Ana ne consulte pas la mère mais Rosa. A ce moment du roman, le personnage féminin s'éloigne des prescriptions maternelles. Si elle choisit de ne pas la consulter, c'est afin de prendre sa première décision personnelle et l'opinion maternelle, toujours suivie et respectée, se voit finalement mis en doute « […] peut-être maman se trompait-elle depuis des années, et, au passage, moi aussi. » (« así que puede que mamá llevara años equivocándose, y, de paso, yo también. » p.215) Ana établit alors de son initiative une distance dans sa relation avec la mère. Enfin, le personnage de Cristina n'entretient pas de véritable relation avec sa génitrice. Sa ressemblance physique avec le personnage du père, et donc sa différence avec celui de la mère, entraîne une relation avec la mère inverse à celle connue avec le père. Cette première établit une distance avec sa dernière fille et ne lui accorde que très peu d'attention, au contraire du père. La mère la rapproche des caractéristiques paternelles :

> Elle disait qu'elle ne comprenait pas pourquoi elle était venue au monde et maman m'appelait, désespérée, expliquant que cette petite était infernale et qu'elle tenait sûrement de son père, parce que toutes les femmes de la famille avaient toujours été très calmes et raisonnables.[151]

[151] *Ibid*., p.178 : « [...] decía que no entendía por qué había venido a este mundo, y mamá me llamaba desesperada diciendo aquello de que aquella niña era el piel del demonio, y que seguro que había salido a su padre porque todas las demás mujeres de la familia siempre habíamos sido muy tranquilas y muy controladas. »

Cristina se voit donc différenciée de Rosa et d'Ana, mais également de tous les personnages féminins de la famille, entraînant une relation avec la mère contraire à celle développée entre cette dernière et les deux sœurs. Cristina se distingue comme la seule à ne pas bénéficier de l'amour maternel et dont le désir de naissance est mis en doute. Ce manque d'amour maternel se trouve expliqué par la ressemblance de la narratrice avec le physique du père. Tandis qu'Ana présente sa mère comme sa « meilleure amie », cette dernière n'apporte pas son affection, ni son amitié à sa fille cadette. De même, alors que Rosa souligne le soutien maternel, la mère dénigre les choix de sa cadette. Le caractère rebelle de Cristina, ses tentatives de suicide, son usage de la drogue et de l'alcool, ses choix vestimentaires, ses amis puis son métier de serveuse se révèlent objets de discorde entre les deux personnages et entretiennent leur distance. Leurs disputes sont dites quotidiennes : « A chaque instant, Cristina avait une nouvelle dispute avec maman et poussait des hurlements que tous les voisins entendaient. » (« Y cada dos por tres Cristina tenía una bronca nueva con mamá y pegaba unos berridos que se enteraban todos los vecinos » p178) De plus, la mère se montre violente à son encontre, tant physiquement que verbalement : « Ma mère la traita de tous les noms, de pute et autres noms d'oiseau, dit qu'elle regrettait de l'avoir mise au monde et lui administra deux gifles sonores. » (« Mi madre la llamó de todo, de puta para arriba, dijo que se arrepentía de haberla traído al mundo y le pegó dos sonoros bofetones. » p.84) Les coups et les regrets d'enfantement se voient réservés à Cristina. La relation mère-fille se construit uniquement dans le conflit. Aussi, la narratrice ne donne aucune description physique de la mère, elle se limite à évoquer certains traits caractérisant cette dernière et quelques brefs commentaires à son sujet. Elle compare la statue de la Vierge Marie au personnage de la mère, afin de souligner leur différence :

> Elle me rappelait vaguement ma mère, avec la différence subtile que la statue de la mère de Dieu esquissait un sourire aimable qui n'entrait définitivement pas dans le répertoire gestuel de la mienne.[152]

Par cette comparaison, Cristina définit ce personnage par son absence d'amabilité et d'affection. Elle qualifie également sa voix de « glaciale » et de « retenue ». Ces adjectifs, en plus de décrire sa voix, s'appliquent également dans la définition de leur relation. Les deux personnages ne développent aucun lien familial. Au contraire, Cristina adulte ne cherche pas à améliorer leur relation, qui devient encore plus distante : « Ses contacts, rares et planifiés, ont besoin d'une sérieuse justification » (« Sus contactos, planificados y escasos, requieren una justificación importante » p.23). Cristina définit leur relation par une méfiance respective : « Vous ne savez pas combien ça me coûte, combien ça me fait mal, de reconnaître qu'entre l'auteur de mes jours et moi il ne reste d'autre lien que celui d'une méfiance réciproque. » (« No sabéis cuánto me cuesta, cuánto me duele, reconocer que entre la autora de mis días y yo no queda otro vínculo que el de la mutua desconfianza. » p.23) Le rejet maternel et la différence de traitement entraînent la souffrance du personnage de Cristina. Aussi, cette dernière se fait mal physiquement et cherche à attirer l'attention. Elle confie cette souffrance uniquement à sa sœur Ana :

> D'après Cristina, ma mère ne la supportait pas et ne la laissait pas tranquille, ne lui disait jamais un mot gentil et ne trouvait jamais rien de bon dans ce qu'elle pouvait dire ou faire.[153]

[152] *Ibid*., p.18 : « Me recordaba vagamente a mi madre, con la sutil diferencia de que la imagen de la madre de Dios ofrecía una sonrisa levemente amable que no entraba, definitivamente, en el repertorio gestual de la mía. »
[153] *Ibid*., p.183 : « Según Cristina, mi madre no la soportaba y no la dejaba vivir en paz, nunca le dirigía una palabra agradable y era incapaz de encontrar algo bueno en nada de lo que ella dijese o hiciese. »

Les incessants reproches maternels, son manque d'affection et leur absence de relation provoquent le mal-être de Cristina, la poussant à se mutiler.

Enfin, le personnage d'Ana se révèle le seul à construire sa propre famille. Cependant, elle ne reproduit pas le schéma familial. En effet, elle choisit un mari qu'elle décrit « gentil » et « prévisible ». Son abandon ne peut s'envisager et il ne peut se définir par la violence. La narratrice révèle une vie familiale fondée sur l'habitude. Ana et Borja répètent inlassablement les mêmes gestes. Elle se lève chaque jour à la même heure et s'occupe de l'enfant. Quant au personnage de Borja, il observe le même rituel : « […] avant de partir, il m'embrassera sur la joue comme il le fait tous les matins du lundi au vendredi depuis quatre ans »[154]. Cette situation comble le personnage au début du mariage mais son enthousiasme s'affaiblit. Son rôle de femme au foyer s'inscrit comme une suite logique du rôle occupé dans le foyer parental. A ce moment du récit, elle ne se retrouve plus dans ce rôle. Elle établit alors une rupture entre « avant », qui la définit en tant que femme au foyer, et « maintenant » :

> Je ne sais pas, avant, je pratiquais un rituel composé de nombreuses étapes successives […]. Mais maintenant c'est comme si je m'étais rendue compte que le travail de la maison peut s'étirer sans fin ou être réduit au minimum, et le résultat, dans la pratique, est toujours le même.[155]

Ana cherche à construire une famille idéale, répondant aux attentes maternelles. Elle entend se prouver son mérite au respect et à la considération. Cependant, son rôle d'épouse ne la satisfait pas. La narratrice avoue ne pas éprouver d'amour à l'égard de son mari : « Mais je finis par aimer l'enfant beaucoup plus que je n'avais jamais aimé ou ne

[154] *Ibid*., p.200 : « […] antes de irse, en la puerta, me besará en la mejilla como ha venido haciendo de lunes a viernes todas las mañanas durante los últimos cuatro años »
[155] *Ibid*., p.202 : « No sé, antes practicaba un ritual diario compuesto de numerosos pasos sucesivos. […] Pero ahora como que me he dado cuenta de que el trabajo de la casa puede estirarse hasta lo indecible o reducirse al máximo, y el resultado, en la práctica, siempre es el mismo. »

parviendrais jamais à aimer Borja. » (« Pero acabé queriendo al niño mucho más de lo que nunca había querido o llegaría a querer a Borja. » p.223) Le choix de ce personnage comme mari n'est pas motivé par l'amour, mais par une représentation idéalisée du rôle que doit détenir un mari :

> […] j'ai toujours su que Borja était quelqu'un dont je pouvais être fière : beau, ingénieur, de bonne famille, gentil et fou de moi, le genre de garçon qui plaît à toutes les mères.[156]

Ana le présente comme un bon parti, plaisant « à toutes les mères » mais n'exprime aucun sentiment amoureux et ne précise pas s'il lui plaît, à elle. Au contraire, la narratrice révèle son attirance pour le personnage d'Antonio : « Il est vrai, pourquoi le nier, que je n'ai jamais éprouvé pour Borja ce que j'éprouvais pour Antonio, cette angoisse perpétuelle, cette intranquillité qui m'empêchait de dormir » (« Es cierto, para qué vamos a engañarnos, que nunca sentí por Borja lo que sentí por Antonio, aquella angustia perpetua, aquella ansiedad que no me permitía dormir » p.211) Si Ana cherche à construire une famille parfaite, c'est dans le but de prouver au personnage d'Antonio qu'elle le mérite. Suite à la violence sexuelle infligée par ce dernier, elle doit lui prouver qu'elle mérite le respect. Elle le retrouve grâce à la considération et à l'attention que lui accorde le personnage de Borja et elle prouve son droit au respect par sa réussite familiale. Aussi, à la mort du personnage d'Antonio, elle ne peut plus rien lui prouver et le foyer construit s'effondre, puisqu'il n'a plus de raison d'être.

Dans les deux romans de Maïssa Bey, au personnage de la mère est confié un rôle protecteur. Elle incarne en quelque sorte le « guide ». Dans le roman *Surtout ne te retourne pas*, le personnage de Dounya

[156] *Ibid*., p.211 : « […] siempre supe que Borja era alguien de quien podía estar orgullosa : guapo, ingeniero, de buena familia, educado, amable y loco por mí, el tipo de chico que le gustaría a cualquier madre. »

apparaît comme la mère du personnage d'Amina, à la recherche de sa fille. Elle raconte son histoire et son rôle de protectrice. En effet, le personnage du père est décrit à travers la violence exercée à l'encontre des personnages féminins, entraînant celle de la mère. Le personnage de Dounya se soumet à la brutalité du père jusqu'à ce que celui-ci la dirige contre le personnage d'Amina enfant. Elle use donc à son tour de violence afin de protéger sa fille et se retrouve emprisonnée. Les années d'incarcération ne l'empêchent pourtant pas de jouer son rôle de mère, puisqu'elle fête seule les anniversaires de son enfant. Elle énumère ses gestes maternels, évoque ses souvenirs de mère ainsi que le rôle d'éducatrice qu'elle n'a pu accomplir. Elle exprime également son espoir de remplir à nouveau son rôle : « Et surtout, surtout, je n'ai vécu jusqu'à ce jour que pour pouvoir te tenir dans mes bras. » (p.152) Amina narratrice ne détermine le personnage de Dounya que par son rôle de mère :

> Tout en elle est entièrement, éperdument, exclusivement fondé sur les liens qui la rattachent à son enfant. A croire qu'elle n'existe aujourd'hui et n'a existé, depuis toujours, si je me fie à ses réactions et ses propos, qu'en tant que mère.[157]

Les trois adverbes apposés ainsi que l'expression « depuis toujours » insistent sur cette condition de mère qui caractérise ce personnage. Cependant pour Amina, cette première ne correspond pas à son image de mère. Le personnage de la tante, qui remplace celui de la mère pendant son absence, incarne la figure maternelle pour la narratrice et ces deux personnages ne se ressemblent pas. Une mère doit afficher l'apparence d'une « femme au foyer digne et respectable » (p.154) et manifester son rôle de ménagère, à l'image de la tante. Hors, le personnage de Dounya ne porte pas l'odeur des produits ménagers et ne correspond pas à aux caractéristiques culturelles de la figure de mère connues par Amina.

[157] Maïssa Bey, *Surtout ne te retourne pas*, *op*. *cit*., p.169.

Dans le roman *Cette Fille-là*, la narratrice Malika présente des personnages de mère protectrice en ce qu'ils sont les gardiens des histoires des personnages de Fatima, de Houriya et de M'Barka. A l'image de Dounya, la mère de Fatima doit protéger ses filles contre la violence du père. Ce personnage de mère n'use pas de férocité mais s'enfuit avec ses filles, abandonnant ses fils puisque ceux-ci bénéficient de la protection paternelle. Il est décrit par sa force et sa détermination, dupant ainsi le père qui la considère craintive et faible. Le rôle de protectrice du personnage de la mère entraîne chez celui-ci force et détermination. La mère, en protégeant sa fille contre la violence mortelle du père, donne une seconde fois la vie à Fatima. Concernant le personnage de la mère de Houriya, celui-ci occupe le rôle de mère protectrice d'autant plus que le père, censé représenter le protecteur du foyer, abandonne sa famille. Elle doit alors assumer à la fois son rôle de mère et les fonctions du père. C'est donc en silence et sans une plainte qu'elle affronte les privations, jusqu'à tomber malade. Seule la maladie peut l'empêcher de remplir son rôle de mère. Le personnage de la mère de M'Barka, enfin, apparaît comme un guide, afin de remplir son rôle de protectrice. Alors que M'Barka reste longtemps dans l'inconscience et que chacun voit sa mort arriver, la mère pénètre dans son rêve et lui montre le chemin :

> Elle vient de voir en rêve une femme vêtue de blanc qui lui faisait signe de sauter par-dessus un amas de branches calcinées et tordues qui avaient presque forme humaine. Rassemblant toutes ses forces, elle a réussi à s'élever et à retomber de l'autre côté, au bout d'un bref envol. Mais au moment même où elle s'approchait de l'inconnue, celle-ci a découvert son visage puis a disparu.
> Cette femme, elle le sait, elle en est sûre, c'était sa mère.[158]

Le passage vers « l'autre côté » symbolise le monde des vivants. C'est donc en la guidant que la mère permet le retour à la vie de sa fille. En plus des personnages de mère certains personnages féminins, en particulier

[158] Bey, M., *Cette Fille-là*, *op. cit.*, p.142.

les personnages âgés, adoptent un rôle de protectrice. Celui de Dadda Aïcha, du roman *Surtout ne te retourne pas*, recueille les personnages d'Amina, de Nadia et de Mourad, et cherche à leur redonner une famille. Ce personnage n'est pas celui d'une mère mais il occupe ce rôle. Ainsi, il s'obstine à ce que Nadia continue d'étudier et lui rapporte des livres sans savoir lire lui-même. Il fait également preuve de détermination afin de leur obtenir une tente, les mettant de ce fait à l'abri et leur permettant de rester ensemble. En les gardant unis, il cherche à reconstituer une famille. Ce rôle de protectrice est récompensé lorsque Mourad réussit à obtenir les papiers les désignant officiellement de la même famille, car petits-enfants de Dadda Aïcha :

> Elle avait les yeux qui brillaient comme des étoiles et les commissures des lèvres qui tremblaient comme si elle pleurer. Oui, je suis sûre qu'elle était contente d'être installée au milieu de sa famille, même sous une tente, même s'il avait fallu pour ça vivre une catastrophe.[159]

Elle fait enfin partie d'une famille et peut continuer à accorder sa protection. Dans le même rôle, le roman découvre deux personnages de vieilles femmes qui offrent à Amina de l'eau et du jus d'orange, dans le bus qui la mène à Alger. Les personnages féminins représentent finalement ceux qui protègent les jeunes filles et les enfants. Cependant, le personnage de la mère peut incarner la figure inverse. Plutôt que de protéger, elle peut également renier. Dans le roman *Cette Fille-là*, la narratrice Malika décrit la mère adoptive comme celle qui accueille puis qui rejette. Ce personnage de mère donne tout d'abord un foyer et de l'affection à Malika avant de la renier. La venue au monde d'enfants naturels, de garçons de surcroît, entraîne très vite de l'hostilité envers la narratrice :

[159] *Op. cit*., p.97.

> La petite fille devint brusquement l'objet d'une inexplicable rancœur. [...]. Mais enfin, quoi de plus normale pour une mère que de se poser d'angoissantes questions sur un enfant qu'elle n'a pas conçu, qu'elle n'a pas porté ?
>
> Qui pourrait lui reprocher d'étudier avec inquiétude chaque geste, chaque particularité physique, chacune des réactions de cet enfant, étranger somme toute, et d'y chercher les manifestations de quelque lourde et obscure hérédité ?[160]

Face aux garçons naturels, l'enfant adopté devient l'étrangère de la famille et suscite la méfiance. La mère ne la désigne plus comme « sa » fille, elle n'emploie plus le possessif à son sujet mais le pronom personnel « elle » soulignant ainsi la distance établie. De plus, son origine inconnue lui est reprochée puisqu'elle n'hésite pas à l'appeler « *Farkha* », la « bâtarde ». Malika peut alors devenir la « *garçonna* », c'est-à-dire la « bonniche » de la famille. La mère l'oblige souvent à rester, plutôt que de se rendre à l'école, afin d'effectuer les tâches ménagères. Celle-ci se félicite d'avoir adopté une fille, puisqu'elle peut se montrer utile : « A peine rentrée de l'école, elle lavait, récurait, essuyait, frottait, ramassait, portait, montait, descendait, remontait, redescendait, balayait, époussetait, répondait ou se taisait. » (p.161) Ainsi, l'enfant adopté doit montrer sa reconnaissance à la mère pour la famille qu'elle a accepté de lui donner. Malika doit donc se plier aux tâches désignées pour mériter une affection qui ne lui est jamais donnée, au contraire : « La fillette, prénommée Malika, disons-le maintenant, dut endurer les humiliations, les coups, les brimades, les insultes, assorties de persécutions de plus en plus raffinées. » (p.161) La mère adoptive n'est pas caractérisée, comme les autres personnages de mère, par son rôle de protectrice. Malika la dévoile, au contraire, par son rejet. Elle lui attribue ironiquement la figure de mère modèle. En effet, celle-ci joue l'inquiétude, fait comme si elle était toujours présente au foyer familial remplissant son rôle de protectrice. Cependant cette protection pseudo ne s'applique pas pour l'enfant adopté puisqu'elle cherche à s'en séparer : « « Nous avons tout essayé avec elle. » Traduire : impossible de la garder chez nous. » (p.45) Suite aux fugues répétées, le personnage de

[160] *Op*. *cit*., p.160.

Malika se voit caractérisé par son ingratitude. De plus, son honneur est implicitement mis en doute par son absence nocturne : « Elle a passé la nuit à errer Dieu sait où… » (p.44) Elle cherche à la renier et Malika se trouve de nouveau abandonnée. Elle est donc abandonnée deux fois par des personnages de mère, d'abord par sa génitrice puis par la mère adoptive. Ce rôle est alors dénigré par la narratrice. Elle se moque de ce qu'elle appelle les « mères exemplaires » en les qualifiant d'exigeantes, de criardes et d'aigries. Ces dernières reflètent l'image du personnage de la mère adoptive. Cette catégorie de « mères exemplaires » se retrouve enfermée dans le même établissement que Malika puisque leur présence finie par devenir un fardeau. Elles sont alors abandonnées. Le personnage féminin décrit le métier de mère comme un « dur métier ». D'après lui, ces dernières échouent à se faire entendre de leurs enfants et de leur mari ce qui les poussent à crier. La narratrice met en avant sa représentation du rôle de la mère. Elle l'envisage possédant douceur, tendresse, instinct maternel, et installant une communication fondée sur la compréhension tant avec les enfants qu'avec le mari. Malika propose ironiquement des cours pour apprendre ce métier, visant à prohiber les cris et l'abandon. Ainsi, cette image et ce rôle se posent en opposition au personnage de la mère adoptive « criarde » et à celui de la génitrice ayant abandonné Malika enfant.

Dans le roman *Surtout ne te retourne pas*, la narratrice Amina dénigre également ce rôle. La mère dite « exemplaire » est décrite dans ce roman comme une parfaite ménagère. Le personnage de la tante (présenté à ce moment du roman comme celui de la mère) se caractérise par sa fonction de ménagère. Il appartient à l'Ordre des Ménagères Scrupuleuses, dont le dieu attribué est celui du Ménage : « Gloire au Ménage, ce dieu si exigeant devant lequel elle se prosterne chaque jour. » (p.31) Le rôle maternel se réduit au ménage et à assurer la sauvegarde de l'honneur de ses filles. Aussi, ce personnage se fait un devoir de noter chaque mois les dates de menstrues de ces dernières. La Faute représente le déshonneur de la famille et son devoir est de l'empêcher par une étroite surveillance. La fugue d'Amina ne peut s'interpréter que comme la conséquence de la Faute. La narratrice, en exposant la famille

au déshonneur, ne bénéficie plus de la protection maternelle. Le rôle de la mère s'achève donc, comme c'est le rôle du père de rétablir l'honneur de la famille.

Les relations entre les personnages père-fille chez Lucía Etxebarria sont quasiment inexistantes. En effet, les narratrices Ana et Rosa évoquent chacune le souvenir d'un père qu'elles qualifient d'« adorable » mais surtout d'absent : « Mon père n'était pas à la maison, ce qui n'était absolument pas une nouveauté. » (« Mi padre no estaba en casa, lo cual no era ninguna novedad. » p.70) Elles s'accordent dans leur description de ce dernier, représentant « la joie de la maison » mais ne leur prêtant que très peu d'attention. Seul le personnage de Cristina obtient cette faveur. Leurs descriptions se rapprochent puisque le personnage de Rosa évoque son manque d'intérêt : «En fin de compte, tout adorable qu'il fût, il ne se manifestait pas tellement non plus. Il n'était presque jamais à la maison, et, quand il était là, tous les égards étaient pour Cristina. »[161] et celui d'Ana souligne leur distance :

> Cristina, si mignonne et si gracieuse, a toujours accaparé l'attention des deux Adonis de la famille, mon père et mon cousin, qui s'intéressèrent beaucoup moins à nous, les autres ; pas désagréables, d'accord, sympathiques, affectueux même, mais pas très proches non plus.[162]

Ainsi, il n'établit aucune relation avec ses deux filles aînées. Cette description de la figure paternelle se retrouve dans les autres familles, instaurant une caractérisation du personnage. Rosa narratrice relève chez ses amies la même distance dans les relations père-fille :

---

[161] Etxebarria, L., *op*. *cit*., p.71 : « Al fin y al cabo, por encantador que fuera tampoco se hacía notar tanto. Casi nunca estaba en casa, y, cuando estaba, todas las atenciones eran para Cristina. »

[162] *Ibid*., p.100-101 : « Cristina, con aquello de que era tan mona y tan graciosa, siempre ha acaparado la atención de los dos adonis de la familia : mi padre y mi primo, que a las demás, por cierto, siempre nos hicieron mucho menos caso ; no desagradables, vaya, simpáticos, cariñosos incluso, pero tampoco muy cercanos. »

> Pères distants, inabordables, en costume, qui faisaient très rarement acte de présence dans la chambre de leurs filles pour les aider à faire leurs devoirs ou imposer la discipline.[163]

Le personnage du père chez Lucía Etxebarría se définit donc par son absence de relation familiale. En plus de la distance établie, il se distingue par son abandon. Cet événement est perçu différemment selon la narratrice. En ce qui concerne Ana, elle évoque des souvenirs confus puisque mêlés à ceux de la mère. Sa présentation d'un père adorable se trouve bouleversée par les commentaires de ce personnage :

> Le père adorable que je me rappelle […] n'était pour ma mère pas grand chose d'autre qu'un grand enfant, rusé et égocentrique, incapable d'assumer ses responsabilités, incapable de rester à la maison quand elle le lui demandait, incapable d'offrir à ses filles une autre présence que celle des câlins et des caresses à contretemps.[164]

De plus, Ana évoque la violence que celui-ci peut montrer sous l'emprise de l'alcool. Il s'agit en effet de la scène dont Ana enfant est témoin et où le personnage masculin violente celui de la mère. Cependant, Ana narratrice révèle la souffrance causée par son abandon puisque celui-ci entraîne la perte de « l'homme le plus important de [s]a vie » (« el hombre más importante de [su] vida » p.203). Elle insiste également sur l'amour porté au père, en employant deux fois dans une même phrase l'adverbe de quantité « beaucoup », souligné à la deuxième utilisation par l'adverbe « vraiment » : « J'aimais beaucoup mon père, vraiment beaucoup. » (« Yo

[163] *Ibid*., p.71 : "Padres distantes, inabordables, trajeados, que muy de cuando en cuando hacían acto de presencia en el cuarto de las niñas para ofrecer ayuda con los deberes o para imponer disciplina. »
[164] *Ibid*., p.104 : « El padre encantador que yo recuerdo [...] para mi madre era poco más que un niño grande, marrullero y egocéntrico, incapaz de asumir responsabilidades, incapaz de estar en casa cuando se le reclamaba, incapaz de ofrecer a sus hijas otras prensencia que la de los mimos y las caricias a destiempo »

quería mucho a mi padre, muchísimo. » p.203) Cet abandon subi entraîne le ressentiment de la narratrice, qui avoue une certaine haine à l'encontre du père, due à la souffrance causée : « Jamais, jamais, jamais je ne pourrai lui pardonner ce qu'il nous a fait, et je sais que la haine n'est pas chrétienne, mais, comme je l'ai dit, je ne le suis probablement plus » (« Nunca, nunca, nunca podré perdonarle lo que nos hizo, y sé que odiar no es cristiano, pero, como ya he dicho, probablemente yo ya tampoco lo sea, aunque durante todos estos años he procurado que no se me note. » p.204) L'abandon ne peut donc être pardonné, par la douleur engendrée. Cette impossibilité de pardon est commune aux trois personnages féminins.

La narratrice Rosa révèle une souffrance mais surtout une différence, conséquence de cet événement. Elle constate plusieurs points de divergence avec les autres filles de sa classe, comme par exemple sa préférence pour les livres et non pour les poupées, mais aucun n'est un signe distincitf. Or, le départ paternel est immédiatement visible : « Chez moi il n'y avait pas de père, et chez les autres, si. » (« En mi casa no había padre, y en las de las demás, sí. » p.72) Rosa souffre de sa différence : « C'était terrible de se sentir aussi différente. » (« Era espantoso sentirse tan distinta. » p.71) L'adjectif « terrible » met en relief cette souffrance, et cette nouvelle dissemblance entraîne le même ressentiment et la même haine que ceux éprouvés par Ana : « Je détestais mon père de nous avoir fait ça, où qu'il se trouvât. » (« Odiaba a mi padre por habernos hecho aquello, donde quiera que estuviese. » p.72) En plus de la différence, l'absence paternelle est cause de douleur. Après son départ, Rosa enfant perd l'envie de chanter et arrête ses cours de chant, malgré le plaisir procuré par cette activité. Elle compare alors l'abandon à l'écroulement du monde (p.70). Cependant, au contraire du personnage d'Ana, elle avoue finalement que l'absence du père n'a pas provoqué un grand manque : « Bien sûr, je regrettais mon père. Mais pas beaucoup. » (« Por supuesto, yo echaba de menos a mi padre. Pero no mucho. » p.71) Sa présence étant rare et son intérêt pour elle étant minime, son absence définitive n'apporte guère de changement pour

Rosa, si ce n'est une différence renforcée avec les autres filles et avec les autres familles.

Cet abandon marque plus particulièrement le personnage de Cristina. Cette dernière définit le départ paternel comme une « catastrophe » (p.278) provoquant sa solitude. Elle utilise alors la même comparaison que Rosa : « Le monde s'est effondré pour moi le jour où notre père nous a quittées. » (« El mundo se destrozó para mí cuando nuestro padre nos dejó. » p278) Si ce dernier n'accorde son attention qu'à Cristina enfant, il est également le seul à lui en accorder une. En effet, elle remarque qu'après son départ elle n'obtient plus d'affection : « Je me suis aperçue que plus personne ne me faisait de caresses et de mamours, personne ne me soulevait plus en l'air, personne ne jouait à la brouette avec moi. » (« Me enteré de que ya nadie me hacía mimos y carantoñas, nadie me llevaba en volandas, nadie jugaba conmigo a la carretilla. » p.279) Cristina connaît une relation père-fille mais celle-ci prend fin très tôt et brutalement. Le récit explique cette préférence paternelle par leur ressemblance, évoquée par les narratrices Rosa et Ana. Rosa souligne cette préférence :

> Parce que nous, les deux autres, nous étions blanches et blondes comme ma mère […]. Ce fut peut-être pour cela que Cristina devint son enfant chérie, sa préférée, la seule qu'il soulevait en l'air et qu'il cajolait, son petit jouet avec des boucles en tire-bouchon.[165]

L'expression « les deux autres », qui désigne les personnages de Rosa et d'Ana, révèle la distance établie et l'absence de relation entre le père et les deux filles aînées. De plus, la ressemblance entre le père et Cristina est opposée à la ressemblance entre la mère et les deux autres filles. Ana confirme la description de Rosa :

[165] *Ibid*., p.69 : « Porque las otras dos habíamos salido blancas y rubias como mi madre […] Quizá fuese por eso que Cristina se convirtió en la niña de sus ojos, en la preferida, en la única a la que levantaba en volandas y hacía carantoñas, en su pequeño juguetito de rizos acaracolados. »

> Cristina est censée être la réplique de mon père, et sur les photos, on se rend compte que c'est vrai. On dirait qu'on a dessiné des mèches et ajouté des courbes au portrait de mon père, et voilà Cristina. Rosa est paraît-il comme ma mère, pas seulement parce qu'elle est blonde et mince, mais parce qu'elle est forte et décidée.[166]

Par leur ressemblance soit au père, soit à la mère, les personnages des trois sœurs se voient alors conférés une différence, ce qui entraîne nécessairement des relations distinctes avec les membres de la famille. Les parents se caractérisent déjà par leur différence, qui se répercute donc sur les trois personnages féminins :

> Il n'existait pas deux personnes plus différentes. Elle était blonde, les yeux gris, comme Rosa et comme moi. Il était brun, les yeux noirs, comme Cristina. Elle était petite comme moi. Il était grand comme Rosa. Elle, réservée comme Rosa et moi. Lui, aussi insolent que Cristina.[167]

Ainsi, en héritant des caractéristiques paternelles, Cristina obtient son attention. A l'inverse, Rosa et Ana sont ignorées par ce premier, puisqu'elles possèdent les mêmes caractéristiques que la mère. Les ressemblances déterminent donc les relations entre les personnages père-filles mais également entre les personnages mère-filles.

Dans le roman de Virginie Despentes, le père installe une relation basée soit sur la violence, soit sur l'affection. En effet, pendant l'enfance,

[166] *Ibid*., p.104 : « Se supone que Cristina es idéntica a mi padre, y cuando una ve las fotos se da cuenta de que la afirmación es cierta. Parece que al retrato de mi padre le hayan pintado melenas y añadido curvas, y ésa es Cristina. Rosa es como mi madre, dicen, no sólo por lo rubia y lo delgada, sino por lo fuerte y lo decidida »
[167] *Ibid*., p.100 : « No había dos personas más diferentes. Ella era rubia, de ojos grises, como Rosa y como yo. El era moreno, de ojos negros, como Cristina. Ella era bajita como yo. El era altísimo como Rosa. Ella, reservada como Rosa y yo. El, tan dicharachero como Cristina. »

Pauline s'impose comme la fille chérie, aimée, tandis que Claudine représente la fille stupide et « moche ». Si la première obtient des caresses, la dernière ne connaît que les coups et les reproches :

> « Tu te rends compte, comme tu m'as fait honte ? Tu te rends compte, petite conne ? Viens là prendre ta raclée, approche. » Et il claquait des doigts comme on appelle un chien. La gamine était venue, s'était fait corriger.[168]

A l'adolescence les rôles s'inversent. A son retour, le père ne reconnaît pas son enfant chéri et la fille aimée n'est plus la même : « C'est ainsi que le père continua à en préférer une, mais il avait changé de cible » (p.75). Pauline devient à son tour la fille « moche » : « Je me demande si elle fait pas exprès d'être moche, rien que pour m'emmerder » (p.75) tandis que Claudine reçoit les compliments : « Le père lui faisait une ovation, l'attrapait par la main pour déposer une bise sur sa joue » (p.75). Pendant l'absence de ce dernier, Pauline se met au chant, pensant ainsi pouvoir le faire revenir et le rendre fier d'elle. Malgré ses efforts, à son retour celui-ci ne la reconnaît pas comme son enfant préféré :

> Et elle s'était mise à chanter de plus belle, et à porter des pulls plus larges, parce qu'un jour les choses reviendraient dans l'ordre. Il la reconnaîtrait, son unique fille, son unique double.[169]

Si le personnage de Lucía Etxebarría, Rosa, s'arrête de chanter au départ du père, le personnage de Virginie Despentes manifeste la réaction inverse puisque c'est le départ qui provoque le besoin de chanter. Le malheur causé par son abandon empêche Rosa de chanter, alors que c'est le malheur de l'absence de ce même personnage qui permet à Pauline de chanter. Cette dernière évoque le chant comme un refuge. Il

[168] Despentes, V., *op. cit.*, p.69.
[169] *Ibid.*, p.76.

prend sens puisqu'il incarne l'espoir d'un retour paternel, tandis que chez Rosa il perd son sens initial comme il rappelle un temps où le père était présent ; le père absent le chant doit disparaître avec lui. Pour Pauline le chant devient une force.

Le personnage du père chez Maïssa Bey représente la violence et la répression alors que son rôle devrait être celui de la protection de la famille. Dans le roman *Surtout ne te retourne pas*, il est qualifié de « personnage principal » : « Au tour de mon père. Personnage principal. Par sa fonction de géniteur, de chef de famille incontesté, mais aussi par sa corpulence. Il occupe toute la scène. »[170] Il détient le rôle de protecteur et doit restituer l'honneur de la famille. Le père doit décider de l'histoire à raconter pour expliquer l'absence d'Amina, puisqu'il est nommé le plus sensé par sa position de chef de famille. Ainsi, les femmes de la maison attendent sa prise de parole dans un suspens installé ironiquement par Amina narratrice : « Il va parler. C'est à lui. » (p.50) Bien que ce personnage soit indiqué comme le principal, il n'est présent qu'à la scène de la découverte de la fugue. Cette attribution est donc ironique, puisque malgré son rôle de personnage principal au sein de la famille, il n'occupe aucune place dans le roman. Il n'est mis en scène que pour découvrir sa colère et son rôle de dirigeant des personnages féminins. Dans le roman *Cette Fille-là*, le père n'apparaît également qu'à un bref moment puisque celui-ci n'est présent que pendant la scène du viol. Il symbolise alors la violence sexuelle, à l'opposé de son rôle de protecteur. De plus, la narratrice Malika caractérise le rôle du père par son autorité : « Heureusement que le calme s'installe dès que le père arrive. L'autorité mâle a du bon parfois pour qui n'est qu'indirectement concerné. » (p.49) Or, la narratrice lui décerne un rôle de personnage muet. Tandis qu'elle devient la « *garçonna* », il laisse faire puisqu'il « ne disait rien » (p.161). Ainsi, il n'a d'autre échange avec sa fille que la violence sexuelle. Dans les deux romans de Maïssa Bey, le personnage du père se caractérise par sa violence et par son absence. De plus, tandis que les relations mère-fille

[170] Bey, M., *Surtout ne te retourne pas*, *op. cit.*, p.50.

sont évoquées, les romans ne révèlent aucune relation père-fille autre que la violence et la colère. Si les personnages masculins sont souvent absents, les personnages féminins, eux, occupent la scène. Dans le roman *Surtout ne te retourne pas*, ce sont ces derniers qui organisent le camp des réfugiés :

> Ce sont les femmes qui, les premières et très vite, ont pris possession des lieux, comme si elles avaient toujours vécu dans la même précarité, dans les mêmes conditions.
> Elles ont, en quelques heures, marqué leur territoire avec une détermination qui a fait reculer les hommes les plus braves.[171]

Puisque les pères ne remplissent pas leur rôle de protecteur, ce sont les personnages féminins qui les endossent. Ils se distinguent par leur efficacité et envahissent l'espace romanesque. Les personnages masculins cherchent pourtant a être reconnus par leur fonction de protecteur. Certains occupent ce rôle. En effet, le chauffeur de bus du roman *Surtout ne te retourne pas* se voit sollicité dans ce rôle par Amina. Celle-ci l'oblige à occuper son rôle de protecteur en l'absence du père en le nommant « Amni Mohammed », puisque cette appellation le désigne comme son oncle. De même, Mourad se voit attribué le rôle de protecteur puisqu'il est le seul personnage masculin de la famille recomposée par Dadda Aïcha. Celui-ci joue le rôle qui lui a été attribué puisqu'il dort en travers de la porte afin d'assurer la sécurité des personnages féminins.

Les trois personnages féminins de Lucía Etxebarria entretiennent une relation établie sur la distance, causée par leur différence. Ana se définit par sa discrétion, Rosa par sa solitude et Cristina par sa rébellion. Aucune des trois narratrices n'ose aborder un sujet intime et leur conversation reste superficielle : « […] une demi-heure de conversation banale, qui ne relève pas, qui n'engage pas. » (« […] media hora de

[171] *Ibid*., p.70.

charla tópica, que no revele, que no comprometa. » p.93) Ainsi, leur relation ne peut que demeurer distante et aucun rapport fraternel ne peut s'installer. En effet, Ana se distingue par sa discrétion et passe souvent inaperçue. Sa présence se trouve peu remarquée. Pour la narratrice Rosa elle représente « une bonne gratis » et pour Cristina une « bobonne ». Dans la maison parentale, Ana effectue les tâches ménagères mais n'obtient pas l'attention des deux autres personnages féminins. Son départ entraîne alors le chaos puisqu'aucune autre ne s'intéresse à la gestion ni à l'entretien de la maison :

> Nous n'avions pas remarqué sa présence jusqu'au jour où elle se maria et où il devint si profondément évident qu'elle était partie. La maison sombra du jour au lendemain dans un chaos incontrôlable.[172]

La portée de son absence n'est comprise qu'après son départ. De plus, elle est désignée comme celle qui unit la famille : « Nous ne nous étions pas rendu compte jusqu'alors qu'Ana était le ciment qui nous unissait. Sans elle, la famille s'était effondrée. » (« No nos habíamos dado cuenta hasta entonces de que Ana era el pegamento que nos mantenía unidas. Sin ella, la familia se hacía pedazos. » p.300-301) Après son départ, Cristina et la mère ne se supportent plus et leurs disputes s'intensifient :

> Jusqu'alors, les silences glacés de ma mère m'avaient toujours fait sortir de mes gongs. Mais après le départ d'Ana, ma mère apprit à crier et à prononcer des imprécations à haute voix, et soudain tout le ressentiment qu'elle avait accumulé pendant des dizaines d'années remonta à la surface et là, je perdis vraiment les pédales.[173]

[172] Etxebarria, L., *op*. *cit*., p.299 : « Nunca advertimos demasiado su presencia hasta que se casó y resultó tan drásticamente evidente que se había marchado. La casa se hundió de la noche a la mañana en un caos incontrolable. »
[173] *Ibid*., p.300 : « Hasta entonces los silencios gélidos de mi madre siempre me habían sacado de quicio. Pero cuando Ana se marchó, mi madre aprendió a gritar y a maldecir en alto, y de golpe afloró a la superficie todo el resentimiento que llevaba acumulado durante décadas, y entonces sí que de verdad perdí los estribos. »

Ana se voit définie comme le modérateur de la famille. L'animosité entre les personnages de Cristina et celui de la mère se renforce. Son absence entraîne la désunion des membres de la famille. Enfin, le chaos qui suit son départ pousse les deux autres personnages à quitter à leur tour la maison familiale. Si Cristina et Rosa n'accordent guère d'attention à Ana, cette dernière cherche à entretenir de meilleurs rapports avec ses sœurs. Cependant, leur différence rend le dialogue difficile : « De quoi pourrais-je parler avec elles ? Rosa s'occupe toute la journée de son travail et de sa carrière, et Cristina, si moderne… » (« ¿De qué podría hablar con ellas ? Rosa todo el día con su carrera y su trabajo, y Cristina tan moderna ella… » p.175) La visite est définie par Cristina comme un « devoir » (p.85), ce qui souligne leur absence de lien. Leur distance empêche cette dernière de lui parler franchement et de l'aider. Pourtant le personnage d'Ana voit dans celui de Cristina le meilleur soutien possible, par son expérience des psychologues :

> Parfois, j'ai envie d'appeler ma sœur parce que je pense qu'elle seule pourrait me comprendre, qu'elle serait la seule personne qui pourrait me comprendre, parce qu'elle doit être passée par tant de choses que rien de ce que je pourrais lui raconter ne la surprendrait.[174]

Seulement sa phrase commence par « parfois » et reste au conditionnel. La possibilité d'un rapprochement demeure, par l'utilisation de ce mode, dans le domaine de l'irréel. Leur lien est défini comme faible et elle ne se risque finalement pas à se confier. Si Ana cherche à se faire comprendre par Cristina, cette dernière ne voit que ce qui les sépare, jamais ce qui pourrait les rapprocher : « Admettons-le : à ses yeux je suis une traînée.

[174] *Ibid*., p.185 : « A veces me apetece llamar a mi hermana porque pienso que ella podría entenderme, que sería la única persona que podría entenderme, porque ella debe de haber pasado por tantas cosas que nada de lo que yo pudiera contarle le sorprendería. »

Aux miens c'est une bobonne. Voilà en quoi consiste notre affection fraternelle. » (« Admitámoslo : asus ojos, yo soy un putón. A los míos, ella es una maruja. En eso consiste nuestro cariño fraternal. » p.23) De plus, sa présence et ses regards conduisent une gêne :

> Ses regards dédaigneux sont les pires, parce que ceux de Rosa, au moins, sont directs et contondants. […] Mais les regards d'Ana sont les pires, parce qu'elle n'ose pas vous regarder, mais même comme ça elle vous regarde.[175]

Les regards fuyants d'Ana s'opposent à ceux explicitement réprobateurs du reste de la famille, regards auxquels Cristina a pu s'habituer. Cependant, cette dernière ne se trouve pas en conflit avec sa sœur et n'entretient aucune animosité à son égard : « Ce n'est pas que je déteste Ana ni rien de ce genre. Je ne m'entends pas mal avec elle. Ni bien, je ne m'en cache pas. » (« Y no es que yo odie a Ana ni nada por el estilo. No me llevo mal con ella. Ni bien, para qué engañarnos. » p.87) Malgré une certaine affection, elle laisse entendre une part d'indifférence quant à leur relation fraternelle. Ainsi, malgré leur envie de se confier, aucun des personnages ne franchit la distance qui les sépare. Ana procède de la même manière avec Rosa. En effet, afin de lui faire comprendre sa souffrance et son mal-être, elle lui téléphone la nuit pour lui faire écouter *L'Heure fatale* de Purcell. Par ce message, elle l'appelle à l'aide. Elle doit passer par un geste indirect pour lui faire comprendre qu'elle recherche son aide, puisqu'elle ne peut se confier directement à ce personnage. Elle définit Rosa par sa réussite et par le contrôle de sa vie. Pour réussir à son tour et résoudre ses problèmes, elle doit s'imager jouer le rôle de sa sœur :

[175] *Ibid*., p.86 : « Sus miradas de desprecio son las peores, porque las de Rosa, al menos, son directas y contundentes. […] Pero las miradas de Ana son las peores, porque ella no se atreve a mirarte pero aun así te mira. »

> Je me dis que si j'étais Rosa, je ne serais pas plongée dans ce chaos. Si j'étais Rosa, je tiendrais avec force les rênes de ma vie et la conduirais là où je le souhaiterais ; si j'étais Rosa, je contrôlerais la vitesse, les virages et les nids-de-poule, je vivrais ma vie à un rythme vertigineux, mais je ne m'écraserais pas.[176]

Si les attributions de Rosa suscitent son éloge, elles suggèrent en même temps son propre dénigrement par la comparaison. Si pour réussir elle doit endosser un autre rôle que le sien, cela induit qu'elle ne peut y arriver en restant elle-même. Ce qui caractérise avant tout Rosa, c'est l'admiration que ses deux sœurs lui vouent. La narratrice Cristina révèle également son admiration et son respect, à défaut de son affection : « […] même si ça me coûte de le reconnaître, il y a des moments où je l'admire profondément. » (« […] hay que reconecer, aunque me pese, que hay momentos en que la admiro profundamente. » p.59) Cependant, il n'existe aucun réel lien fraternel entre les trois personnages. Rosa définit leur relation par la distance. Elle définit sa relation avec Cristina par une « entente modérée » : « On ne s'entend pas assez bien » (« No nos llevamos tan bien » p.255) et malgré son affection pour Ana, elle ne recherche pas sa compagnie : « Ma sœur Ana est une sainte, une gentille fille, vraiment, mais terriblement ennuyeuse » (« Mi hermana Ana es una santa, una buena chica con todas las letras, pero enormemente aburrida » p.255). Ainsi, elle préfère fêter ses trente ans seule plutôt qu'avec sa famille. Quant à Cristina, elle rejette toute ressemblance avec Rosa, et souligne au contraire leur différence : « Personne ne dirait que nous sommes sœurs. Nous n'avons rien de commun, ni le physique ni le caractère. » (« Nadie diría que somos hermanas. No nos parecemos ni en el físico ni en el carácter. » p.49) La relation entre les deux personnages balance entre l'amour et la haine et repose sur la rivalité. Les sentiments de Rosa à l'égard de Cristina évoluent entre ses deux sentiments : « Oui, je l'ai détestée de toute mon âme, mais c'est peut-être précisément parce

[176] *Ibid*., p.271 : "Si fuese Rosa, pienso, no estaría sumergida en este caos. Si fuese Rosa agarraría con fuerza las riendas de mi vida y la llevaría hacia donde yo quisiera ; si fuese Rosa controlaría la velocidad, las curvas y los baches, viviría la vida a ritmo de vértigo, pero no me estrellaría. »

que je l'ai beaucoup aimée. » (« Sí, la odié con toda mi alma, pero puede que sea, precisamente, porque la he querido mucho. » p.255) Ses sentiments changent lorsque le père décide de s'intéresser à sa dernière fille. Ainsi, Rosa commence par l'aimer « à la folie » puis finit par la détester. Enfin, à l'arrivée du personnage de Gonzalo, Rosa révèle sa jalousie et sa haine. Elle compare alors Cristina à une « voleuse d'attention » puisque les personnages masculins de la famille n'accordent leur attention qu'à cette dernière. Rosa désigne Cristina comme une rivale, face à laquelle elle ne peut que perdre : « Cristina allait m'éclipser. C'était couru d'avance. Depuis des années. » (« Cristina me eclipsaría. Estaba cantado. Desde hacía años. » p.79) Cette rivalité pousse Cristina à provoquer Rosa. Lors d'un des rares dialogues entre les deux personnages, cette première cherche à l'irriter : « Je l'appelle toujours Votre Altesse, et ça l'énerve un maximum. » (« Yo siempre le llamo alteza, y eso a ella le jode muchísimo. » p.49) Par ce dialogue, Cristina laisse apparaître son jugement quant à la personnalité de sa sœur, par les commentaires qu'elle ajoute après chaque prise de parole : « mon imperturbable sœur » (« mi inconmovible hermana »), « ma sœur, sensée » (« mi sensata hermana ») « Ma sœur, sarcastique » (« mi sarcástica hermana » p.51), « mon ironique de sœur » (« mi irónica hermana » p.52), « mon executive woman de sœur »(« mi hermana overachiever » p.57), par exemple. Elle définit également Rosa comme une « envieuse » (« envidiosa » p.49) et cherche vainement à l'émouvoir par son échec amoureux. Elle la caractérise par son travail : « Seule ma sœur, la fourmi laborieuse, est capable de sortir du boulot à dix heures du soir. » (Sólo mi hermana la hormiga laboriosa es capaz de salir del curro a las diez de la noche. » p.49-50) au contraire d'Ana qu'elle caractérise par son rôle de ménagère. Enfin, elle la qualifie d'imperturbable, d'impassible et d'insondable. Ces trois adjectifs révèlent leur distance puisqu'elle ne peut ni l'atteindre, ni la comprendre. Cependant, ces deux personnages sont les seuls à être réunis dans deux dialogues, un au début et un à la fin du roman, marquant une relation plus importante entre ces deux personnages. Le roman ne permet aucun échange entre Ana et Rosa. Suivant ce procédé stylistique, la conversation entre Cristina et Ana est

reportée dans le style indirect. Elle est définie comme creuse et « banale » et ne nécessite pas un style direct. Les trois personnages ne sont réunis qu'une seule fois, à la fin du roman, dans un unique dialogue. Ce choix d'écriture laisse apercevoir la possibilité d'un lien fraternel. Même si ces trois femmes occupent des rôles différents, une relation familiale devient envisageable.

Chez Virginie Despentes, les relations entre sœurs se fondent sur le conflit, voire sur la haine. Face à la mort de Claudine, Pauline ne révèle aucune tristesse, ni aucune émotion sinon une « sorte d'hostilité ». Elle comprend son suicide comme un ultime moyen de l'irriter. Elle le définit comme le résultat de sa jalousie envers sa jumelle ainsi qu'un dernier geste ayant pour but d'attirer l'attention sur elle :

> Ce qui s'est passé ce soir-là, c'est qu'elle était tellement écœurée de ne pas être celle sous les sunlights qu'elle a préféré passer par la fenêtre. Malade de jalousie et toujours à se faire remarquer. […] Et elle se répétait « cette sale conne qui croyait me piéger, mais elle me rend un fier service ».[177]

Si Pauline qualifie Claudine de jalouse, d'accablante, d'énervante, ne cherchant qu'à l'irriter ou la contrarier, Claudine décrit Pauline comme une garce, excédante, incapable de supporter personne et « définitivement chiante ». Il est clair que les deux personnages n'entretiennent aucune affection fraternelle. Au contraire, leur relation est basée sur la rivalité, installée par le père. Aussi, les deux sœurs se construisent sur un rapport de concurrence, entraînant la méchanceté. Chacune rappelle alors à l'autre ses défauts, perçus comme des tares :

> Elle ne ratait jamais une occasion de rappeler à l'autre ce qu'elle était, ce qu'elle ne devait jamais oublier d'être. Lente, gourde, maladroite. Idiote. De façon désolante. Sombre idiote.

[177] Despentes, V., *Les Jolies Choses*, *op*. *cit*., p.53.

> Claudine lui rendait la pareille, saisissant toute opportunité de ramener sa sœur à ce qu'elle était : pas attirante, pas aimable, moche et terne et même pas agréable.[178]

Chacune fait resurgir les reproches faits par le père, avec un mépris non dissimulé. En effet, Claudine enfant se distingue par sa capacité à « énerver » le père, tandis qu'à la période de l'adolescence, c'est Pauline qui le mécontente par son absence d'amabilité et son manque de féminité. Ainsi, les adjectifs qualifiants l'autre ou les descriptions de l'autre relèvent, tout au long du texte, de la méchanceté. Au début du roman, le narrateur souligne le regard de « dégoût » que réserve Pauline à sa jumelle. Ce regard indique les sentiments alloués au personnage envers celui de sa sœur. En plus du dégoût, Pauline exprime son mépris pour le choix du suicide, puisqu'elle le qualifie de faible : « Pauline sent qui remonte un mépris formidable, sauter par la fenêtre, c'est vraiment finir en disharmonie, salope de faible » (p.56). Pauline n'accorde aucune éloge à Claudine. Au contraire, son comportement et ses qualités font l'objet de son mépris. Elle la décrit dansant sur son clip comme une « demeurée » en train « d'onduler », ou encore elle la compare à « une grande vache qui serait contente d'aller brouter » (p.58). Les attributions qu'elle lui donne tout au long du texte expriment son absence d'affection, de respect et de sympathie à son égard. Le texte évoque des termes comme « mytho », « envieuse », « salope », « geignarde » et plusieurs fois « conne ». Elle lui révèle explicitement son absence de talent sans hésiter à se moquer : « « Elle est super-gentille avec moi, tu sais…Elle a dit : « N'hésite pas, avec tout le talent que t'as, faudra que t'usurpes souvent si tu veux qu'on s'intéresse à toi… » » » (p.22). Quant à Claudine, elle cherche à blesser Pauline en lui prenant ses copains : « […] Pauline avait trouvé normal que la sœur s'empiffre tous ses mecs. Elle avait ce qu'elle n'avait pas, elle avait ce qu'il fallait aux hommes » (p.132). Alors que Pauline la définit comme une « idiote » sans talent, Claudine séduit les copains de cette première afin de souligner qu'à son contraire, elle se distingue en étant

[178] *Ibid*., p.181.

« attirante » et « agréable ». La relation entre les deux personnages s'inscrit dans le conflit. Lors de rares dialogues, elles cherchent à se blesser. Pauline pousse sa sœur aux larmes : « Quelques larmes coulent le long des joues de Claudine, elle ne les essuie même pas, à croire qu'elle ne les sent pas. » (p.26) Tandis que le personnage de Nicolas s'attend à ce que Claudine se moque avec lui de Pauline, celle-ci se trouve touchée par les remarques affligeantes de sa sœur : « Elle qui toujours se fout de tout, ou du moins donne bien le change, elle le prend mal cette fois, et sans chercher à camoufler. » (p.26) Si le roman contient de nombreux dialogues, ceux réunissants les jumelles sont rares et s'inscrivent toujours dans le conflit. Ce procédé marque d'autant plus la distance établie entre les sœurs depuis l'enfance. Claudine ne révélait pas l'existence d'une jumelle, comme un moyen de nier le personnage de Pauline, ou de montrer son absence d'importance. Le seul personnage à bénéficier de cette confidence est Nicolas, cependant Claudine souligne qu'elle « déteste la voir » et la décrit comme « chiante » et « garce ». Les propos de l'une sur l'autre induisent une absence d'affection allant jusqu'à l'hostilité. Pourtant, malgré leur comportement distant, leur rivalité, leur absence de relation fraternelle, les paroles blessantes de Pauline touchent sa sœur. Ainsi, Claudine dévoile une certaine considération pour Pauline. Déjà au début du roman, lors d'un dialogue entre les personnages de Claudine et de Nicolas, celui-ci définit Pauline comme « timbrée » et « autiste » poussant Claudine à prendre la défense de sa sœur. Si Nicolas demande à Pauline les raisons de sa haine envers sa sœur, rien ne laisse entendre la réciproque puisque cette question s'adresse uniquement à Pauline. Celle-ci observe une évolution dans son jugement du personnage de Claudine. En effet, à la fin du roman, elle exprime de la compassion à son encontre : « [M]a seule sœur. Est-ce qu'elle se réveillait pareil, dans ce même lit, le jour pas levé ? Il y a des somnifères plein l'armoire, à côté des flacons de parfum » (p.202). Ainsi, elle comprend et reconnaît sa détresse puisqu'elle connaît la même. Elle répète deux fois « Sa seule sœur » laissant par cette formulation percevoir un remord, voire de l'affection. Enfin, elle utilise le possessif « sa » pour la première fois, comme jusqu'ici il était question de « la » sœur, prouvant de ce fait qu'un

lien fraternel est établi. Claudine considère que Pauline réussit tout ce qu'elle entreprend, ce dont elle-même est incapable. Seule Claudine accepte de reconnaître les capacités de l'autre et d'avouer ses qualités. Lui prendre ses copains la conduit à réussir par substitution, et en même temps à défaire ses réussites, les annuler. Lorsque Pauline laisse échapper un compliment sur Claudine, ce n'est que pour reconnaître la difficulté à se faire passer pour une idiote (p.97). Son mépris ne peut s'atténuer que lorsqu'elle se glisse dans le rôle de sa jumelle : « Elle repense souvent à Claudine. Ses dégoûts changent avec le temps. » (p.180) La rivalité instaurée entre les deux sœurs empêche donc toute relation fraternelle. Il faut à Pauline jouer le personnage de Claudine pour mettre un terme à son hostilité.

Les relations familiales, comme les relations amoureuses, fondent les rapports humains. L'amour demeure le thème majeur des romans étudiés, qui révèlent des rapports amoureux complexes. Pour les personnages féminins, l'amour apporte aussi bien la douceur que la violence, le bien-être que la soumission. Il est souvent perçu comme un sacrifice de la part de la femme et les relations amoureuses ne persistent pas après le mariage. L'amour apporte trouble et malheur, et ne permet pas le repos de l'individu. Cependant, la question de la place du personnage féminin dans la société romanesque se pose, au-delà des relations familiales et sociales, par les relations amoureuses qu'il entretient, ou non. La recherche de l'amour accompagne la quête identitaire et contribue à sa construction.

Les narratrices de Lucía Etxebarria abordent les rapports amoureux selon différentes expériences. L'avant-propos du récit insiste sur le thème astral de Cristina qui le détermine dans une corrélation avec le sentiment amoureux. Et comme pour donner raison aux astres, Cristina enchaîne les relations en quête de l'amour. Elle entretient avec les hommes un rapport uniquement fondé sur le sexe, jusqu'à sa rencontre du personnage de Iain. Ce n'est qu'avec lui qu'elle construit une véritable relation amoureuse. Celui-ci lui apporte le bien être et la stabilité recherchés mais

aussi une forme de violence, que ce soit dans les rapports sexuels ou par son comportement. En effet, le plaisir sexuel né dans la brutalité : « Au début cela fait mal, légèrement, puis c'est un mélange de plaisir et de douleur, la douleur se dilue, tout devient jouissance. »[179] Cristina accepte d'être forcée et contrainte. Elle associe l'amour et la sexualité à la violence. De plus, la jalousie de Iain est perçue comme une agression qui engendre la souffrance : « Nous nous séparâmes à cause précisément à cause de ça. A cause de ses scènes de jalousie. Le jour où je décidai que j'en avais assez de tout supporter. »[180] La jalousie de Iain entraîne des disputes, des cris, des accusations et des reproches. Il demande une soumission du personnage féminin qui la récuse : « Je lui dis que je ne lui appartenais pas, que je n'appartenais à personne, et que je faisais ce que je voulais de mon corps. »[181] Son comportement pousse Cristina à la rupture, puisqu'elle refuse de subir cette forme de violence : « […] je ne supporte pas qu'on me crie dessus. » (« […] no soporto que me griten. » p.189) Le bien être et le plaisir apportés par le personnage masculin ne suffisent pas et Cristina préfère la solitude à la soumission. Chez ce personnage et chez celui d'Ana, le sentiment amoureux s'accompagne de violence. Pour Ana, ce sentiment est associé au personnage d'Antonio. Celui-ci incarne la passion amoureuse :

> […] cette angoisse perpétuelle, cette intranquillité qui m'empêchait de dormir, cette espèce de coulée de lave ardente que j'avais sentie remonter le long de ma colonne avec les premiers baisers d'Antonio[182]

[179] Etxebarria, L., *op. cit.*, p.189 : « Al principio duele, ligeramente, luego es una mezcla de placer y dolor, por fin el dolor se diluye y todo es goce. »
[180] *Ibid.*, p.172 : « Acabamos precisamente por eso. Por sus numeritos de celos. El día en que decidí que ya me había hartado de soportarlos. »
[181] *Ibid.*, p.189 : « Le dije que yo no era suya, que no era de nadie, y que hacía con mi cuerpo lo que me daba la gana. »
[182] *Ibid.*, p.211 : « […] aquella angustia perpetua, aquella ansiedad que no me permitía de dormir, aquella especie de corriente de lava ardiente que había notado ascender por mi columna con los primeros besos de Antonio »

Cependant, le premier homme aimé est aussi celui qui la viole. Il ne s'agit plus alors de trouver l'amour mais un mari. Le personnage de Borja se distingue par sa gentillesse, sa beauté, son intelligence et sa situation professionnelle (p.211). Il apporte la douceur, la sécurité et le bien être recherchés par Ana :

> Au début, le mariage me rendit vraiment heureuse, et pendant un certain temps je connus, je ne sais pas, une véritable euphorie, et je pensais qu'il n'existait pas au monde de sensation comparable à la sécurité que procurait la présence d'un mari.[183]

Borja est décrit comme un mari « prévisible », « gentil » (p.200) mais la narratrice ne dévoile jamais de sentiment amoureux à son égard. Au contraire, elle révèle ne pas connaître pour son mari la même passion que pour Antonio. Son manque de sentiment amoureux est reconnu :

> Mais je finis par aimer l'enfant beaucoup plus que je n'avais jamais aimé ou ne parviendrais jamais à aimer Borja. Je le sais, Borja le sait et je crois que tout le monde le sait, même si personne ne l'a jamais dit.[184]

Cette absence d'amour est acceptée par chacun mais demeure dans le silence, et reste ainsi occultée. En ce qui concerne le personnage de Rosa, la quête d'amour s'inscrit tout d'abord comme une contrainte. Il s'agit en effet de quitter son célibat et de trouver un mari. Les chances de réussite sont étudiées statistiquement : « A trente ans, les femmes célibataires qui ont fait des études universitaires ont 20% de chances de

[183] *Ibid*., p.213 : « Al principio la vida matrimonial me hizo realmente feliz y durante una temporada experimenté, no sé, como una auténtica euforia, y pensaba que no existía en el mundo sensación comparable a la seguridad que proporcionaba tener un marido. »
[184] *Ibid*., p.223 : « Pero acabé queriendo al niño mucho más de lo que nunca había querido o llegaría a querer Borja. Yo lo sé, Borja lo sabe y creo que todo el mundo lo sabe, aunque nadie lo haya dicho nunca. »

se marier, à trente-cinq ce résultat tombe à 5%, et à quarante à 1.3%. »[185] En faisant passer sa carrière professionnelle en premier, Rosa diminue ses chances de se marier. Le mariage n'apparaît toujours pas comme une priorité. La recherche d'un compagnon s'impose dans le but de rompre avec la solitude. Sa conception de l'amour réside dans l'égalité. Rosa refuse toute forme de soumission et ne peut obtenir de satisfaction sexuelle si son partenaire ne la respecte pas ou ne comprend pas qu'ils peuvent être « au même niveau » [186]. Elle s'oppose à Cristina en se révoltant contre la domination sexuelle. Le discours narratif de Rosa aborde très peu la question de l'amour. Les seuls sentiments amoureux dévoilés sont à l'égard de Gonzalo, et cet amour n'est jamais partagé. Rosa fait référence à son « faible » (« debilidad » p.151) et à sa « fascination » (« Me sentía fascinada » p.152) pour une jeune fille de son école, et la décrit comme une « âme sœur » (« alma gemela » p.155) La narratrice n'évoque pas de sentiment amoureux, cependant « l'âme sœur » représente une personne faite pour partager sa vie. Alors que la solitude devient souffrance, la recherche d'un compagnon s'inscrit de plus en plus comme un besoin. Rosa rencontre à plusieurs reprises son « âme sœur » mais poursuit sa quête de réussite professionnelle, et la quête de l'amour n'apparaît pas dans son discours.

Pour les personnages féminins de Virginie Despentes, les relations amoureuses s'établissent dans le conflit et la rivalité. C'est le personnage de Claudine qui établit ce rapport en s'accaparant les amoureux de sa jumelle. Pour ce personnage, il ne s'agit pas d'amour mais de possession. A défaut d'être la favorite du père, elle cherche à être désirée par les hommes. Elle peut ainsi avoir un pouvoir qu'elle n'a pas pu détenir auparavant. L'homme ne la maltraite plus mais la désire et c'est finalement elle qui domine. En ce qui concerne Pauline, elle se résigne à apporter des hommes pour sa sœur : « Elle ramenait donc d'elle-même chaque nouveau petit ami à la maison, pour qu'il rencontre la sœur, et

[185] *Ibid*., p.61 : « A los treinta años las mujeres solteras con estudios universitarios tienen un 20% de posibilidades de casarse, a los treinta y cinco este porcentaje ha descendido al 5% y a los cuarenta al 1.3%. »
[186] *Ibid*., p.54 : « Simplemente, me resulta muy poco satisfactorio tener sexo con alguien incapaz de respetarme y de asumir que podemos estar al mismo nivel. »

qu'il parte avec elle. » (p.132) Elle ne cherche plus l'amour, puisqu'elle ne possède pas les qualités nécessaires pour plaire. Sébastien se distingue alors comme le seul homme à ne pas s'intéresser à sa jumelle. Il incarne le véritable amour, le seul à ne pas « vouloir de l'autre » (p.132) Il apporte douceur : « Et qu'il est tout pour elle, sa seule douceur au monde » (p.126) sécurité et protection : « Et elle lui fait confiance, il saura la retenir, tout le temps veiller sur elle » (p.164-165). L'amour sexuel a lieu aussi dans la douceur : « Il lui fait l'amour comme avant, couché sur elle en l'embrassant, doucement, beaucoup de précautions. » (p.167), au contraire de Claudine qui subit une violence sexuelle. Pourant, Sébastien symbolise aussi la trahison et le mensonge, et l'amour devient souffrance. Le travestissement de Pauline en Claudine entraîne le dégoût et le mépris de Sébastien, qui ne peut plus que rompre. Le personnage féminin connaît alors une nouvelle souffrance : « Ca fait mal jusque dans les os, ne pas être celle qui te faut. » (p.203) et se retrouve seule. A l'image de Claudine, il ne s'agit plus d'aimer mais de posséder l'homme, d'en tirer profit. Elle ne cherche plus de relations amoureuses, dans lesquelles la femme doit « aider, pardonner, s'oublier » (p.232), mais à réaliser ses propres désirs. A la fin du roman, elle choisit de partir avec Nicolas. Ce personnage masculin diffère de sa représentation de l'homme, associé à la violence. Nicolas, au contraire de Sébastien et du père, apporte le plaisir mais aucune peur. Il n'est pas question d'amour mais de bien être et d'entente dans son rapport avec l'autre comme sexuellement. Néanmoins, la possibilité d'aimer n'est pas exclue : « Des fois qu'on tombe trop amoureux » (p.252). Si au début du roman Sébastien incarne l'amour et une pseudo fidélité, à la fin du récit Pauline choisit l'homme avec lequel elle désire rester, c'est-à-dire Nicolas.

Les relations amoureuses entraînent chez certains personnages féminins, nous l'avons vu, une soumission à l'homme qui se manifeste plus particulièrement chez Virginie Despentes. Le premier exemple de relation amoureuse donné est celui des parents des jumelles. Si au début de la relation le père se montre attentionné envers la mère, il instaure

rapidement sa domination, la rendant malade. Sa femme souffre en silence : « Le corps bouffé par plaques, qui ne disparaissaient jamais complètement, vomissant, attentive à ne pas faire de bruit, le sommeil bousillé la nuit nouait sa gorge. » (p.38) Cette image du couple est rejeté par les personnages de Pauline et de Claudine. Cette dernière cherche la domination dans les relations amoureuses, pour ne surtout pas ressembler à la mère. Elle refuse de tomber amoureuse : « Elle était plutôt dans le commerce, qu'est-ce que tu me donnes pour m'avoir moi, et personne, jamais, ne l'accrochait. » (p.219) Le seul homme à être aimé est finalement Sébastien, le seul homme qu'elle ne parvient pas à posséder. Comme les autres hommes, il ne cherche qu'à obtenir ses faveurs sexuelles avant de retourner vers Pauline. Claudine ne peut aimer que le seul homme qui appartient à Pauline, le seul qu'elle ne peut avoir. Elle se soumet alors à son désir sans obtenir son amour. Pour conserver cette relation, elle la garde secrète et ne s'en vante jamais auprès de sa jumelle, dans un sacrifice.

La question du sacrifice féminin apparaît aussi, mais dans une conception différente, dans les romans de Maïssa Bey. En effet, en cédant à l'amour, les personnages féminins sacrifient leur honneur et leur vertu. Houriya, en fréquentant en secret un français risque aussi sa vie. En perdant son honneur, c'est celui de toute la communauté qu'elle met en périple : « Et on tue ici les femmes qui osent défier la guerre et la loi instaurée par les combattants de la liberté, les moudjahidine. Il y va de l'honneur de toute la communauté. »[187] Se livrer à l'homme et à l'amour prend la forme d'un sacrifice de soi pour la femme. En trompant et en quittant son mari, Yamina accepte d'être répudiée, maudite et honnie. Si sa relation avec son mari est définie comme une soumission et leurs « ébats très brefs » (p.58) comme un devoir, l'amour de son amant lui apporte, quant à lui, la douceur et le plaisir recherché. Elle sacrifie sa vie et sa réputation pour l'homme qu'elle aime, tandis que celui-ci l'abandonne quelques mois plus tard. Yamina continue alors sa quête d'amour et de volupté pour se retrouver finalement enfermée dans l'asile,

[187] Bey, M., *Cette fille-là*, *op*. *cit*., p.176.

unique lieu d'accueil pour les femmes honnies. Dans le roman *Surtout ne te retourne pas*, le personnage de Sarah adopte le comportement inverse. En effet, avant le tremblement de terre il s'agit d'une étudiante future mariée vivant pleinement son amour. Après la catastrophe, elle quitte ses « jeans et baskets » pour la djellaba. L'amour vécu librement constitue un péché à expier. Elle doit alors se soumettre à la religion et aux traditions islamistes les plus strictes. Céder à l'amour entraîne le châtiment : « Je crois, non, je suis sûre, absolument sûre, que si Dieu m'a enlevé tout ce que j'aimais, ce qui m'étais le plus cher, c'est parce que j'étais indigne. » (p.105) Sarah a sacrifié sa pureté à l'amour et doit se faire pardonner de Dieu. Les rapports amoureux relèvent de l'inégalité puisque seule la femme doit tout quitter et risquer sa vie. Pour suivre son amour, M'Barka quitte sa mère et l'Algérie. Si la femme accepte le sacrifice par amour, l'homme quant à lui ne perd rien.

Chez Lucía Etxebarria, le sacrifice amoureux fait l'objet de tout un chapitre de la narration de Cristina. Cette corrélation entre amour et sacrifice pour les femmes répond au discours culturel et religieux du « national-catholicisme » enseigné en Espagne sous le franquisme. Le « National Catholicisme » est une expression créée par l'écrivain Michel Del Castillo dans sa critique du régime franquiste. L'homme est décrit comme un égoïste mais « la femme, en revanche, accepte presque toujours une vie de soumission, de service, d'offrande et d'oubli de soi dans sa tâche. »[188] Dans cette vision de l'amour, l'instinct maternel est le moteur des comportements féminins. Il s'agit de survaloriser la morale de la femme, son rôle de protectrice de la famille et sa fonction de reproductrice. Son destin se trouve dans le mariage et dans la place qu'elle doit occuper auprès d'un mari. La femme ne peut connaître la rédemption que par son sacrifice à sa famille. Cristina reprend cette conception de l'amour en évoquant des sacrifices féminins exemplaires. La force de l'amour est reconnu par le sacrifice qu'une femme est prête à accepter. Sa rupture avec Iain apporte solitude et souffrance. Son amour

[188] Barrachina, M.A., *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste, 1936-1945*, p.78.

est véritable et puissant puisqu'elle accepterait le plus dur des sacrifices pour lui :

> Et je continue à laisser tous les jours des messages sur le répondeur d'Iain, mais s'il me le demandait j'arrêterais et je ne l'appellerais plus jamais. Et je ne trouverais pas de plus grande preuve d'amour, parce que je pense sans cesse à lui.[189]

Pour Cristina, le sacrifice prouve l'amour véritable. Elle est le seul personnage des trois sœurs dont la quête d'amour apparaisse explicitement dans le texte, pourtant les différentes relations amoureuses déterminent bien, chez les personnages, la place occupée dans la société romanesque.

Les romans étudiés présentent des personnages féminins caractérisés par le rôle qu'ils occupent au sein de la famille. Chacun se distingue de l'autre et la distance établie entraîne une incompréhension entre les membres de la famille. Chaque personnage doit se qualifier à travers un rôle défini entraînant une aliénation sociale, culturelle et religieuse. Ce rôle, attribué dès l'enfance, détermine la construction des personnages féminins dans une injonction à être soi. Le regard sur soi devient source de malaise. Pour se déposséder de leur première définition, imposée, ils doivent la dénoncer et la rejeter. Pour certains, cette déconstruction ne peut être permise que par la fuite. Les personnages peuvent alors commencer une quête d'identité leur permettant de se reconstruire individuellement.

[189] Etxebarría, L., *op. cit.*, p.198 : « Y yo sigo dejándole a Iain recados diarios en el contestador, pero si me lo pidiera dejaría de hacerlo y nunca más volvería a llamarle. Y no se me ocurriría mayor prueba de amor, porque pienso en él constantemente. »

DEUXIEME PARTIE :

LES PARCOURS D'INDIVIDUALISATION

CHAPITRE I

LA PREMIERE CONSTRUCTION ET LA DEPOSSESSION

Le récit de l'enfance découvre l'évolution des personnages féminins qui répondent aux attentes à la fois sociales, culturelles et familiales. En obtenant la reconnaissance sociale, ils prouvent qu'ils ont réussi à se construire, au moins selon les critères prédéfinis. Le rôle, prédéfini dès l'enfance, est en quelque sorte une injonction à être soi. Chez Lucía Etxebarria et Virginie Despentes, les narratrices doivent se déterminer selon une caractérisation nécessairement différente de celle de l'autre. Dans le roman français, c'est le personnage du père qui décide des qualités des jumelles. Leur construction antithétique et sur le mode de la rivalité est instaurée par le personnage masculin, qui représente le pouvoir. Les narratrices de Maïssa Bey sont les seules à refuser cette imposition. Pour rejeter leurs attributions, Malika et Amina développent leur différence. Il leur faut se mettre en marge de la société pour obtenir

une liberté de construction. Chez les trois auteurs, la crise identitaire se manifeste lorsque le mal-être devient trop important. Il entraîne la perte des repères de définition de soi et permet ainsi la crise identitaire. Les personnages se confrontent à leur solitude et à leur souffrance. Alors le rôle dans lequel on les enferme est rejeté et la déconstruction du personnage imposé commence nécessairement par la fuite, passage obligatoire. Les narratrices fuient leur foyer, lieu de claustration et d'empêchement, et par là même leur propre personnage. Il leur faut s'affranchir pour se reconstruire.

1- Enfance et construction : définition des personnages

Le récit de l'enfance, chez les trois auteurs étudiés, révèle l'évolution sociale des narratrices qui se détermine par des représentations politiques et sociales. Leur construction occupe une place décisive quant au rôle distribué aux personnages féminins, dans une injonction à être soi. Dans le roman de Virginie Despentes, les personnages des deux sœurs se développent par opposition et dans une perpétuelle confrontation. Leurs qualités sont nécessairement opposées et restent figées. Le rôle de chacune est désigné dès l'enfance par le

personnage du père et doit demeurer définitif. Claudine et Pauline ne peuvent se reconnaître que par celui-ci. Dans *Amour, Prozac et autres curiosités* de Lucía Etxebarria, les trois personnages féminins se distinguent chacun dans un domaine nécessairement différent des autres. La position d'aînée du personnage d'Ana entraîne sa fonction de ménagère et la maintient dans un rôle de femme au foyer, et se caractérise par sa douceur et sa raison. Rosa, par ses facultés intellectuelles, s'établie dans la différence et dans la solitude et répond à la condition de génie qui lui a été imposée, n'entretenant alors que son rôle social. Quant à Cristina, elle se distingue par sa rébellion et son opposition systématique aux attentes familiales. Elle cherche à se former comme une « femme moderne », libérée de toute contrainte. Enfin, les personnages féminins de Maïssa Bey refusent le rôle fixé dès l'enfance. Ils doivent fuir pour nier les attributions imposées, et se concevoir de façon différente.

Dans le roman de Virginie Despentes, les personnages des deux sœurs évoluent dans l'opposition. Cette opposition est déterminée avant la naissance par les personnages du père et de la mère, en choisissant un prénom chacun et donc une fille chacun : « « Alors on décide chacun d'une. » Ainsi fut fait, le ventre déchiré en deux » (p.40). Ce choix entraîne une césure entre les personnages de Claudine et de Pauline qui se trouvent déjà séparés, et révèlent par la suite une construction fondée sur la confrontation et sur une perpétuelle rivalité, instaurée par les parents. Les deux sœurs ne peuvent adopter un comportement similaire mais doivent au contraire se distinguer l'une de l'autre. C'est le père qui distribue les rôles des jumelles. Il donne à Claudine le rôle de la petite fille bête et peu dégourdie, tandis que Pauline se voit confiée celui de l'enfant intelligent et beau : « « Elles se ressemblent bien un peu mais elles ne se ressemblent pas du tout. » […] Elle était celle des deux qui n'était pas très futée, franchement, pas bien dégourdie. » (p.36) Claudine se fige dans ce rôle, d'autant plus que celui-ci est reconnu par la mère : « […] « c'est pas de ta faute, mon ange… chez les jumeaux, il y en a toujours un qui

récupère les tares… mon pauvre ange, toi, t'y peux rien » » (p.36). Claudine enfant se caractérise finalement par une médiocrité intellectuelle dans laquelle elle demeure figée tandis que Pauline reste l'enfant qui se distingue par ses facultés. A l'adolescence, l'absence du père permet au personnage de Claudine de se découvrir des qualités physiques. Pour rester dans l'opposition, Claudine arbore élégance et coquetterie tandis que Pauline entretient une image terne et rejette la séduction : « Même exercice que d'habitude : être à l'autre bout de Claudine, en face, différente. » (p.86) Si Claudine recherche charme et amabilité, Pauline développe agressivité et violence. Elle s'identifie ainsi au personnage du père. Les caractéristiques paternelles - fondées sur la violence masculine - et le rôle du père en font le personnage principal de la famille. Le personnage de Pauline se veut à son image et par sa condition « d'enfant choisi » elle s'octroie les mêmes attributions. Cependant, celui-ci refuse d'accorder les mêmes prérogatives à Pauline, puisqu'elles ne peuvent s'assigner qu'à son seul personnage :

> […] tout ce qu'elle avait appris de lui et entretenu si savamment dans l'hypothèse de son retour : l'arrogance, la colère, la violence vindicative, tout se dénigrait quand elle s'y essayait. « Ce que j'adorais chez lui, il le méprisait chez moi. »[190]

Une fille ne peut s'apparenter à l'image du père, elle doit se définir selon les qualités qu'il décide pour elle. A son retour, la distinction physique de Claudine et la nouvelle agressivité de Pauline font l'objet d'une nouvelle définition des personnages féminins. Claudine se transforme en la fille belle et agréable et Pauline, son contraire. Ces deux nouvelles identités sont acceptées par le père qui les reconnaît et les jumelles se figent donc dans ce dernier rôle. Leur opposition physique se développe jusqu'à son paroxysme et le personnage de Nicolas ne parvient pas à reconnaître en Pauline la jumelle de Claudine lors de leur première rencontre :

[190] Despentes, V., *Les Jolies Choses*, Paris, Grasset, 1998, p.75-76.

> « Elle m'est passée sous le nez, j'ai pas tiqué en la voyant. Il a fallu que tous les passagers se dispersent et qu'on se retrouve seuls côte à côte pour que je distingue une vague ressemblance entre elle et toi… ».[191]

Claudine développe un souci de plaire, qui lui permet d'attirer l'intérêt. Sa reconnaissance se retrouve dans le regard des personnages masculins et le désir qu'elle suscite en eux. Pauline, qui n'entretient ni grâce ni charme, accepte cette prérogative de la sœur et se définit à son inverse : « Et à compter de ce jour, Pauline avait trouvé normal que la sœur s'empiffre tous ses mecs. Elle avait ce qu'elle n'avait pas, elle avait ce qu'il fallait aux hommes. » (p.132) Les prérogatives de l'une font nécessairement défaut à l'autre : « Elles étaient face à face, à surveiller ce que l'autre avait et qui lui manquait cruellement. » (p.219) Ce que l'une possède, l'autre ne peut l'avoir et leurs attributions, définies dès l'enfance par le père, les figent dans une perpétuelle opposition.

Les trois narratrices de Lucía Etxebarria se déterminent dans un domaine pré-défini. A l'instar des personnages féminins de Virginie Despentes, elles ne peuvent entretenir les mêmes qualifications et doivent donc se distinguer par des caractéristiques propres à chaque personnage. Cette idée de construction différenciée est inculquée, ici aussi, dès l'enfance :

> Depuis l'enfance, quelqu'un (ma mère, ou Gonzalo, ou les bonnes sœurs, ou tous, ou le monde entier) avait décidé que nous étions différentes, que la fille moderne de la publicité de Kas orange n'était pas la maîtresse de maison qui faisait la lessive avec Neutrex, et n'avait rien à voir avec la jeune cadre qui investissait dans des bons du Trésor[192]

---

[191] *Ibid*., p.8.

[192] Etxebarria, L., *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Barcelona, Debolsillo, 1997, p.315 : « Desde niña alguien (mi madre, o Gonzalo, o las monjas, o todos, o el mundo) había decidido que éramos distintas, que la niña moderna del anuncio de Kas naranja no es el ama de casa que limpia la colada con lejía Neutrex, y no tiene nada que ver con la ejecutiva que invierte en letras del tesoro »

Le personnage d'Ana, tout d'abord, doit répondre de sa position d'aînée. De façon nécessaire, elle ne peut occuper les mêmes caractéristiques que Cristina ou Rosa. En effet, il est du rôle d'Ana de prendre en charge les tâches ménagères et la gestion de la maison : « Comme c'était le rôle de l'aînée de trois sœurs dans une maison sans père, je devais m'occuper du ménage, tenir à jour les factures et les réparations »[193]. Celle-ci se détermine en tant que maîtresse de maison. Le rôle attribué dès l'enfance fixe le personnage dans une logique identitaire conditionnée par sa position d'aînée. Ana doit se consacrer au foyer familial puis, de façon conforme et prédéterminée, à son propre foyer. Cette valeur est acceptée par le personnage comme une suite logique, sans aucune autre perspective possible :

> […] et moi, qui savais très bien que je ne ferais jamais autre chose que de me consacrer à ma maison et à mes enfants de la même façon que je me consacrais à la maison et à mes sœurs depuis que mon père était parti[194]

Ana est le personnage des trois sœurs à tenir la fonction de ménagère et ne peut donc envisager un autre rôle. Celui-ci est imposé par la mère, dont elle remplace la fonction : « […] devenue la mère que ma mère ne savait pas être, administrative, organisatrice, tranquille et cohérente. » (« convertida en la madre que mi madre no sabía ser, administradora, organizada, tranquila y coherente. » p.299) Le personnage d'Ana est par la suite déterminé par celui d'Antonio : « A douze ans, j'ai perdu l'homme le plus important de ma vie, et j'ai connu le deuxième homme qui allait me marquer et faire de moi ce que je suis, Antonio. » (« A los doce años perdí

[193] *Ibid*., p.209 : « Como correspondía a la mayor de tres hermanas en una casa sin padre, yo tenía que ocuparme de mantener limpia la casa y de llevar al día las facturas y las reparaciones »
[194] *Ibid*., p.211 : « […] y yo, que sabía muy bien que nunca haría otra cosa que dedicarme a mi casa y a mis niños de la misma manera que llevaba dedicándome a la casa y a mis hermanas desde que se había marchado mi padre »

al hombre más importante de mi vida, mi padre, y conocí al segundo hombre que me marcaría y me convertiría en lo que soy, Antonio. » p.203) Ana doit se former en bonne maîtresse de maison et le viol commis par Antonio compromet sa légitimité dans ce rôle. Cette agression donne une condition de « putain » au personnage d'Ana, qu'elle refuse et cherche à annuler. Elle doit pour cela retrouver sa légitimité et prouver son bon droit à occuper son rôle initial. C'est parce qu'Ana refuse de se reconnaître dans cette nouvelle définition instaurée par Antonio qu'elle cherche à correspondre parfaitement au rôle imposé par l'enfance. Le mariage avec le personnage de Borja peut être qualifié de « beau mariage » puisqu'il lui permet d'atteindre un rang social respectable conformément à ses attentes. Ce personnage masculin réunit toutes les qualités nécessaires pour l'élever au statut de femme au foyer honorable. Si l'agression d'Antonio lui a valu d'être considérée comme une putain, la relation à Borja lui rend sa respectabilité initiale : « […] qu'il m'appréciait au point de vouloir faire de moi la mère de ses enfants, de vouloir reconnaître devant Dieu et les hommes que j'en valais la peine. »[195] De même, la cérémonie à l'église renforce la ré-appropriation de l'honneur du personnage féminin en lui prêtant une dimension sacrée, alors qu'Ana reconnaît elle-même ne plus être croyante. Il s'agit surtout de montrer et de prouver son statut de femme respectée par son mari et respectable face à la société. Il faut correspondre à ses attributions premières pour rejeter cette condition de putain : « Antonio m'avait traitée comme une pute et j'avais organisé toute ma vie pour lui prouver à lui, au monde et à moi-même que je n'en étais pas une. » (« Antonio me había tratado como una puta y yo había organizado toda mi vida para demostrarle a él, al mundo y a mí misma que no lo era » p.227) Ana s'établit finalement comme une « très bonne fille », « mariée et raisonnable » (p.176) et reste figée dans ce rôle.

Rosa quant à elle incarne le « génie » de la famille. Ses facultés intellectuelles lui permettent de réussir ses études et sa carrière professionnelle. L'intelligence de Rosa détermine ses qualités et la place qu'elle doit occuper dans la société. Sa différence la pousse à la solitude

[195] *Ibid*., p.211 : « […] me valoraba hasta el punto de querer hacerme la madre de sus hijos, de querer reconocer ante Dios y ante los hombres que yo valía la pena. »

et à l'étude : « Je compris dès le début qu'une fille comme moi, si grande et si réservée, n'était pas destinée à être populaire. Je me consacrai à mes études et à mes centres d'intérêt »[196]. Il s'agit pour le personnage de se construire en fonction de ses capacités intellectuelles, qui le distinguent des deux autres sœurs. La réussite constante de Rosa appartient alors à ses caractéristiques : « Comme il fallait s'y attendre, j'obtins huit et demi sur dix à l'examen d'entrée à l'université » (« Como era de esperar, obtuve un ocho con cinco en el examen de selectividad » p.77) ou « A la fin de l'année scolaire, je fus la seule élève de ma classe à ne pas devoir repasser une matière en septembre. Cela n'étonna personne. » (« Acabado el segundo curso fui la única de mi clase que no dejó una sola asignatura para septiembre. A nadie le extrañó. » p.78). Rosa évolue conformément à ses prérogatives :

> Je voyais mon avenir clair comme de l'eau de roche : j'étudierais les sciences exactes puis je deviendrais polyvalente ou je me consacrerais à l'étude des modèles mathématiques.[197]

Comme pour le personnage d'Ana, aucune autre possibilité n'est envisagée et Rosa poursuit sa construction de façon logique. Sa différence, entraînant sa solitude, et sa rivalité avec le personnage de Cristina la poussent à se réfugier dans les mathématiques où les lois sont immuables. Son identité doit, à l'instar des sciences, se fixer selon la logique instaurée à l'enfance. Elle recherche un monde stable, invariable, dans lequel elle peut garder le contrôle des événements :

> Il était rassurant pour moi de constater que dans une existence en perpétuel changement, un monde dans lequel votre père pouvait disparaître du jour au

[196] *Ibid*., p.75 : « Me di cuenta desde el principio de que una chica como yo, tan alta y tan reservada, no estaba destinada a ser popular. / Me concentré en mis estudios y en mis intereses »
[197] *Ibid*., p.77 : « Mi futuro se me antojaba claro como el agua : estudiaría exactas y luego trabajaría como auditora o me dedicaría a estudiar modelos matemáticos. »

> lendemain et votre sœur de six ans vous voler l'affection de votre cousin, il existait un univers régi par des lois immuables.[198]

La réussite scolaire, la différence et la solitude font parties des caractéristiques de Rosa et celle-ci, à l'image de ses sœurs, accepte son rôle :

> L'investissement professionnel commence souvent par une fuite en avant, qui compense les vides du chez-soi. Plus les vides sont importants, plus le travail est susceptible d'offrir une compensation efficace.[199]

Elle développe ses qualités en n'entretenant que ses activités professionnelles. La solitude familiale est masquée par le temps consacré au travail. L'absence de vie amoureuse ou affective doit être comblée par l'efficacité professionnelle. Rosa se définit entièrement à travers ce rôle social à défaut d'un rôle familial. Elle se borne ainsi à se référer à des sociologues grâce auxquels elle peut se positionner dans une « catégorie » sociale. Elle trouve une justification à sa solitude et à son célibat et se rassure de son rôle social : le travail peut compenser une vie familiale.

Le personnage de Cristina, quant à lui, se distingue par son entourage. Celui-ci, marqué par le rejet de la mère et par l'abandon du père, cherche à s'entourer d'amis. Il s'oppose ainsi aux deux sœurs. Si Rosa s'enferme dans la solitude et Ana ne se connaît aucune amie, Cristina les multiplie. Alors qu'Ana comprend n'avoir d'autre amie que sa mère, Cristina ne se trouve aucune complicité avec sa génitrice. Elle s'entoure avec exagération pour se construire dans une logique inverse :

---

[198] *Ibid*., p.76 : « Resultaba tranquilizador saber que en una existencia en constante cambio, en un mundo en que tu padre podía desaparecer de la noche a la mañana y tu hermana de seis años podía robarte el afecto de tu primo, existía un universo que se regía por leyes inmutables. »

[199] Kaufmann, J.C., *La femme seule et le prince charmant, Enquête sur la vie en solo*, Paris, Nathan, « Essais et Recherches », 1999, p.103.

« Elle avait tellement de fiancés, ou d'amis, ou de quoi que ce soit, que nous n'arrivions pas à les compter »[200] La cadette occupe alors le rôle du personnage rebelle et peut ainsi se différencier de ses deux sœurs. Cristina se démarque tout d'abord du personnage d'Ana en rejetant la vie de femme au foyer : « […] à ses yeux je suis une traînée, et aux miens elle est une bobonne. » (« Yo soy un putón a sus ojos y ella una maruja a los míos. » p.87) De même, elle refuse de se consacrer uniquement à une carrière et s'oppose ainsi au personnage de Rosa. Elle s'éloigne de ces deux figures féminines avec une démesure voulue. Cristina ne se détermine ni en fonction d'une vie familiale ni en fonction d'une vie professionnelle. Dès l'enfance, elle se révolte contre la différence homme-femme inculquée par l'éducation religieuse et envie la liberté de l'homme. Elle cherche donc à entretenir cette liberté et refuse les contraintes. Les ordres maternels sont contestés, jamais suivis. Le rejet de la mère comme l'abandon du père entretiennent la rébellion de Cristina qui se construit en opposition aux attentes maternelles. Cette révolte est soulignée par ses psychologues comme une recherche de positionnement identitaire antinomique : « Les disputes avec ma mère, une tentative désespérée de définir ma personnalité par le biais de l'opposition. » (« Las peleas con mi madre, un intento desesperado de definir mi personalidad mediante la oposición » p.25) Le personnage féminin, afin de s'opposer à la mère et à l'éducation religieuse, s'adonne au sexe, à l'alcool et à la drogue. Elle se donne la même liberté que celle permise, d'après son éducation, aux personnages masculins. Son taux élevé de testostérone indique ici la recherche d'une comparaison avec une figure masculine. Elle renforce son identité de personnage rebelle et justifie ses consommations excessives d'alcool et de drogue comme ses aventures sexuelles. A l'instar des personnages de Rosa et d'Ana, Cristina évolue en toute logique. L'ecstasy, l'alcool et les nombreux partenaires sexuels font alors parties de ses qualités. Cristina veut s'identifier à une image de « femme moderne » à l'opposé de ses deux aînés :

[200] Etxebarria, L., *op*. *cit*., p.179 : « Tenía tantos novios, o amigos, o lo que fuera, que nos resultaba imposible llevar la cuenta »

> J'avais toujours tiré vanité du fait que j'étais une fille moderne, indépendante, une de ces filles dans le vocabulaire desquelles n'entrait pas le mot « possession ». Autodestructrice, polytoxicomane, maniaco-dépressive, peut-être.[201]

Cristina ne peut se reconnaître en tant que maîtresse de maison ni en tant que femme d'affaires. Elle recherche au contraire une vie qui se veut libre et entretient une promiscuité avec les hommes :

> Je suis comme je suis, soit parce que mon père nous a quittées, soit parce que j'ai trop de testostérone ; je suis comme ça et ça me plaît, et je n'ai pas envie de renoncer au seul plaisir tangible dont la vie nous permette de profiter.[202]

La rébellion de l'enfance permet au personnage de se déterminer en opposition à l'éducation religieuse reçue. C'est donc dans l'antinomie que la narratrice poursuit son évolution, lui permettant ainsi d'obtenir la désapprobation recherchée, c'est-à-dire celle des deux sœurs et de la mère. Elle gagne aussi une désapprobation sociale. Ses tenues vestimentaires, son vocabulaire et ses discussions libres sur le sexe entraînent les reproches de personnages masculins. En effet, l'épisode du bus révèle le malaise et le mépris éprouvés par les hommes face à son libertinage. Cette conduite est récusée par la société masculine qui cherche à la culpabiliser. Les trois personnages féminins de Lucía Etxebarria se définissent bien par des caractéristiques propres qui les figent dans leur rôle. Ils doivent se distinguer et occuper des places sociales et familiales différentes. Ces trois personnages sont

[201] *Ibid*., p.172: « Yo siempre había llevado muy a gala el hecho de que era una chica moderna, independiente, una de esas chicas en cuyo vocabulario no entra la palabra posesión. Autodestructiva, politoxicómana, maníaco depresiva, quizá. Celosa, no. »
[202] *Ibid*., p.27 : "[...] soy como soy, sea porque mi padre nos dejó, sea porque me sobra testosterona, yo soy así y me gusta, y no me apetece renunciar al único placer tangible que la vida nos permite aprovechar. »

représentatifs de trois figures féminines qui ne peuvent s'accorder à un même personnage.

Les personnages féminins de Maïssa Bey révèlent, contrairement aux personnages de Virginie Despentes et de Lucía Etxebarria, un refus d'une construction établie dès l'enfance. Dans le roman *Surtout ne te retourne pas*, Amina, plus particulièrement, fuit son passé et cherche à oublier son personnage enfant. La narratrice ne s'identifie plus à Amina, la jeune fille présentée au début du roman, mais à Wahida, un personnage différent de celui d'Amina. Elle n'est plus une fugueuse mais une rescapée du tremblement de terre, et elle appartient ainsi au reste de la communauté. Elle rejette son personnage initial en se choisissant un nouveau rôle, niant ainsi ses attributions premières. En changeant de prénom, elle change de rôle et la signification de wahida (« la première et l'unique ») lui confère une nouvelle identité. Grâce à sa renaissance, Amina obtient la possibilité de se reconstruire sans aucun passé et comme un être nouvellement né. Lorsque sa mère la retrouve, elle est devenue Wahida et ne peut plus se reconnaître en tant qu'Amina :

> Et je ne peux pas dire à cette femme que je ne m'appelle pas Amina, que je ne sais pas pourquoi elle me parle de l'autre, Amina. Il faut, il faut que je lui dise. Non. Je suis maintenant Wahida.[203]

L'adverbe « maintenant » sous-entend qu'elle n'a pas toujours été Wahida. Il y a eu un « avant » dans lequel elle était « l'autre », dans lequel elle était Amina. Malgré son désir de nier le passé et la première identité, elle ne parvient pas à se détacher pleinement de son personnage d'Amina. Celui-ci reste présent comme un souvenir : « Je crois que j'ai connu une jeune fille qui s'appelait Amina, il y a longtemps, très longtemps. » (p.127) Ce souvenir du personnage passé lui permet paradoxalement de le nier : « Je n'ai qu'à nier, tranquillement, en la

[203] Bey, M., *Surtout ne te retourne pas*, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 2005, p.127.

regardant droit dans les yeux, comme Amina avec le chauffeur de bus qui l'a emmenée loin de chez elle. » (p.130) Il lui faut se rappeler le personnage, agir de la même façon que lui, pour finalement pouvoir le nier. Même en devenant Wahida, le personnage féminin ne réussit pas à se distinguer complètement de son premier personnage et donc à nier sa définition initiale. Elle développe une forme de schizophrénie. Cependant, sa volonté et sa détermination à effacer son passé la pousse à enterrer Amina : « Cette femme recherche sa fille. Perdue, disparue, en allée à jamais, ensevelie sous des tonnes de ferraille et de pierraille, ou…je ne sais. » (p.130) Pour rejeter l'existence d'Amina, elle a besoin de convaincre la mère de ne pas la reconnaître dans ce personnage : « Elle doit renoncer à toute tentative de reconnaissance. Amina n'existe plus. Elle doit s'en convaincre. Même si cela doit lui faire très mal. » (p.131) Pour devenir pleinement Wahida, il lui faut nécessairement être reconnue en tant que telle par la communauté des réfugiés et, au contraire, ne pas être reconnue en tant qu'Amina. Cependant, elle ne parvient pas à oublier totalement son premier personnage, puisque son souvenir demeure.

La narratrice Malika cherche également à nier sa première construction en s'inventant sans cesse un nouveau passé et une nouvelle histoire. Si Malika s'invente toujours autre, c'est pour que sa première définition ne soit pas celle d'enfant abandonné. Elle refuse de se déterminer selon cette première condition :

> Prénom : Malika / Nom du père : X / Nom de la mère : X / Sexe : féminin / C'est bien le seul élément incontestable. / Date de naissance : 2 juillet 1962. Jour mémorable où j'ai été découverte quelque part dans la ville.[204]

Malika n'existe qu'après l'adoption et ne peut se voir accorder un rôle et une place définis qu'à ce moment précis : « C'est donc ce jour-là que j'ai commencé à exister officiellement. / Avant cette date, un trou noir. » (p.67) C'est bien sa condition d'enfant abandonné, qui constitue sa première

[204] Bey, M., *Cette Fille-là*, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 2001, p.67.

attribution, qui va déterminer son personnage. En s'inventant sans cesse un autre passé, une histoire d'avant le « trou noir », Malika cherche à nier cette première valeur et à se reconnaître en dehors de sa situation d'orpheline. Elle révèle un besoin de se créer des origines :

> A force de raconter des histoires, il m'arrivait pendant quelques instants de me prendre au jeu. Et le soir, seule dans mon lit, avant de m'endormir, j'inventais, au bord d'une mer balayée de reflets de lune, le visage de celle qui m'avait abandonnée et qui n'avait pas choisi mon prénom.[205]

Elle se distingue ici d'Amina qui refuse son passé. Cependant, cette dernière accepte finalement l'histoire que cherche à lui donner Dounya sans laquelle elle ne peut définitivement se fonder une identité : « Une femme qui me propose une histoire, un passé, un refuge et un amour que je ne peux mettre en doute. » (p.147) Les personnages ne peuvent se construire sans origines, poussant ainsi Amina à renouer avec les fils de son histoire et Malika à s'en inventer une.

Dans les deux romans étudiés de Maïssa Bey, les personnages de Malika et d'Amina sont définis par leur différence. Malika narratrice annonce, dès le début du roman, se distinguer des autres personnages : « Je ne serais jamais tout à fait comme les autres. » (p.14) Cette différence est causée, nous l'avons vu, par sa condition d'enfant abandonné mais surtout par son statut de bâtarde. Sa description physique suggère son métissage : « Regardez-moi donc ! Je ne suis pas des vôtres ! / Avec mes cheveux clairs et mes yeux plus bleus que votre ciel ! » (p.24). Ses origines inconnues et son sang-mêlé font l'objet d'une revendication du personnage, qui se constitue sur cette différence, imposée à la naissance. C'est à travers elle que Malika est désignée par les autres personnages. L'école est le lieu de la première apparition puisque l'enfant adopté ne peut porter le même nom de famille que ses

[205] *Ibid*., p.25.

parents adoptifs, l'enfermant déjà dans une catégorie qui la marginalise. L'apprentissage de la différence commence à six ans, avec l'aide des camarades de classe. Malika depuis l'enfance ne fait pas partie de la même communauté que les autres personnages : « Avec ses cheveux clairs et ses yeux couleurs d'un ciel d'ailleurs, elle n'est pas des nôtres. » (p.78) Elle est en situation de rejet, exclue de la communauté car visiblement différente. Cette distinction est source de douleur : « Douleur de savoir, sans rémission possible, que l'on n'est pas, que l'on ne sera jamais comme les autres, insouciante, légère, protégée par des certitudes » (p.105). Malika est seule, sans défense et exprime ici son amertume. La tournure négative de la phrase, soulignée par l'adverbe « jamais », renforce la souffrance du manque d'être. Cette contrainte l'exclue tout autant que son statut de bâtarde. Celle-ci constitue l'identité première du personnage féminin, s'ajoutant à l'abandon parental :

> Je suis / une enfant trouvée, / une bâtarde / et donc une fille du péché. Ce qu'il n'est même pas nécessaire de démontrer. / Je suis / la fille qu'on montrait du doigt en chuchotant. Je suis / l'Incarnation de la Faute[206]

La Faute de la mère rejaillit sur l'enfant et le distingue de façon irrémédiable. Au contraire des personnages féminins de Virginie Despentes et de Lucía Etxebarria, Malika refuse cette unique définition et tente de la rejeter. Elle fuit alors le domicile adoptif, à plusieurs reprises, afin de se reconstruire en dehors de sa condition de bâtarde. Dans un autre lieu, entourée de personnes inconnues, elle peut être une fillette ordinaire et un simple membre de la communauté : « Je ne suis qu'une fillette. Une fillette qui se promène dans les rues » (p.119). Dans ces rues, Malika n'est pas reconnue comme une bâtarde et elle peut se fondre dans la société. Cependant, la fuite prend fin et Malika se retrouve enfermée tour à tour dans une pension puis dans l'établissement. Cet enfermement physique entraîne l'enfermement du personnage féminin dans sa

[206] *Ibid*., p.46.

définition première, imposée à la naissance. Il ne peut s'en détacher et doit l'accepter :

> Sur mon dossier à moi, il est écrit : FIC. Ce qui dans leur langue veut dire : Forte instabilité caractérielle. Ni folle, ni débile. Juste un peu dérangée. Ou plutôt dérangeante pour l'ordre public. C'est ce qu'ils disent. C'est pourquoi ils m'ont déposée et oubliée là depuis plusieurs années, dans cette vieille bâtisse, au milieu de cet échantillon d'humanité déchue – participe qui vient de déchoir, qui donne aussi déchet, ne l'oublions pas.[207]

Puisque Malika ne peut faire partie de la communauté, il faut l'enfermer. Le pronom personnel « ils » désignent les personnages appartenant à la société à laquelle elle ne peut prétendre. Son métissage, qui représente la Faute, entraîne une nouvelle détermination du personnage. Celui-ci se révèle « dérangeant », « oublié » et un « déchet » puisque ne pouvant appartenir à la communauté. Malika doit finalement revendiquer son statut de bâtarde et inventer son histoire en accord avec sa condition, qui est finalement affirmée : « Je suis / une enfant trouvée, / une bâtarde / et donc une fille du péché. »[208] C'est donc à partir de cette fille-là que Malika peut s'inventer.

Le personnage d'Amina est lui aussi caractérisé par sa différence. Cependant, celui-ci n'est pas rejeté par la famille ni par la société mais cherche à s'en couper. En effet, Amina refuse de se conformer aux attentes de la famille et fuit le domicile familial afin de mettre à distance sa première construction. Amina avant la fugue est désignée comme une « excellente cuisinière » (p.156) et comme une « jeune fille bien dressée » (p.157) à l'image voulue par la société : « Tous les ingrédients pour postuler au titre de fille et d'épouse idéales » (p.157). Malgré cette définition, Amina se dévoile comme « une note discordante » (p.34) et, à l'instar de Malika, comme « dérangeante » (p.14) lui valant les adjectifs « bizarre, imprévisible » (p.43). Finalement, Amina ne répond pas aux

[207] *Ibid*., p.16.
[208] In *Surtout ne te retourne pas*, *op. cit*., p.46.

attentes de la famille qui réclame son changement : « Mais ça va changer, et elle sera bien obligée de… Vivement qu'elle s'en aille, qu'elle aille vivre ailleurs ! » (p.43) Le comportement d'Amina, s'éloignant de celui attendu, entraîne le rejet de la famille. Sa différence s'inscrit dans sa recherche de solitude et dans sa passion de la lecture plutôt qu'à son application aux tâches ménagères. Le mariage arrangé permet son retrait du foyer. Cependant, le personnage d'Amina présenté au début du roman ne correspond pas au personnage découvert par la mère à la fin du récit, puisque celui-ci n'est pas fiancé et reçoit les approbations de la famille. La définition première de ce personnage est multiple, puisqu'il suggère deux Amina, différentes. L'une est déterminée au début du roman, comme un personnage dérangeant fuyant le foyer familial, et l'autre en fin de roman, comme un personnage bien élevé forcé de renouer avec son passé. Dans la première version, le personnage est surveillant au lycée tandis que dans la deuxième il ne travaille pas. Ces deux personnages d'Amina sont rejetés par la narratrice. La fuite permet d'aborder un personnage nouveau qui peut se construire différemment : « Je ne suis rien d'autre, je ne serai plus jamais celle que j'étais. » (p.14) Il faut pour cela oublier les personnages d'Amina, celui que la narratrice présente en début de roman et celui déterminé par la mère à la fin du récit. Amina meurt donc symboliquement pendant le tremblement de terre. Le prénom de Wahida, qui signifie « seule » s'impose alors puisque la narratrice cherche à se libérer de son passé : « *Je me sens neuve. Je suis neuve. Sans histoire. sans passé. Sans ombre. Sans mémoire.* » (p.107) Cependant la narratrice ne peut se défaire de son personnage d'Amina. Celui-ci ne la quitte pas : « Et…et il y a, debout au centre de la chambre, cette fille, Amina, qui se regarde dans la glace, qui me regarde… » (p.182). Elle rejette toujours ce personnage en maintenant une distance, permise par le démonstratif « cette ». En la nommant par son prénom et en parlant de ce personnage à la troisième personne, la narratrice ne s'associe pas à Amina. Cependant, l'image reflétée par Amina est reconnue comme la sienne. En lui renvoyant sa propre image, la narratrice ne peut se détacher de son personnage premier.

Chez Virginie Despentes l'enfance détermine la construction des personnages féminins dans un rôle pré-établi par les normes sociales et familiales. Ce rôle est reconnu par les autres personnages du roman, figeant d'autant plus Claudine et Pauline dans un rôle définitif, sans possibilité d'évolution. La description des deux sœurs répond aux qualités qui leur a été données. Claudine se fixe dans un personnage de femme belle, séduisante ne comptant que sur son corps et jamais sur son intelligence. C'est donc ainsi que les autres protagonistes la décrivent. La première page du roman dresse son portrait :

> Claudine est blonde, courte robe rose qui semble sage mais laisse voir un peu sa poitrine, parfaite poupée bien arrangée. Même sa façon de s'avachir, coudes sur la table, jambes étendues, a quelque chose de travaillé.[209]

A part la couleur des cheveux, les autres traits physiques ne sont pas évoqués. Il s'agit surtout pour le narrateur de diriger l'importance sur la posture, la poitrine et les jambes. D'autant plus que la description de Nicolas, qui suit celle de Claudine, est encore plus rapide et n'aborde que la couleur de ses yeux ainsi que son sourire. Ce début de roman annonce déjà que le personnage de Claudine ne peut être décrit qu'à travers le corps. En effet, à la première rencontre, Nicolas focalise sa description de Claudine sur les différentes parties de son corps relevées par sa tenue vestimentaire :

> Moulée dans du jean blanc et chemisier serré, acceptant de boire un coup avec lui. Comment et quoi elle voulait obtenir de lui, avec ses gros nibards, son ventre plat et ses hanches arrondies. Elle avait un cul fascinant, qu'elle savait dans quel futal mettre.[210]

[209] Despentes, V., *op. cit.*, p.7
[210] *Ibid.*, p.14.

La description du personnage n'indique que son apparence corporelle et le vêtement est second puisqu'il n'a d'autre fonction que celle de mettre le corps en valeur. Cette obsession se retrouve dans les lettres adressées à Claudine, qui réfèrent principalement à sa chevelure, sa poitrine, ses jambes, ses mains ou son sexe. Seules ces parties, constamment évoquées, prennent de l'importance pour définir le personnage. Seul le corps est souligné dans le souvenir, mérite l'intérêt du souvenir et de la description. Le personnage de Pauline ne lui accorde aucune autre qualité que l'attention suscitée par son corps : « « Claudine connaissait plein de monde, même si elle intéressait personne, au moins ses jambes on s'en souvient… » » (p.61). Cette description du personnage, reposant uniquement sur le corps, entraîne son classement. Dès le début du récit, Nicolas accorde à Claudine la « catégorie pétasse » (p.14) dans laquelle elle reste figée. L'habillement est aussi la cause de ce catalogage, ainsi que le souligne Nicolas : « « Mais pourquoi tu te sapes pouffe à ce point ? » » (p.15). Cette apparence, par laquelle le personnage est classifié, est recherchée par Claudine puisqu'elle fait partie des attributions données. Cette prérogative est reconnue par l'ensemble des personnages. Tout d'abord par Pauline, qui désigne l'aspect physique de sa jumelle comme celui d'une « pétasse » (p.27). Mais aussi par les autres personnages féminins pour lesquels Pauline, adoptant l'apparence de Claudine, mérite l'appellation « pute » à deux reprises (p.92, p.95). Cette désignation est employée de la même façon par un prisonnier : « « Tout le monde est comme ça, sinon pourquoi y aurait tant de putains. » » (p.118). De même, Sébastien range le personnage de Claudine dans cette même classe et la désigne par la même appellation : « « Cette pouffiasse est bonne qu'à foutre sa merde. Et en plus elle est moche, elle fait tapin à cinquante balles » » (p.132). En respectant l'imposition de la construction inverse, le personnage de Pauline, quant à lui, refuse le culte du corps ou d'afficher une féminité comme un ensemble de comportements qui seraient propres aux femmes et les sépareraient des hommes : « Elle n'aimait pas se laver les cheveux, elle n'aimait pas porter des jupes, elle n'aimait pas tellement sourire. » (p.74) Si Claudine se vêt de robes et de jupes, de tenues près du corps Pauline,

à l'opposé, porte des vêtements larges qui ne révèlent aucune forme. De même, alors que Claudine sourit et recherche l'élégance, Pauline est décrite comme « Raide, pas souriante et sapée comme une saloperie » (p.32). L'apparence première du personnage est à l'opposée de celle de Claudine, ainsi que le souligne le personnage de Nicolas à la première rencontre :

> Ca reste difficile pour lui d'admettre que cette bûcheuse sans éclat, le cheveu terne comme la peau et sapée comme un sac, avec du noir dans l'œil chaque fois qu'elle voit quelque chose, ressemble vraiment à Claudine.[211]

Pour le personnage masculin, Pauline est « folle ». Dans la première partie du roman, cette désignation est récurrente : « « Elle est timbrée ta sœur » » (p.9) ; « Saleté de folle » (p.34) ; « La sœur est folle » (p.60) ; « elle est tranquillement dingue » (p.62). Son opposition au personnage de Claudine, ayant atteint son paroxysme, pousse Nicolas à la décontenance. Pour ce personnage, cette construction antithétique ne peut s'expliquer que par la folie. Cependant le personnage de Pauline, en basculant dans le rôle de Claudine, hérite de ses attributions et rejoint finalement la même classe : « Sans même le faire exprès, la parfaite pute de luxe » (p.192). Le corps de Pauline est à son tour l'objet de la focalisation du regard de Nicolas : « Il l'observe, le haut de ses cuisses qu'elle a croisées. » (p.193). Celui-ci admet finalement la ressemblance des jumelles et les deux personnages sont confondus en un seul. Sa classification initiale devient secondaire et Nicolas lui reconnaît la même catégorie que Claudine. La nouvelle apparence de Pauline devient sa nouvelle définition et l'apparence première est rejetée. La première tenue qui caractérisait le personnage est dénigrée et oubliée : « Où est-ce qu'elle a foutu son bénard qu'elle portait en arrivant et le pull difforme qui va avec ? » (p.220). Pauline peut alors se définir par les qualités de Claudine et appartenir à la même catégorie.

[211] *Ibid*., p.25.

Les personnages des trois sœurs de Lucía Etxebarria sont décrits tour à tour par les narratrices et leurs traits distinctifs révélés par le regard porté par chacun. Chacune des sœurs donne une définition s'accordant avec celles des autres. Le personnage de Cristina, tout d'abord, se caractérise comme une femme « moderne », adoptant une apparence répondant aux diktats de la mode : « Très grunge, très trendy » (p.44). Elle adapte sa tenue vestimentaire dans un but de séduction du personnage. Son apparence, étudiée, doit correspondre à son personnage :

> La première chose que voit le chauffeur quand les portes pneumatiques de l'autobus s'ouvrent, ce sont mes jambes, dans des collants, qui montent sur la plate-forme. Une longue échelle descend dangereusement de ma cuisse à ma cheville gauche. Et elle est suivie par une autre paire de jambes qui portent, elles, un jean délavé, soigneusement déchiré au-dessus des genoux et sous les fesses. Avant que le chauffeur ne s'en rende compte, nous voilà, devant lui, Line et moi, super jolies, comme si on sortait d'un catalogue de Don Algodón. […]
> Je porte un ensemble noir ajusté qui révèle avec la plus grande insolence les courbes vertigineuses de mes cinquante-huit kilos, un peu osé, peut-être[212]

Cristina se définit comme une femme belle, montrant son corps. Cette attribution lui permet d'occuper la fonction de serveuse de bar, et son allure doit permettre de l'identifier selon son rôle social. Cependant, les visites familiales entraînent un travestissement du personnage qui prend alors la figure d'une étudiante :

[212] Etxebarria, L., *op. cit.*., p.107-108 : « Lo primero que ve el conductor cuando se abren las puertas neumáticas del autobús son mis piernas, enfundadas en unas medias, que ascienden hacia la plataforma. Una extensa carrera desciende peligrosamente desde el muslo hacia el tobillo de la pierna izquierda. Y la siguen otro par de piernas, éstas dentro de unos vaqueros desteñidos, estudiadamente rajados por encima de las rodillas y por debajo de las nalgas. Antes de que el conductor se dé cuenta, tiene ante sí, en el mostrador, a Line y a mí, monísimas, tal que salidas de un catálogo de Don Algodón. […] Yo llevo un traje negro ceñido que revela con el mayor descaro las curvas vertiginosas de mis cincuenta y ocho kilos, un tanto exagerado, quizá »

> Tee-shirt blanc, jean neuf, sans reprises ni rien, bottes en cuir. Les cheveux attachés en queue de cheval. Pas de maquillage. C'est l'allure la plus présentable que je sois parvenue à me donner. L'air d'une étudiante, sans vices ni aspirations dans la vie.[213]

Cette allure, à l'opposée de celle adoptée au quotidien, n'est pas appropriée à son personnage et ne peut le désigner. Au-delà de la tenue vestimentaire, Cristina est reconnue pour sa beauté. Cette caractéristique est reprise par les deux autres personnages féminins. Dès l'enfance, la beauté est une des prérogatives de Cristina. Rosa la compare à une « bombe » pour souligner cette beauté et révèle ne pouvoir rivaliser avec sa cadette : « Cristina allait m'éclipser. C'était couru d'avance. Depuis des années. » (« Cristina me eclipsaría. Estaba cantado. Desde hacía años. » p.79) Son charme attire l'affection des hommes, l'opposant ainsi à ses sœurs. Ana confirme la description de Rosa, ne pouvant elle non plus rivaliser avec Cristina . La beauté caractérise donc Cristina et sa reconnaissance par tous les personnages la fixe dans ce rôle. Elle s'enferme dans une construction définie dès l'enfance, orientée par la séduction et la révolte. Cristina s'adonne à la culture jeune considérée à la « mode » et se fond dans cette catégorie. La musique représente au mieux cette classe à laquelle le personnage appartient :

> Le DJ est le nouveau messie ; la musique, la parole de Dieu ; le vin des chrétiens a été remplacé par l'ecstasy et l'iconographie des vitraux par les écrans de télévision. […]
> Moi aussi je participe à ce rite commun, et une fois bénie par le DJ auquel s'adressent nos louanges, je l'implore de tout cœur de me laisser me fondre avec le reste[214]

[213] *Ibid*., p.86 : « Camiseta balnca, vaqueros nuevos, sin remiendos ni nada, botas de cuero. El pelo recogido en una coleta. Sin pintar. Es el aspecto más presentable que he conseguido adoptar. Pinta de estudiante universitaria, sin vicios ni aspiraciones en la vida. »
[214] *Ibid*., p.42 : « El DJ es el nuevo mesías ; la música, la palabra de Dios ; el vino de los cristianos ha sido sustituido por el éxtasis y la iconografía de las vidrieras por los

Le personnage de Cristina se reconnaît bien dans un groupe ciblé, et reste figé dans une construction unique. Rosa et Ana ne peuvent, quant à elles, se reconnaître dans une même définition. L'apparence et la tenue vestimentaire permettent aussi de fixer Rosa et Ana. Les trois personnages, révélant trois définitions différentes, adoptent trois apparences différentes. Rosa est désignée par sa fonction de cadre. Sa tenue lui permet d'être reconnue selon cette fonction puisqu'elle doit révéler sa condition. Cependant, Rosa adopte en privé une tenue différente. Son armoire est dite « scindée en deux », entraînant deux identités possibles du personnage. Le côté de l'armoire contenant les vêtements quotidiens sont rangés minutieusement tandis que l'autre moitié de l'armoire est au contraire désordonnée et dans un état d'abandon. Rosa ne s'autorise une tenue répondant à son envie qu'à l'abri des regards : « Comme j'aime arriver chez moi, m'habiller comme j'en ai envie et m'asseoir comme j'en ai envie » (« Cómo me gusta llegar a casa y vestir como me da la gana y sentarme como me da la gana. » p.65). En abandonnant d'anciens vêtements, qui représenteraient les « vestiges et souvenirs de toutes les époques [s]on existence » (p.64) et en ne se présentant jamais en public dans une tenue autre que celle adoptée par une femme cadre, Rosa refuse de pouvoir être déterminée autrement que par son statut de femme d'affaires. Malgré d'autres possibilités, révélées par les vêtements divers, Rosa se fige, comme ses sœurs, dans une construction unique établie pendant l'enfance. Quant au personnage d'Ana, défini comme une « bonne fille, raisonnable », il conserve l'aspect d'une jeune fille sage et sobre :

> Peut-être que j'ai l'air plus jeune à cause de la façon dont je m'habille, parce que aujourd'hui, par exemple, je porte une chemisette à col rond avec un imprimé de petites fleurs roses et un jean Caroche, et je dois reconnaître que cette tenue est

---

monitores de televisión. […] Yo también participo en este rito común, y una vez bendecida por el DJ al que va dirigida nuestra alabanza, le imploro de corazón que me funda con el resto »

plus appropriée pour une fille de quinze ans que pour une femme mariée et mère d'un enfant.[215]

Contrairement aux deux sœurs qui accordent leur apparence en fonction de leurs attributions, la tenue vestimentaire adoptée par Ana ne correspond pas à son rôle de mère, comme attendu. Ana, avant d'être désignée comme épouse et mère par les autres personnages, est avant tout reconnue pour sa mesure et sa raison ainsi que pour sa discrétion. Elle est constamment évoquée comme une « fille » (par ex. p.99), sans rapport avec son âge ou sa position de femme mariée et mère. Cette première prérogative, étant reconnue par l'ensemble des personnages, constitue sa première caractérisation. Celle-ci se retrouve déjà au début du roman, lorsque Cristina décrit sa sœur pour la première fois : « […] Ana, la maîtresse de maison si sérieuse dont nous n'avions jamais vu fléchir la douceur et les bonnes manières » (« Ana, el ama de casa formalísima cuya dulzura y maneras nunca habíamos visto flaquear » p.23). La première description de Rosa souligne les mêmes points que Cristina : « Ma sœur Ana, l'aînée, tirait toujours un certain orgueil d'une garde robe-sobre, discrète et un peu enfantine, comme cela convenait à sa condition de fille modèle, exemple de bon sens et de principes chrétiens. »[216] L'apparence d'Ana correspond donc bien à ses assignations. La raison, le bon sens et le sérieux qui déterminent le personnage lui sont imposés par la mère : « […] maman me considérait comme la plus raisonnable et la plus mûre » (« a mí mamá me tenía por la sensata y la madura » p.180). Ana se construit dans cette définition pré-établie. Elle reste, de même, figée dans son rôle de ménagère qui la fixe tout autant. Les personnages devant être différents, Cristina s'oppose à Ana dans cette fonction. Rosa et Cristina se distinguent par leur force,

[215] *Ibid*., p.134 : « Quizá parezco más joven por el modo en que visto, porque hoy, por ejemplo, llevo una camisita de cuello redondo con estampado de florecitas rosas y unos vaqueros de Caroche, y tengo que reconocer que el modelito es más propio de una niña de quince años que de una mujer casada y madre de un niño. »
[216] *Ibid*., p.78 : « Mi hermana Ana, la mayor, siempre hacía gala de un vestuario sobrio, discreto y algo aniñado, como correspondía a su condición de niña modelo, ejemplo de sensatez y principios cristianos. »

reconnue et enviée à plusieurs reprises par Ana : « Tu as toujours été forte. Rosa et toi, vous pourriez avaler le monde. » (« Siempre has sido una chica fuerte. Rosa y tú podríais comeros el mundo. » p.91) Cependant, la force est plus souvent associée au personnage de Rosa ce qui permet de le déterminer par ce substantif. Il n'est jamais accordé au personnage d'Ana, désigné au contraire par Rosa par sa faiblesse : « Moi, je la trouvais excessivement faible et infantile » (« Yo la encontraba excesivamente apocada e infantil » p.78) Ana se définit elle-même par sa faiblesse en la soulignant constamment, comme étant la principale caractéristique de son personnage. Rosa est aussi qualifiée par sa détermination, lui valant de se distinguer professionnellement dans un domaine plutôt réservé aux hommes (p.299). Cette prérogative la pousse à réussir dans chacune de ses entreprises, l'obligeant à se construire dans la performance. Si Cristina figure le personnage rebelle et Ana la ménagère raisonnable, Rosa représente quant à elle le personnage sensé et rationnel. Son rôle d'intellectuelle et sa fonction de femme d'affaires l'entraînent à une constante réflexion effective. Sa construction se poursuit dans une logique rigide. Au contraire des deux autres personnages, Cristina se détermine par son activité sexuelle. La première page du roman, établie comme un avant-propos, instaure la passion amoureuse chez Cristina comme une sommation, une définition imposée : « Tu vivras de nombreuses passions, disait ma carte astrale, me plaçant sous l'ascendant d'amours intenses et fugaces. » (« Tendrás muchas pasiones, dijo mi carte astral. Una égida de amores intensos y fugaces. » p.11) Présentée comme une fatalité, la sexualité fait partie des prérogatives de Cristina. Elle doit connaître différents partenaires sans jamais les garder et en absence de toute possession : « Tu pourras les aimer beaucoup sans jamais les posséder. Elles pourront t'aimer encore plus sans que tu ne leur appartiennes jamais. » (« Podrás quererlas mucho y nunca poseerlas. Podrán quererte aún más y no te tendrán nunca. » p.12) Relevant toujours de la logique du « jeux de rôle », et avec lui du « fatum » antique, Cristina se voit octroyer la passion amoureuse et sexuelle. Cristina reste donc, elle aussi, figée dans une unique construction possible.

Les personnages féminins sont déterminés par des rôles pré-définis. Dans les deux romans de Maïssa Bey, les narratrices se créent différents personnages pour s'inventer autre. Chez Virginie Despentes, c'est le père qui fixe les rôles et figent les jumelles dans une perpétuelle opposition. Chez Lucía Etxebarria, seules trois figures de femme sont permises : celle de la femme au foyer, celle de la femme d'affaire et celle de la femme rebelle. Les personnages des deux romans se fixent et évoluent dans l'image voulue, et répondent ainsi aux attentes de la société. Ils adoptent le comportement attendu jusqu'à la crise identitaire, enclenchée par le mal-être. Lorsque ce sentiment s'impose, la déconstruction devient nécessaire. Les personnages dénoncent et refusent le rôle déterminé.

2- Mal être : perte d’identité et déconstruction

Les personnages féminins cherchent à s’affranchir de leur construction première pour pouvoir se déterminer à travers une nouvelle identité. Cette tentative de libération peut être permise par la fuite du rôle attribué et par le rejet d’une construction sociale aliénante et pré-déterminée. Ce rôle se voit finalement dénoncé et refusé. Chez Virginie Despentes, le changement identitaire est provoqué pour le personnage de Claudine par le mal-être, le dégoût de soi et la solitude. Cependant, celui-ci échoue comme il ne parvient pas à renoncer à ses attributions. En ce qui concerne le personnage de Pauline, il doit devenir l’autre pour parvenir

à se déconstruire, en s'appropriant le rôle de sa jumelle. Dans le roman de Lucía Etxebarria, les trois narratrices se confrontent à leur solitude et à leur mal-être. En refusant ces deux sentiments, elles rejettent leur identité première et tentent de fuir leur propre personnage. Les personnages féminins de Maïssa Bey connaissent deux procédés différents mais comportant la même visée. La narratrice Malika réécrit perpétuellement son histoire, quant à la narratrice Amina, elle échappe à son rôle par la perte de mémoire. Les deux personnages doivent s'affranchir de leur passé, et donc abandonner leur personnage premier, pour espérer aboutir à un renouvellement d'identité.

Les trois auteurs étudiés réfèrent, dans leur discours littéraire, aux discours sociaux, politiques et culturels d'aujourd'hui. Ils offrent une représentation particulière de l'image de la femme et de sa place dans la société. Ces données sont le résultat d'une éducation, d'une politique et d'une vision propre à une société, à une époque précise. Le personnage féminin est cantonné dans un rôle déterminé socialement et culturellement. Le rapport qu'il entretient avec son corps et sa sexualité est marqué par le modèle dominant/dominé éprouvé par les relations homme/femme. Aussi, les romans révèlent-ils des personnages qui s'inscrivent dans la révolte, la colère, le rejet, l'autodestruction, le mal-être, le vide, dépression.

Malika et Amina expriment leur révolte et leur colère contre la société en racontant les violences éprouvées. Celles-ci se fondent sur les mensonges de leur passé ainsi que sur la critique et le jugement de la société face à laquelle les personnages ne peuvent qu'être soumis et condamnables. Révéler ces sentiments permet d'effacer le souvenir des mauvais traitements et du rejet subi, également par la famille. Pour Malika, la révolte permet de libérer un cri de rage et de haine. Le personnage de Cristina de Lucía Etxebarria développe les mêmes sentiments et se caractérise comme un personnage rebelle. Elle est aussi déterminée par la domination masculine. Elle se manifeste par son refus « d'appartenir » à un homme, qui l'entraîne à multiplier des relations

éphémères sans jamais s'engager. Ce personnage veut ici affirmer sa liberté comme un droit de femme, indépendant d'une volonté masculine. L'emménagement chez Iain est perçu comme une domination puisqu'il s'agit de vivre sur son territoire à lui : « J'avais cédé, je lui avais accordé l'avantage et nous jouions dans son camp. » (« Yo había cedido, le había concedido ventaja y jugábamos en su campo. » p.167) Le discours de Lucía Etxebarria rejoint ici celui des personnages féminins de Virginie Despentes. En effet, Claudine et Pauline ont besoin des personnages masculins pour pouvoir réussir. Faire usage de son corps comme une marchandise dans le but de s'attirer les services de l'homme révèle le pouvoir masculin et entretient toute la révolte des jumelles. Le récit se fait, ici encore, porteur du discours social et notamment du discours féministe, qui révèle l'exploitation commerciale du corps féminin, transformé en objet de marketing. Le corps de la femme doit être entretenu pour « plaire » à l'homme : « Une part croissante de la publicité recourt volontiers au thème de la femme « libérée », cherchant à séduire et à plaire, occupée à maintenir son corps en forme et capable de susciter le désir masculin. »[217]. Face à Sébastien, Pauline montre la position dominante de l'homme en se bridant : « En sa présence, elle s'efface, à son côté, une manière de se mettre en retrait. » (p.192) Claudine, qui considère les hommes comme ses ennemis, révèle sa colère contre cette domination. Quant à Pauline, elle dénonce la violence propre à l'homme et à laquelle elle ne peut prétendre.

En ce qui concerne le rejet et le mal-être, ce sont des sentiments communs aux personnages féminins des quatre romans étudiés. Ils répondent à une recherche de soi, répondant ainsi au principal sujet du discours social sur la question de l'identité féminine :

> Plus que jamais, nous n'aurons donc, nous les femmes, à faire des gestes complexes, à mettre en travail la notion d'égalité, à nous construire des identités propres mais hétérogènes, à nous adapter sans nous renier, à nous intégrer en

[217] Touraine, A., *Le Monde des femmes*, Paris, Fayard, 2006, p.56.

> réintégrant aussi notre identité première, sexuée, originelle, au lieu de la refouler, de la forclore, ou simplement de l'ignorer au profit d'un genre ; à nous rassembler, à nous recomposer, plutôt qu'à nous amputer d'une part de nous-mêmes, ou à nous morceler indéfiniment[218]

Ces sentiments prennent des formes diverses selon les personnages. Si les trois sœurs de Lucía Etxebarria énoncent une attirance pour le suicide, Claudine, quant à elle, n'hésite pas à y recourir. Cristina échoue dans ses tentatives de suicide mais se livrent néanmoins à une autodestruction en se mutilant et en se droguant. Le personnage d'Ana découvre son mal-être à travers une vie « vidée » de son sens et le fantasme d'une vie différente qui serait forcément meilleure. Son insatisfaction entraîne sa dépression. Chez Virginie Despentes, le sentiment de vide vient du dégoût de soi connu par Claudine et Pauline. Pauline se dit « glacée à l'intérieur » et c'est cette impression de froid qui révèle la sensation de vide éprouvée par le personnage. Enfin, chez Maïssa Bey, Malika par son refus de grandir manifeste un mal-être face à la condition de femme. Ce dernier sentiment est aussi causé par la solitude des personnages, présentée comme une violence. Malgré l'entourage familial ou amical, la réussite professionnelle ou les nombreuses liaisons, les personnages expriment leur solitude quand ils se trouvent face à eux-mêmes et en questionnement. Chaque personnage féminin est en position de rejet contre lui-même.

Si la quête d'identité ne peut s'effectuer qu'à partir d'une déconstruction, c'est parce que les personnages, en questionnement, sont divisés entre leurs aspirations et leurs attributions. Les auteurs s'accordent ici avec les discours tenus sur la femme par certains chercheurs et féministes de l'après mai 1968 dont les études portent sur la condition féminine dans l'Histoire et dans le monde contemporain, la place de la femme dans la société et la remise en cause des rapports homme/femme. Alors que ces dernières sont de mieux en mieux formées, qu'elles travaillent de plus en plus et que s'amorce la libération des

[218] Fouque, A., *Il y a deux sexes*, Paris, Gallimard, « Le débat », 1995, p.20-21.

mœurs, elles ne trouvent pas leur place au sein d'une société fonctionnant selon un système patriarcal. Ces discours cherchent à promouvoir les droits des femmes et leurs intérêts dans la société civile par le progrès de leur contexte social, politique et économique. Le groupe « Psychanalyse et Politique », fondé en octobre 1968 et dominé par la figure d'Antoinette Fouque, travaille à définir une nouvelle identité de la femme :

> Mais je n'employais pas le mot d'identité qui pouvait prêter à un équivoque en ces temps de mise en procès du sujet ; il risquait d'établir une confusion avec l'identique, le Même, alors qu'il s'agissait justement d'en décoller, de s'en décentrer, chacun, chacune, selon sa singularité.[219]

Les femmes de ces romans aspirent à être toutes les femmes et à jouer tous les rôles, à elles seules. Dès lors, elles endossent des identités présentées par les discours sociaux comme étant opposées : « Les femmes se trouvent donc déchirées entre deux pôles identitaires, condamnées à opérer sans cesse des choix et à définir des stratégies de compromis. »[220]

En ce qui concerne Pauline et Claudine, il s'agit de réunir beauté, intelligence et réussite. Alors que les jumelles sont en nécessaire opposition, la mort de Claudine permet à Pauline, personnage défini comme « moche », de joindre la beauté à l'intelligence. Cependant, pour pouvoir jouir de cette nouvelle caractéristique, elle doit accepter d'être considérée comme ignorante. Elle ne peut appartenir qu'à une seule catégorie, celle de « bonne mais conne » (p.154). Chez Lucía Etxebarria, les personnages des trois sœurs ne peuvent concilier vie familiale, vie professionnelle et vie sexuelle. Il faut se définir soit comme une mère, soit comme une femme d'affaires, soit comme une femme « moderne ». Ici encore il faut « choisir » : « Vivre en solo ou en couple lui pose une

[219] *Ibid*., p.35-36.
[220] Kaufmann, J.C., *La Femme seule et le prince charmant, Enquête sur la vie en solo*, Paris, Nathan, « Essais et Recherches », 1999, p.139.

alternative entre deux trajectoires identitaires très différentes. »[221] La modernité se révèle par la liberté sexuelle, l'alcool et la drogue. Ces trois personnages correspondent à trois identités différentes qui ne peuvent s'appliquer à un même personnage :

> Depuis l'enfance, quelqu'un (ma mère, ou Gonzalo, ou les bonnes sœurs, ou tous, ou le monde entier) avait décidé que nous étions différentes, que la fille moderne de la publicité de Kas orange n'était pas la maîtresse de maison qui faisait la lessive avec Neutrex, et n'avait rien à voir avec la jeune cadre qui investissait dans des bons du Trésor[222]

Ces trois assignations sont considérées comme incompatibles et ne peuvent donc définir un même personnage.

Dans les romans de Maïssa Bey, Malika, tout d'abord, connaît un conflit d'identité. En effet, malgré sa nationalité algérienne celle-ci porte des traits métisses et ne peut donc appartenir pleinement à la communauté, de laquelle elle se voit exclue. Son exclusion est aussi causée par l'abandon de la mère, qui la définit comme « l'incarnation de la Faute ». Ce statut de bâtarde abandonné l'empêche d'être acceptée par une famille et par la société, la mettant dans la position contradictoire de victime et de coupable. Il est impossible pour le personnage féminin d'être à la fois métisse et Algérienne, d'être abandonnée et de posséder une famille. En ce qui concerne le personnage d'Amina, il se présente sous différentes identités. En effet, le début du roman met en scène une bonne fille, prénommée Amina, fuyant le mariage imposé par ses parents. Ce personnage se révèle finalement, à la fin du récit, une Amina vivant chez sa tante fuyant non un mariage imposé mais une mère. Enfin, il occupe également l'identité de Wahida, personnage amnésique libre de choisir

[221] *Ibid*., p.130.
[222] Etxebarria, L., *op*. *cit*., p.315 : « Desde niña alguien (mi madre, o Gonzalo, o las monjas, o todos, o el mundo) había decidido que éramos distintas, que la niña moderna del anuncio de Kas naranja no es el ama de casa que limpia la colada con lejía Neutrex, y no tiene nada que ver con la ejecutiva que invierte en letras del tesoro »

son destin. Ces trois personnages ne peuvent en faire un seul. La quête d'individualisation ne peut donc être entreprise qu'après une dépossession de l'identité première. Le discours littéraire rejoint ici les discours sociaux, politiques et culturels du moment, cependant, seule une partie de ces discours est rendue au lecteur.

Dans le roman étudié de Virginie Despentes, les personnages de Claudine et de Pauline sont confrontés au dégoût de soi, au mal-être et à la solitude. Ces trois sentiments provoquent chez les personnages une fuite d'eux-mêmes. La dépossession ne peut être permise que par un refus du rôle initialement imposé et par un changement radical de rôle. Le personnage de Claudine, tout d'abord, ne réussit pas à échapper à ses qualités. Le début du récit insiste déjà sur son mal-être, puisque le personnage voudrait « se débarrasser » de lui-même. Claudine révèle un « poids absurde » et une « sale tension » qui ne la quitte qu'après plusieurs bières[223]. L'alcool devient nécessaire et s'impose comme le seul moyen pour oublier le mal-être. En voulant se « débarrass[er] d'elle-même », Claudine veut renier son propre personnage. Dès le début du roman, elle cherche à s'affranchir du rôle et des attributions définies qui entraînent son propre rejet. Le dégoût de soi fait partie du personnage, ne le quitte jamais : « Révulsion verrouillée, à l'instinct et depuis toujours elle faisait ça comme ça, tout son extérieur était souriant, amoureux et paisible. Ça restait dedans, son envie de se vomir » (p.13) Le sentiment permanent de dégoût indique le mal-être du personnage dans le rôle joué. Seule sa fuite peut permettre la négation du mal-être. Claudine doit constamment se contrôler pour ne pas se voir submergée par ce sentiment : « Son souffle se raccourcit, se désordonne si elle n'y prend pas garde. » (p.35). Il prend alors la forme d'une angoisse perpétuelle, à laquelle Claudine ne peut échapper. Cette angoisse se manifeste par une insomnie due à la difficulté éprouvée par le personnage à s'identifier. Claudine ne parvenant pas à se défaire de ses qualifications, elle ne peut envisager une évolution identitaire. En effet, le personnage reste enfermé

[223] Despentes, V., *op. cit.*, p.9.

dans sa définition établie par le père : « Lente, gourde, maladroite. Idiote. De façon désolante. Sombre idiote. » (p.181) Sa détermination la contraint nécessairement à l'échec, d'autant plus que la réussite fait partie des prérogatives de Pauline : « Pauline a toujours fait comme ça : réussir tout ce qu'elle entreprend. » (p.34) En suivant la logique de la construction inversée, Claudine ne peut qu'être soumise à l'échec. Le mal-être demeure le sentiment dominant chez le personnage : « Combien de temps, encore, à ce que ça soit comme c'est ? » (p.35). Ce sentiment n'est plus contrôlé tandis que la dépossession se révèle impossible pour Claudine. Elle se résigne finalement à l'échec : « La roue ne tourne pas, c'est des conneries. » (p.35) Aucune évolution n'est permise pour le personnage, et les sentiments de mal-être et d'angoisse le submergent. A partir de là, la seule résolution qui reste à Claudine pour sortir du rôle, c'est le suicide ; en se tuant, elle tue le personnage et s'en libère enfin. Cependant, cette dernière transmet son propre personnage à Pauline qui connaît alors, à l'instar de sa jumelle, le mal-être, le dégoût de soi et la solitude. Pauline, en acceptant de jouer le rôle de Claudine, reçoit par conséquent son personnage et donc son identité. En suivant la logique inversée, la mort du personnage de Claudine entraîne la disparition du personnage opposé, poussant Pauline à basculer dans les attributions de l'autre :

> Elle était construite en face de l'autre, pareil qu'une force s'exerçant contre une autre. En tête, elle s'en fait une image claire : deux petites bonnes femmes dans une boule, chacune poussant du front le front de l'autre. Si on ôte une des deux petites bonnes femmes, l'autre aussitôt bascule en avant, tombe dans ce qui était le domaine de l'autre.[224]

L'équilibre produit par la logique des identités inversées s'effondre à la mort de Claudine et entraîne irrémédiablement le basculement de l'identité du personnage de Pauline vers de celui de Claudine. Puisque Pauline est

[224] *Ibid*., p.54.

le seul personnage dont la réussite est permise, celle-ci est donc la seule à pouvoir réussir en adoptant le rôle de Claudine alors que cette dernière, avec ces mêmes qualités dont elle ne parvient pas à échapper, ne peut qu'échouer.

Les différentes étapes de l'appropriation du rôle de Claudine sont clairement marquées. Elle commence par la première affirmation de Pauline de sa nouvelle identité : « Je suis Claudine Leusmaurt » (p.48) dès le décès de la jumelle. Immédiatement, elle sort de son rôle et prend celui de Claudine, rien n'est plus simple et pourtant rien n'a plus de conséquences. Pour devenir l'autre, Pauline doit suivre le même comportement :

> Je ferai comme si j'étais elle, je rigolerai bêtement dès que quelqu'un ouvre la bouche, si on me touche le cul je dirai « ah mais ça va pas non ? » et au moindre sujet abordai j'arrondirai un peu la bouche et je dirai « ah ça je sais pas j'y connais rien ». Tu sais, c'est pas sorcier d'être conne.[225]

Le glissement du personnage de Pauline vers celui de Claudine est d'abord vécu comme une imposture, Pauline portant le masque de sa jumelle : « Elle se regarde se travestir, mettre du rouge aux lèvres et s'entraîner à marcher, elle se regarde s'occuper d'être dans l'imposture. » (p.79) Ce nouveau personnage à jouer n'est pas encore le sien, elle ne peut se reconnaître dans cette nouvelle identité. Si Pauline adopte le même comportement et la même apparence que sa sœur, elle ne parvient pas à se déterminer à travers son nouveau personnage : « Obstinément, elle ne convient pas, elle ne ressemble à rien. Même quand tout est bien fait, quelque chose qu'elle a qui déconne. » (p.87) Le sentiment d'imposture empêche le glissement définitif de Pauline vers Claudine. De même, la déconstruction doit être totale pour que la nouvelle identité soit pleinement acceptée. Cependant, l'image dégagée par son changement d'apparence ne correspond pas aux premières définitions de Pauline

[225] *Ibid*., p.78 – 79.

puisqu' « Elle ressemble à d'autres filles qu'elle » (p.91). Celles-ci l'enferment dans son personnage initial. Elle « tire » sur sa jupe pour cacher ses jambes (p.97) prouvant par ce geste le malaise à vouloir être l'autre. Par les changements physiques et vestimentaires, Pauline ne parvient plus à se reconnaître dans son propre personnage. Le travestissement en Claudine produit une confusion entre les deux personnages joués. En constatant l'éloignement du personnage initial « Et son visage à elle, ensuite, vaguement changé, s'éloignant d'elle » (p.88), le malaise s'amplifie, déclenchant finalement le renouvellement identitaire. En effet, si Pauline ressemble à l'autre et agit comme l'autre, elle s'éloigne progressivement de son propre personnage et se perd dans celui de Claudine, entraînant la confusion des deux rôles, des deux identités. C'est en occupant son nouveau rôle que Pauline oublie, s'éloigne de son rôle premier :

> A force de faire semblant, cependant, ça devient réflexe. Elle oublie de se souvenir qu'elle ne le trouve pas drôle, qu'elle n'est pas heureuse de l'entendre, qu'elle n'a aucune envie de le voir.[226]

Nicolas, antipathique pour Pauline, devient finalement son ami puisqu'il était celui de Claudine. Le glissement vers l'autre se confirme alors. La nouvelle apparence n'est plus perçue comme une imposture : « Maintenant elle est habituée, regards le scrutant au passage. Elle n'y fait même plus attention, serait surprise, demain, si elle passait inaperçue. » (p.177) L'image donnée est ici devenue celle appropriée, celle qui correspond à son personnage et dans laquelle elle se reconnaît enfin. De même, le changement de comportement affirme la nouvelle identité : « Avant, elle ne lui mentait jamais. Faut dire qu'avant, elle ne faisait jamais rien. » (p.172) Le mensonge, propre au personnage de Claudine (« Elle a toujours été mytho » p.65), devient un recours pour Pauline. Elle s'approprie finalement les caractéristiques de sa jumelle. Suivant la même

[226] *Ibid*., p.136.

définition que celle de Claudine, Pauline devient aimable et souriante : « Maintenant , elle sourit tout le temps. Ça devient vraiment un genre de réflexe, dès qu'elle entend du bruit, sourire. » (p.206) Elle change donc ses attributions pour celles de Claudine, et parvient ainsi à fuir son personnage premier. Le « faire semblant » devient la réalité : « En fait, je me prends un peu pour elle. J'y réfléchis pas tout le temps, que c'est du mytho. » (p.236) Le personnage ne se définit plus en Pauline :

> Elle croyait qu'elle faisait une blague mais c'était pour de vrai : elle tout perdu de ce qu'elle avait, de qui elle était. A présent tout est derrière elle. Elle se sent un grand appétit, pour tout ce qui reste à venir. Maintenant qu'elle est un nouveau elle.[227]

La dépossession est achevée sur cette affirmation d'une nouvelle identité. Même face à Nicolas, elle ne se présente plus comme Pauline mais comme Claudine (p.226). En se nommant ainsi elle affirme sa nouvelle identité. Celle-ci est confirmée par Sébastien qui ne retrouve plus en Pauline le personnage aimé : « Maintenant que tu es devenue quelqu'un que je connais pas » (p.200). Cependant, le changement d'identité du personnage de Pauline se retrouvent aussi par sa souffrance. En héritant du personnage de Claudine, Pauline hérite de son mal-être comme du dégoût de soi et de la solitude. Accepter de prendre le rôle de Claudine entraîne un sentiment nouveau de solitude : « Elle se retrouve seule comme une conne dans cet appartement. Et seule comme ça pour la toute première fois » (p.53) connu par la jumelle : « Et ces attentions enflammées qu'elle soulevait si couramment la flanquaient dans sa solitude bien plus sûrement que l'indifférence » (p.109). Elle connaît le même mal-être et la même angoisse. Ces deux nouveaux sentiments deviennent indissociables du personnage de Pauline. Ils ne la quittent pas et empêchent le sommeil. La transformation entraîne le dégoût de soi : « Ça lui broie l'estomac. Humiliation, à en désirer se vomir. » (p.179) Il s'agit du même dégoût que Claudine à l'encontre de son propre

[227] *Ibid*., p.147.

personnage. Pauline devenue Claudine doit connaître le même, prouvant ainsi le basculement de son personnage vers celui de sa jumelle. Enfin, la souffrance « Pas moyen de savoir d'où elle tient cette formidable capacité d'avoir mal, déchirures » (p.201) et la tristesse « Elle a quelque chose de défoncé, un pan de tristesse qu'elle n'avait pas avant. » (p.228) deviennent des sentiments nouveaux, propres à sa nouvelle identité. Ils prouvent alors la réussite de la transformation.

Les personnages féminins de Lucía Etxebarria sont confrontés au mal-être et à la solitude qui reflètent l'insatisfaction de leur vie. Ces deux sentiments entraînent un refus de l'identité première, conduisant nécessairement à la déconstruction et la recherche d'une nouvelle identité. La solitude, tout d'abord, adopte différentes formes selon le personnage. Si Rosa se détermine comme un personnage solitaire, Ana ne connaît la solitude qu'après le mariage, quant à Cristina, elle s'entoure d'amis et d'hommes afin de ne plus souffrir de ce sentiment. Cependant, les trois sœurs restent soumises à ce sentiment et le dénoncent. Il est responsable de leur mal-être et sa reconnaissance constitue la première étape du changement identitaire. C'est en rejetant la solitude que les personnages dénoncent leur aliénation. En la refusant, Rosa remet en question son identité première : « Quel est le sens de la vie d'une femme de trente ans, brillante, professionnelle, bien payée et seule ? » (« ¿ Qué sentido tiene la vida de una mujer de treinta años brillante, profesional, bien pagada y sola ? » p.123) Cette solitude domine la vie de Rosa et dans l'équation « réussite professionnelle plus intelligence », la seule somme possible est « solitude ». Ainsi, la force du sentiment annule la réussite toute « puissante » soit-elle. En dénonçant les qualités qui la construisent, elle se dénonce elle-même et sa vie :

> Chaque anniversaire suppose le pense-bête ponctuel de votre conscience : cette année-là non plus vous n'avez rien fait de votre vie. / J'ai eu trente ans le mois dernier. J'ai gâché exactement un tiers de mon existence.[228]

La réussite professionnelle n'est pas prise en compte dans le « pense-bête », permettant son annulation. En décrivant son existence par l'adjectif « gâchée », Rosa ne reconnaît pas le rôle qui lui a été assigné. Elle ne s'identifie plus à son propre personnage : « Que faire lorsque l'on découvre qu'on a vécu selon le désir des autres, convaincue que l'on poursuivait ses propres ambitions ? » (« Qué hacer cuando una descubre que ha vivido su vida según los deseos de otros, convencida de que perseguía sus propias ambiciones. » p.259). Le rejet de son identité première, « naturelle », est source de désorientation, de perte des repères :

> Je n'avais pas prévu de plan B. J'avais abattu toutes mes cartes d'un seul coup, et maintenant que j'avais perdu, maintenant que je me rendais compte que les gains me permettaient à peine de couvrir les pertes, j'ignorais comment j'allais continuer.[229]

En acceptant ses attributions et son rôle, Rosa s'est enfermée dans un personnage dont elle ne veut pas, dont elle refuse finalement la définition. Elle révèle une profonde insatisfaction :

> Sur le chemin du retour à Madrid, devant la perspective de devoir affronter une succession infinie de jours identiques, gris, flous et ordinaires, seule, asservie,

[228] Etxebarria, L., *op. cit.*, p.253 : « Cada cumpleaños supone el recordatorio puntual de tu conciencia : este año *tampoco* has hecho nada con tu vida. / Hace un mes cumplí treinta años. Llevo desperdiciado exactamente un tercio de mi existencia. »
[229] *Ibid.*, p.259 : « Yo no había previsto un plan B. Había jugado todas mis cartas a una sola mano, y ahora que la jugada me había fallado, ahora que caía en la cuenta de que la ganancia apenas me servía para cubrir pérdidas, no sabía cómo seguir adelante. »

> condamnée à me déplacer comme un pion sur un échiquier que je ne comprenais pas, sans compagnon ni amant, sans enfants, sans amis intimes[230]

Ainsi, correspondre à ses déterminations entraîne pour le personnage un combat quotidien, une solitude, un asservissement et une insatisfaction permanente. Le champ lexical indique un combat perdu d'avance : « affronter » « asservie » « condamner », et insiste sur la solitude du personnage : « seule » « sans compagnon » « sans enfants » « sans amis » et sans changement possible : « infinie » « identiques ». La prise de conscience est permise grâce à la reconnaissance de son insatisfaction et l'âge atteint, trente ans, est l'élément déclencheur. La perte des repères de définition de soi entraîne alors la négation du personnage premier ainsi que le rejet du rôle distribué. Si Rosa ne peut plus se reconnaître à travers son propre personnage, elle doit s'en libérer. Le suicide apparaît d'abord comme une solution vite repoussée : « Je sentais un désir intense d'en finir avec tout, mais je n'avais pas la force de volonté pour en finir vraiment. » (« Sentía un intenso deseo de acabar con todo, pero no tenía la fuerza de voluntad necesaria para acabar realmente. » p.258) Ce recours extrême est également envisagé par Ana : « […] le sentiment de la mort ne me quitte pas un seul instant » (« la idea de la muerte no me abandona en ningún momento » p.272) qui fait écouter *L'Heure fatale* de Purcell à Rosa dans un appel à l'aide. Quant aux différentes tentatives de suicide de Cristina, elles ont toutes échouées. Certes le suicide peut être, à un moment, perçu comme une solution, mais contrairement à Claudine, dans le roman de Virginie Despentes, il ne permet pas la dépossession. Là aussi, le personnage est confronté à l'échec et renvoyé à son être profond. L'arrêt du Prozac, qui « n'est pas la pilule du bonheur, mais celle de l'initiative »[231], et grâce auquel « les soucis [lui] glissent dessus comme l'eau sur une poêle pleine

[230] *Ibid*., p.259 : « Y mientras conducía de regreso a Madrid, ante la perspectiva de tener que enfrentarme a una sucesión infinita de días iguales, grises, borroses y anodinos, sola, esclavizada, condenada a jugar como un peón en un tablero que no entendía, sin compañero ni amantes, sin hijos, sin amigos íntimos »

[231] Ehrenberg, A., *La Fatigue d'être soi*, Paris, Odile Jacob, « Dépression et société » « Poches », 2000, p.239.

de graisse » (« las preocupaciones [s]e resbalen como el agua sobre una sartén engrasada » p.254), permet à Rosa de rompre avec son personnage « qui ne ressent absolument rien » (« no siente absolutamente nada » p.310) et de retrouver des émotions jusque-là niées :

> Et maintenant je vois les choses d'une façon totalement différente, Cristina, parce que je sais que ce qui est important dans cette vie réside à l'intérieur de soi, et il s'agit de la seule chose que l'on possède et de la seule chose que l'on emportera dans la tombe[232]

Quand elle renonce au Prozac, Rosa perd ses qualités d'initiative et de combativité. Or, elles sont nécessaires à sa réussite professionnelle et définissaient le personnage initial qui s'efface. Dès lors, la recherche d'une identité nouvelle se met en place.

Pour Cristina et Ana, la solitude s'accompagne de la fatigue d'être soi : « Ma fatigue est immense. Je veux juste dormir et pleurer. » (« El cansancio es enorme. Sólo quiero dormir y llorar » p.187) et « Mais je ne suis pas Super Ana, je ne suis que l'Anita de toujours et je suis fatiguée, immensément fatiguée, et je veux juste rentrer chez moi, m'allonger sur le lit » (« Pero no soy SuperAna, no soy más que la Anita de siempre y estoy cansada, inmensamente cansada y sólo quiero ir a casa y tumbarme en la cama » p.138)). L'utilisation de l'hyperbole, grâce à l'adjectif qualificatif « immense » et à l'adverbe « immensément », insiste sur la fatigue des personnages quant au rôle à jouer, fatigue qui vide le personnage et le rend incapable d'agir. La recherche du sommeil comme refuge indique une volonté de négation de l'existence. Le sommeil et le rêve permettent de se fuir. Quant au besoin de pleurer, il prouve le mal-être des personnages féminins. Malgré l'entourage d'amis et les nombreux partenaires sexuels, Cristina ne peut échapper au sentiment de

[232] *Op. cit.*, p.314 : « Y ahora veo las cosas de una manera totalmente distinta, Cristina, porque sé que lo importante en esta vida reside en el interior de uno mismo, y se trata de lo único que uno tiene y lo único que uno va a llevarse a la tumba »

solitude. A l'instar de Claudine, personnage de Virginie Despentes, son entourage excessif l'enferme, de façon paradoxale, d'autant plus dans sa solitude. En effet, d'après sa définition, elle ne peut garder aucun homme et elle ne peut appartenir à personne. Mais le personnage ne peut vivre sans amour puisqu'il est destiné aux passions amoureuses. L'absence de possession entraîne une solitude irrémédiable qui conduit à la fatigue de soi et au mal-être. En reconnaissant et en dénonçant leur solitude, les personnages féminins peuvent se confronter à leur fatigue d'être soi. Le mal-être provoqué par le sentiment de solitude pousse les deux sœurs dans une fuite de leur propre personnage. Cristina se fait mal physiquement et compte plusieurs tentatives de suicide dans une volonté d'autodestruction: « […] qu'elle se faisait du mal parce qu'elle ne se supportait plus et qu'elle se détestait » (« se hacía daño porque no podía aguantarse a sí misma y que se odiaba » p.183). C'est parce qu'elle ne s'aime pas que Cristina cherche à se détruire, permettant la fuite de soi et la dépossession de son personnage. Elle révèle son insatisfaction : « Le visage que je vois dans le miroir est celui d'une fille qui n'obtient pas, elle non plus, ni assez d'amour ni assez de sexe. Qui n'obtient, en fait, absolument rien. » (« La cara que miro en el espejo es la de una chica que tampoco consigue bastante amor ni bastante sexo. De hecho, nada en absoluto. » p.173) Cristina ne parvient plus à se définir selon son rôle premier. Ses attributions sont contestées et sa condition de serveuse de bar, révélée avec fierté en début de roman, est finalement rejetée :

> Les heures interminables que je passe au bar ne comptent pas. Je suis morte. Je suis un double cybernétique, une réplique cathodique, un zombie ambulant, n'importe quoi. Je parle comme moi, je m'habille comme moi, je regarde comme moi, mais ce n'est pas moi.[233]

[233] *Ibid*., p.173 : « Las interminables horas que paso en el bar no cuentan. Estoy muerta. No soy yo. Soy un doble cibernético, una réplica catódica, un zombi andante, cualquier cosa. Hablo como yo, visto como yo, miro como yo, pero no soy yo. »

Cristina ne se reconnaît plus dans son propre rôle. Celui-ci est donné pour « mort ». La perte des repères de définition de soi permet l'éloignement du personnage premier, son affranchissement, et entraîne l'insatisfaction du personnage féminin qui cherche à obtenir toujours plus d'amour ou plus de sexe. Si ce personnage se positionne toujours dans l'excès, c'est dans une recherche identitaire. Se manifeste alors un sentiment d'insatiabilité : « Il sait que je n'en ai jamais assez » (« El sabe que yo nunca tengo suficiente. » p.174) provoqué par le vide de l'existence. Pour s'affranchir et se reconstruire Cristina doit se retrouver isolée : « Iain ne veut plus entendre parler de moi et je n'ai plus un seul point d'ancrage dans la vie. » (« Iain no quiere saber nada de mí y a mi vida no le queda un solo agarradero. » p.294)). Elle peut, alors seulement, chercher une nouvelle identité. En ce qui concerne le personnage d'Ana, l'entourage familial n'empêche pas sa solitude : « Seule, comme je le suis presque tous les matins. Borja est au travail et le petit à la garderie. » (« Sola, como paso casi todas las mañanas. Borja está en el trabajo y el niño en la guardería. » p.95) Celle-ci fixe le personnage par son caractère habituel et s'accompagne d'un sentiment de lassitude : « […] j'éprouve une lassitude infinie, des envies incontrôlables de me recoucher en pleurant. » (« siento una infinita pereza, unas ganas incontrolables de volver a la cama a llorar. » p.200) La jeune femme plonge dans les médicaments afin de fuir le monde qui l'entoure et se fuir elle-même. Ana recherche le réconfort du rêve et du sommeil, et à oublier son propre personnage et sa détresse : « C'était merveilleux, de retrouver cette sensation chaleureuse où l'on ne ressent rien. Je dormis jusqu'au soir. » (« Fue maravilloso regresar a esa sensación cálida de no sentir nada. Seguí durmiendo hasta la noche. » p.269) En plus du sentiment de solitude, Ana souffre d'ennui : « Vivre est très ennuyeux quand on n'a rien à faire ni personne sur qui s'appuyer. J'ai mon mari et mon fils, je sais, mais ça ne me suffit plus. » (« Es muy aburrido vivir cuando no tienes nada que hacer y nadie en quien apoyarte. Mi marido y mi hijo, ya lo sé, pero ya no me basta. » p.175), ennui qui révèle son insatisfaction. Ses attributions sont rejetées et sa vie dénoncée : « […] la vie que je mène ne me dit rien » (« esta vida que llevo no me dice nada » p.272). Ana reste dans un constant rejet d'elle-même.

Elle manifeste un sentiment de dévalorisation de soi, de perte de l'estime de soi. Pourtant, refusant son rôle premier, elle éprouve un sentiment de vide absolu. La quête identitaire de ce personnage est inscrite par le discours littéraire, dans une analyse psychanalytique et fait référence à ce qu'on nomme « l'humeur dépressive », pathologie souvent à l'origine de la dévalorisation de soi. Ce discours est notamment repris par le sociologue A. Ehrenberg : « La « personnalité dépressive » est incapable de faire advenir ses conflits, de se les représenter, elle se sent vide, fragile et a des difficultés à supporter les frustrations. »[234] Les deux discours se joignent pour définir le personnage d'Ana comme un personnage dépressif. Le dernier chapitre dont le personnage est narrateur s'intitule « V comme Vide » (« V de Vulnerable ») et répond au sentiment qui domine à ce moment du roman. Le rejet de ses qualités et du rôle joué, leur négation, permise par la fuite dans le rêve, lui permettent de s'éloigner de son propre personnage. En attendant une nouvelle identité, le personnage doit se déconstruire et reste alors dans le « vide ». La mort du personnage d'Antonio entraîne la remise en question de la vie menée puisque celle-ci ne convient plus, se « vide » de son sens. Ana ne se conforme plus aux attentes familiales et sociales. Le divorce, qui met un terme à cette vie ainsi qu'à la définition première de son personnage, va permettre la recherche d'une identité nouvelle. L'insatisfaction suffit à briser le couple. Son individu, le « je », devient plus important que le couple. Malgré son « beau mariage », elle rejette cette union dans laquelle elle ne se reconnaît plus. Si Ana, au début du récit, laisse la famille et la société la définir : « Je suis un arbuste élagué qui a poussé grâce aux indications des autres. Des ciseaux ont emporté les bourgeons rebelles, les futurs boutons, les roses couvertes d'épines »[235] (p.96), la fatigue de soi finit par permettre la déconstruction et une nouvelle détermination du personnage par lui-même. Les trois personnages féminins ne s'aiment pas et révèlent une insatisfaction de leur vie, engendrant une séparation entre leurs aspirations et le rôle attribué. La fuite de soi constitue la

[234] Ehrenberg, A., *La Fatigue d'être soi*, *op*. *cit*., p.134-135.
[235] In *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, *op*. *cit*., p.106 : « Soy un arbusto podado que ha crecido merced a las indicaciones de los otros. Una tijera se llevó por delante las yemas rebeldes, los futuros capullos, las rosas cubiertas de espinas. »

dernière étape de la transformation identitaire. Le personnage féminin de Lucía Etxebarria doit se détacher des relations et des contraintes sociales qui l'enferment dans des rôles sociaux où il ne se reconnaît pas pour pouvoir s'affirmer autre.

Les deux romans étudiés de Maïssa Bey révèlent des personnages féminins en recherche d'identité. Leur absence d'histoire et d'origines facilite le changement identitaire. Amina se soustrait à son personnage premier grâce à une perte de mémoire et Malika, en perpétuelle reconstruction, tente de s'échapper par le biais des différentes histoires inventées. Il faut à cette dernière raconter son histoire, celle de la petite fille abandonnée qui s'enfuit face à la violence de la famille adoptive :

> Le temps est venu enfin de dire. / Le temps est venu de me retourner, de prendre à rebours le chemin parcouru et d'aller à la rencontre de cette petite fille dont depuis si longtemps je veux effacer la trace. / Que je dise d'abord : cette fillette éperdue qui court dans la nuit, c'est moi. / Que je dise encore : il faut la suivre. […] Revivre ces instants avec elle, en lui tenant la main pour qu'elle ne soit pas tentée de s'arrêter d'écrire.[236]

La fuite de la fillette révèle une recherche de négation de la construction première par la négation du passé. En fuyant sans se retourner, Malika enfant rejette sa condition de bâtarde et de fille adoptée et part en quête de ses origines. Elle rejette également la violence subie à la fois par le père et par le reste de la famille. En voulant oublier cette fillette, la narratrice nie cette définition et s'en affranchit. Pourtant, pour se reconstruire, elle va devoir se réconcilier avec son passé. En racontant la fillette qu'elle fut, Malika pourra s'en libérer. La colère et la solitude de la narratrice entraînent le besoin et la nécessité de raconter. Parler de son histoire permet à la narratrice de « se dire » et par là même de maîtriser la parole sur soi. Il faut d'abord « dire » : « Le temps est venu enfin de dire »,

[236] Bey, M., *Cette Fille là*, *op. cit.*, p.37-38.

raconter ou révéler, pour rendre possible la transformation. Malika « dit » la violence et les rejets subis afin de pouvoir retrouver son personnage de petite fille et enfin s'en déposséder. Il faut retourner au personnage enfant et rechercher les origines puisque sa détermination se fige à cette période. Le récit de Malika se compose d'une permanente invention de son histoire. Au-delà du récit de l'enfance, Malika peut construire et imaginer le récit de sa naissance. Par celui-ci, la narratrice recherche le visage de sa mère :

> Et le soir, seule dans mon lit, avant de m'endormir, j'inventais, au bord d'une mer balayée de reflets de lune, le visage de celle qui m'avait abandonnée et qui n'avait pas choisi mon prénom.[237]

Malika révèle un besoin de s'imaginer une mère afin de ne plus s'identifier à une « bâtarde », à la fille de personne. Pour pouvoir se déterminer autre, Malika entreprend une quête de la mère, lui permettant de changer de condition : « J'ai longtemps regardé les jambes des femmes, du moins celles qui auraient pu correspondre à l'image que je me fais d'une mère. » (p.182) La recherche de la génitrice entraîne la recherche d'origines, nécessaire à une identité nouvelle du personnage. En se créant des histoires, Malika s'invente des vies, révélant une recherche d'identité :

> Car après tout, quelle différence y a-t-il entre une enfant perdue et une fillette abandonnée ? Ce n'est qu'une question d'âge et de circonstances. Et puis j'avais l'habitude de m'inventer des vies.[238]

Tour à tour fillette égarée par ses parents, enfant abandonnée par une fille d'un colon très riche et d'un jeune Arabe, par une fille de joie, par une jeune Algérienne et un légionnaire, enfant volée au-delà de la

[237] *Ibid*., p.25.
[238] *Ibid*., p.105.

Méditerranée par des brigands, Malika s'établit un passé, une histoire et des origines : « Mon histoire donc. Revue et corrigée. Comme un roman. » (p.20) Elle peut alors se déconstruire de sa condition première, celle d'enfant abandonnée à la fois par la mère biologique et par la famille adoptive. C'est en créant sa propre histoire que le personnage peut s'envisager autre. Il lui faut inventer son histoire, et par là même ses origines, pour pouvoir se définir autrement que par les qualifications données à la fois par la famille d'adoption et par la société.

Les deux romans algériens révèlent une importance du prénom. En nommant le personnage, il lui donne une identité. Celui de Malika n'a pas été choisi par sa mère et elle ne parvient pas à s'identifier à son prénom : « Je n'aime pas mon nom. Je n'aime pas ces mots. Je n'aime pas ce qui se cache dans toute possession. » (p.19) Malika signifie « la reine » ou « celle qui possède ». Cependant la narratrice ne se rapporte à aucune origine ni aucune famille et n'appartient à personne. Elle refuse la possession mais souffre de sa solitude :

> Que l'on porte en soi, plus profonde et plus visible qu'une entaille, l'insupportable certitude de n'avoir pas connu, de ne jamais pouvoir connaître la douleur d'aimer à perdre souffle, de manquer d'un être à en perdre raison.[239]

Seule et sans attache, Malika ne peut être la « reine » d'aucun « royaume ». Elle s'identifie plutôt à son autre nom, celui donné par les pensionnaires : « La possédée aussi peut-être. C'est ce qu'ils m'ont dit quand je suis arrivée ici. M'laïkia. A une lettre près. » (p.19) Celui-ci prend tout son sens à la fin du récit lorsque la narratrice revendique son prénom comme faisant partie de son identité : « Je suis la possédée. / Mon nom est M'laïkia. » (p.184) Le premier prénom donné ne peut être déterminatif d'une identité en correspondance avec un personnage. Par la dépossession, il peut se définir autre et le nouveau nom indique alors la

[239] *Ibid*., p.105.

nouvelle identité. La narratrice relève son étonnement face au désir du personnage de Aïcha de retrouver son « vrai prénom » sur ses papiers nationaux. Officiellement, elle s'appelle Jeanne. Cependant par son identité familiale et sociale ce personnage s'établit sous le prénom de Aïcha et ne peut s'envisager sous un autre prénom. Pour Malika, seul le prénom représentant le personnage et sous lequel celui-ci s'identifie prend de l'importance, le prénom d'origine n'étant alors porteur d'aucun sens et ne devant pas permettre la détermination d'un personnage. Dans le roman *Surtout ne te retourne pas*, la narratrice renaît sous le prénom de Wahida. Cette nouvelle appellation confirme la libération du personnage premier. Le nouveau prénom redéfinit le personnage, conduisant ainsi à la perte de la première définition, celle attribuée au personnage de Amina. A l'instar de Malika, Amina se reconstruit en tant que Wahida. Accepter son vrai nom permet une réconciliation des personnages avec eux-mêmes.

La transformation identitaire du personnage d'Amina se réalise parmi différentes étapes. Celle-ci devient nécessaire lorsque Amina, qui se compare à une « note discordante », refuse les attributions données par la famille et par la société. C'est celle-là même en particulier qu'Amina cherche à fuir, à laquelle il faut se conformer, et donc la famille qui en fait partie. Cette première a un regard sur chacun de ses membres, comme le montre la peur de son jugement : « C'est qu'il faudra penser à la plus terrible, la plus redoutable des épreuves : ce-que-vont-dire-les-gens. » (p.44) Amina, par son refus de se conformer aux attentes familiales et sociales, fuit pour échapper à ses assignations, imposées par ces dernières. Le tremblement de terre, tout d'abord, permet la mort d'Amina dans une première étape de la dépossession :

> Surgi du centre de la terre, un fragment de lumière en fusion se détache. Il vient se ficher à l'intérieur de moi. Il me transperce. D'un bout à l'autre. […] Elle revient à moi. M'enveloppe. M'aspire vers un trou sans fond. Un vide tout blanc. Tout noir.[240]

[240] Bey, M., *Surtout ne te retourne pas*, *op*. *cit*., p.18.

L'image du trou et du vide évoque la mort du personnage d'Amina, confirmée par sa renaissance : « Il paraît que j'ai poussé un grand cri, un seul, juste avant d'ouvrir les yeux. Je n'en ai aucun souvenir. » (p.19) Ces deux phrases, mises en valeur sur une seule page, symbolisent la nouvelle naissance du personnage. L'anéantissement, qui symbolise la fin d'un monde, représente de même la fin du personnage premier d'Amina. La narratrice se retrouve dans la condition d'un nouveau-né qu'il faut nommer. Le premier prénom doit désigner et identifier le personnage :

> On peut espérer ainsi faire remonter à la surface le premier mot, celui qui nous nomme, qui nous désigne et nous distingue. Celui qui est cousu sur la peau de nos souvenirs les plus lointains, même si cette peau est en lambeaux, entamée par trop d'écorchures, trop de blessures.[241]

Cependant, la narratrice ne peut être nommée par son premier prénom. En effet, celle-ci veut s'affranchir de son identité première et retrouver son prénom d'origine annulerait la transformation. Pour réussir sa renaissance, elle ne doit plus être désignée par son ancien prénom, mais au contraire en posséder un autre : « Il a dit que cela pouvait être un premier pas vers la re-connaissance de soi. Ou peut-être de la renaissance. » (p.85) Sa renaissance est finalement permise par une nouvelle désignation du personnage, qui rejette alors sa définition première. Grâce à son exil, la narratrice se retrouve sans passé ni famille et seule, influençant son nouveau prénom, Wahida : « première, unique mais aussi seule ». Cette négation du passé permet à la narratrice, dans une deuxième étape, de s'éloigner de son personnage premier. Elle se confond avec sa reconstruction puisque Amina, en se dépossédant de son passé et de sa famille, s'en crée une nouvelle :

[241] *Ibid*., p.84.

> C'est ainsi que, en quelques jours, j'ai changé de nom, d'origine, de statut, et que, sans trop de difficulté, je suis devenue l'aînée d'une famille dont presque tous les membres, virtuels ceux-là, avaient eu la bonne idée de disparaître, corps et biens, le jour du tremblement de terre.[242]

La nouvelle famille se substitue à la première et annule le passé. La narratrice peut se déterminer comme un personnage nouveau : « *Je me sens neuve. Je suis neuve. Sans histoire ni passé. Sans ombre. Sans mémoire.* » (p.107) Il faut à la narratrice renaître débarrassée de tout lien, ce qui est permis par la perte de mémoire qui annule toute histoire au personnage. A l'instar de Malika, Amina peut se réinventer, se recréer une histoire. Cependant, le retour du personnage de la mère remet en question la transformation. L'arrivée de ce personnage ramène la narratrice dans sa première construction puisque la mère lui apporte un passé et une famille. La nouvelle détermination en Wahida ne peut donc se poursuivre, entraînant la perte de contrôle de la narratrice :

> C'est mon histoire, il ne faut pas que d'autres s'en emparent. Je ne sais pas jouer les rôles écrits par d'autres. Je n'ai rien préparé pour un tel rebondissement. […] Je voulais, je veux avancer, seule, libre, sans m'encombrer de vains attachements, sans me laisser guider par des sentiments.[243]

La fuite d'Amina répond à un refus de jouer « les rôles écrits par d'autres ». En se dépossédant de son personnage premier, la narratrice cherche aussi à rejeter ses attributions, définies par d'autres. Amina refuse dans un premier temps de renoncer à sa nouvelle formation en tant que Wahida et d'accepter le personnage de la mère, puisqu'elle refuse de retrouver sa définition première. Toutefois, en retrouvant son prénom d'origine, Amina ne peut plus se déterminer en tant que Wahida. La mère lui propose une histoire et un passé, obligeant Amina à se « retourner », à

[242] *Ibid*., p.97.
[243] *Ibid*., p.142.

retrouver son rôle premier, à travers lequel elle ne peut plus se reconnaître : « *Je m'arc-boute. Je résiste. De toutes mes forces. Je ne veux pas céder.* » (p.167) Ne pas reconnaître la mère, refuser tout lien avec cette dernière devient nécessaire à la narratrice pour garder le contrôle de son changement. Se pose alors un problème d'identité pour la narratrice ; elle refuse de se redéfinir comme Amina mais ne peut plus s'établir en tant que Wahida. Une nouvelle construction s'impose donc. L'arrivée du personnage de la mère oblige finalement la narratrice à retrouver son prénom d'origine, à redevenir Amina, mais dans une détermination nouvelle. Elle doit retrouver son passé : « Il me faudra de nouveaux papiers d'identité, de nouvelles preuves de mon existence officielle. Encore une fois. » (p.156) Amina s'éloigne de son personnage premier pour pouvoir jouer son propre rôle, en accord avec ses aspirations. Elle se re-détermine en acceptant finalement le personnage de la mère : « Une femme qui me propose une histoire, un passé, un refuge et un amour que je ne peux mettre en doute. » (p.147) La narratrice se reconstruit en tant que fille, possédant une mère et nouvelle histoire, un nouveau passé, différent du personnage initial : « Nous étions deux. Mère et fille. / Nous étions réunies pour la première fois depuis plus de vingt ans. Vraiment retrouvées. » (p.205) Le rejet de soi permet une nouvelle caractérisation du personnage.

Pour parvenir à un renouvellement de soi, les personnages féminins doivent se déposséder de leurs attributions grâce à une révolution personnelle de la représentation de soi. La notion « d'identité nouvelle » telle qu'elle est définie dans les récits reprend la question d'identité féminine posée par les discours socioculturels. En effet, les trois auteurs étudiés se joignent au discours tenu sur la « Femme » par certaines féministes et chercheurs de l'après Mai 68, notamment par Annie Leclerc. La recherche d'une détermination nouvelle permet une réconciliation avec leur propre personnage :

> Nous sommes bien plus fâchées avec nous-mêmes que nous ne le sommes avec les hommes. Tant que nous ne serons pas réconciliées avec nous-mêmes, et d'abord avec notre corps, nous serons emportées et complices dans le triomphe oppresseur d'un monde viril désenchanté.[244]

La fuite de soi ne peut s'achever pour les personnages féminins que par une réconciliation avec leur ancien « moi ». Ils commencent alors une quête de formation de soi, en correspondance avec leurs aspirations. Le discours littéraire s'inspire du discours social, comme celui tenu par J-C Kaufmann : « Définir et construire soi-même sa propre identité, ne laisser à personne d'autre, surtout pas à la société, le soin de dire qui l'on est et qui l'on sera. »[245] La femme, qui doit répondre au rôle social attendu et imposé, cherche à se forger comme un individu singulier en accord avec ses aspirations. C'est à travers cette quête que les personnages entreprennent une reconstruction et se réapproprient leur parole.

Pour se construire une identité nouvelle, les personnages féminins doivent d'abord s'affranchir de leur première construction. Ils se confrontent à leur mal être et à leur solitude, perçus comme un enfermement. L'insatisfaction de la vie menée entraîne les tentatives de libération. Celles-ci se révèlent par la révolte des personnages contre les mensonges, le rejet subi et la domination masculine. Pour se libérer, le personnage d'Amina de Maïssa Bey meurt symboliquement. Ce procédé se retrouve chez Virginie Depentes puisque pour prendre la place de Claudine, Pauline doit se faire passer pour morte à la place de sa sœur. En entrant en questionnement, les personnages commencent leur quête identitaire. Celle-ci est entreprise par la fuite du foyer, qui représente le lieu de claustration. Se crée alors un conflit entre les attributions premières, les aspirations des personnages et la redéfinition de soi.

---

[244] Leclerc, A., *Parole de femme*, Paris, Grasset, 1974, « Le livre de poche », p.44.

[245] Kaufmann, J.C., *La Femme seule et le prince charmant, Enquête sur la vie en solo*, *op*. *cit*., p.18.

CHAPITRE II

FUITE ET QUETE

Les personnages féminins, dans leur recherche identitaire, aspirent à devenir les acteurs de leur propre histoire. La fuite du foyer, lieu de claustration et d'oppression, enclenche une quête de soi. En prenant conscience de leur mal-être et de leur enfermement, les narratrices conçoivent une liberté de choix et de construction. Elles veulent s'envisager de façon différente. Chacune aspire aux qualités de l'autre, qui leur étaient jusqu'alors refusées. Cependant, ce désir demeure à l'état de fantasme et prouve la difficulté à se libérer pleinement. Le désir d'être entre en conflit avec les attributions imposées pendant l'enfance. Aussi, pour se reconstruire, elles doivent renaître. Le personnage premier doit subir une mort symbolique, comme Pauline et Amina. Le plus souvent, la vie d'avant est dénoncée puis finalement abandonnée. Pour se débarrasser de son personnage, Pauline prend l'identité de sa jumelle.

Amina et Malika s'inventent de multiples personnages. Ana quitte son rôle d'épouse, Rosa démissionne et Cristina recherche la stabilité. Il s'agit pour les sœurs Gaena de reconnaître leur insatisfaction et d'avouer leurs envies cachées. Ana rêve d'une vie professionnelle, Rosa veut retrouver sa sensibilité musicale et Cristina aspire à une stabilité relationnelle. La reconquête de soi appelle différentes étapes. En effet, les personnages féminins se réapproprient leur propre corps par le biais de la parole, et se révoltent contre la domination sexuelle masculine. Ils reprennent ainsi leur droit à la parole. Il leur faut pouvoir parler, pouvoir dire, pour affirmer leur nouvelle singularisation. La construction de soi s'opère par la construction du récit. Ecrire c'est se dire, et l'écriture de soi permet aux narratrices d'analyser leur « moi ». Le récit romanesque est le lieu d'une confrontation entre la dépersonnalisation, l'abdication de soi et l'écriture égotiste, l'individualisation.

1- Fuite et reconstruction : la quête

Dans les quatre romans étudiés la reconstruction identitaire débute avec la fuite des personnages féminins. En voulant devenir les acteurs de leur histoire, de leur vie et de leurs choix, les personnages doivent d'abord fuir le foyer familial afin d'entreprendre leur quête de soi, mêlant ainsi les deux récits. La recherche d'identité se poursuit par différentes étapes qui entraînent une nouvelle fuite des personnages féminins. Il ne s'agit plus seulement d'échapper à l'espace familial mais aussi au nouvel environnement, les enfermant à son tour dans une construction s'éloignant de leurs attentes.

Les romans de Maïssa Bey révèlent deux récits de fugue, Malika et Amina se trouvant confrontées à un espace hostile, à un univers carcéral duquel il faut s'échapper. Dans *Amour, Prozac et autres curiosités* de Lucía Etxebarria, les narratrices n'utilisent jamais le mot « quête ». Pourtant, c'est bien la recherche de soi qui parcourt chacun de leur récit à travers la fuite de la construction première, la perte des repères de définitions instaurée par le conflit entre les attributions et les aspirations, et le désir de se constituer autre. Chez Virginie Despentes, si la quête apparaît de façon brusque et nécessaire pour Claudine, elle ne commence pour Pauline qu'à la mort de sa jumelle. C'est seulement en s'emparant de l'identité de Claudine que celle-ci aspire à une vie nouvelle pouvant lui apporter la réussite et la gloire.

Les mots « quête » ou « recherche d'identité » ne sont jamais employés dans le roman de Lucía Etxebarria. Cependant, comme pour les autres romans étudiés, c'est le départ du domicile parental des personnages féminins qui enclenche la nouvelle formation de soi. Le départ de Cristina correspond, à l'image des personnages féminins de Maïssa Bey, à une fuite. Cette première, en conflit permanent avec le personnage de la mère, désire échapper à la violence de leurs disputes et à s'affranchir des règles maternelles. Elle cherche à obtenir une liberté refusée par la mère et à adopter une nouvelle vie, marquée par son opposition avec celle imposée au domicile parental :

> L'espace de la jeunesse se développe entre deux temps familiaux : celui de la famille d'origine (dans le rôle d'enfant) et celui de la famille qui sera fondée (dans le rôle de conjoint et parent). Dans cet entre-deux, les valeurs s'affichent en opposition à tout ce qui touche au monde ménager : la vraie vie est ailleurs, ouverte, légère, entraînée dans un élan soutenu par le groupe des copains et copines. La jeunesse est le temps où le pouvoir d'invention de soi par soi est au maximum : l'avenir reste ouvert.[246]

[246] Kaufmann, J.C., *La Femme seule et le prince charmant*, *op*. *cit*., p.128.

Il s'agit pour Cristina d'une quête de liberté et d'indépendance par laquelle la construction d'un foyer ou d'une vie professionnelle ne sont pas envisagées. Pour cela son temps doit lui appartenir :

> Au bar, je gagne plus que ce que je gagnais dans ce bureau, et j'ai les matinées pour moi, pour moi seule, et pour moi le temps libre vaut plus que le meilleur salaire du monde.[247]

La liberté doit se jouir de façon individuelle, sans impératif et sans attache. La rupture avec le personnage de la mère implique la fuite des obligations, des ordres et des cris. Aussi, la scène de violente dispute avec le personnage de Iain entraîne la séparation du couple. La jalousie du personnage masculin, sa possessivité et son agressivité verbale ne peuvent être tolérées par Cristina. Son comportement nuit à sa quête de liberté aussi elle ne peut que rompre.

Le départ d'Ana du domicile familial s'inscrit dans une construction logique de son propre foyer et de sa vie d'adulte. A l'inverse de Cristina, Ana veut quitter sa condition de jeune fille pour devenir femme. Ce n'est pas la mère qu'il faut fuir mais le personnage d'Anita au profit de celui d'Ana. Cependant, celui-ci correspond à une quête de légitimité dans son nouveau rôle social. En effet, il s'agit pour le personnage féminin de devenir une épouse honorable en se mariant avec un homme reconnu comme respectable et de bonne situation. Sa vie de femme se construit dans le but d'obtenir l'approbation d'Antonio :

> Je captai une étincelle furtive de désir dans les yeux d'Antonio, et passai le seuil de la maison, décidée à démontrer que je méritais tout ce que j'avais : la maison resplendissante, le mari empressé, le certificat de mariage.[248]

[247] Etxebarria, L., *op. cit.*, p.39 : « En el bar gano más de lo que ganaba en aquella oficina, y mis mañanas spn para mí, para mí sola, y el tiempo libre vale para mí más que los mejores sueldos del mundo. »

Ana cherche à obtenir le respect qu'Antonio lui a refusé, aussi il faut nécessairement que la légitimité de sa nouvelle position soit reconnue par ce personnage. Le départ du foyer et le mariage résultent chez Ana d'une quête de réussite sociale, qui ne peut être accordée que par Antonio : « […] tout ce que j'ai accumulé pour prouver à Antonio que je survivrais, que je valais beaucoup mieux que ce qu'il croyait » (« todo lo que acumulé para demostrarle a Antonio que sobreviviría, que valía mucho más de lo que él se creía » p.226). Son viol a marqué la narratrice puisqu'il l'a inscrit dans un rôle de putain. Pour prouver son droit au respect Ana doit obtenir l'approbation de celui qui lui a enlevé ce droit :

> De la même façon il y a des gens qui nous créent, qui font de nous ce que nous sommes, des gens dont les actes marquent le reste de nos vies de telle sorte que nous ne serons plus jamais comme avant, et qui, cependant, ne se sentent pas responsables. Avant qu'Antonio passe par moi, j'avais été une personne, et après ça j'en étais devenue une autre, totalement différente.[249]

En accordant son approbation, Antonio reconnaît la valeur d'Ana puisque lui seul peut lui rendre le respect de soi et confirmer son nouveau rôle social.

Rosa est le personnage qui quitte la maison maternelle en dernier. La poursuite d'études, dans une perspective de réussite professionnelle, retarde en effet son départ, qui contrairement à Cristina, ne s'impose pas comme un moyen nécessaire à l'acquisition d'une liberté. Rosa ne partage pas la vie familiale et s'isole constamment dans sa chambre : « […] et

---

[248] *Ibid*., p.216 : « Capté un destello furtivo de deseo en los ojos de Antonio, y salí por la puerta de casa decidida a demostrar que merecía todo lo que tenía : la casa refulgente, el marido solícito, el certificado de matrimonio. »

[249] *Ibid*., p.220 : « Y de la misma manera hay gente que nos crea, que nos convierte en las personas que somos, gente cuyas acciones marcan el resto de nuestras vidas de forma que nunca volveremos a ser como antes, y que, sin embargo, no se responsabilizan de nosotros. Antes de que Antonio pasara por mí, yo había sido una persona, y después de aquello me convertí en otra totalmente diferente. »

Rosa n'avait pas l'air concernée, Rosa toujours enfermée dans sa chambre, à potasser, ne s'intéressant qu'à ses livres. » (« y a Rosa parecía que la niña le daba igual, Rosa siempre encerrada en su cuarto, echando codos, sin importarle otra cosa que sus libros. » p.180) Tout en résidant dans le domicile parental, elle parvient à demeurer dans son propre univers sans être dérangée par le reste de la famille, en ne participant pas aux corvées ménagères, notamment. Elle n'éprouve donc aucun besoin de partir et peut poursuivre avantageusement ses études. Le départ n'intervient qu'au moment de l'entrée du personnage dans la vie professionnelle. Si Cristina recherche la liberté et Ana un nouveau statut social, Rosa quant à elle cherche quelle place occuper dans la société. Sa quête identitaire consiste à s'imposer dans l'univers très masculin qu'est le monde professionnel. Comme pour Cristina, la construction d'une vie familiale n'est pas envisagée. Cependant, elle ne parvient pas non plus à se construire une vie sociale en dehors de son activité professionnelle. Sans ami et sans compagnon, Rosa ne connaît que son travail, ce qui l'emprisonne dans la solitude. Ce sentiment permanent permet une prise de conscience du personnage quant à son enfermement :

> « Parce que je fais quoi enfermée dans un bureau, à me soumettre aux ordres de parasites que je ne respecte pas et à servir des intérêts que, dans le fond, je ne connais pas ? »[250]

L'enfermement physique quotidien dans un bureau renvoie à son enfermement moral, puisqu'elle ne fait part d'aucune autre préoccupation que la réussite professionnelle. Il s'agit pour Rosa de retrouver son identité première et de se construire de façon nouvelle : « « Reconnaître devant tout le monde que je n'aime pas mon travail, que je n'aime pas les hommes, que sais-je…ce que je déciderai que je dois reconnaître. » » (« Reconocer ante el mundo que no me gusta mi trabajo, que no me

[250] *Ibid*., p.312 : « Porque ¿ qué hago yo encerrada en un despacho, acatando órdenes de inútiles a los que no respeto y sirviendo a unos intereses que en el fondo desconozco ? »

gustan los hombres, yo qué sé…lo que decida que debo reconocer. » p.314) La vie professionnelle est reniée et la recherche de l'amour est finalement envisagée. Elle reconnaît enfin son homosexualité. Rosa souligne son manque d'une vie affective :

> « Bref, je n'ai vécu aucune des ces petites tragédies quotidiennes qui constituent le pain de chaque jour du commun des mortels, qui font qu'ils s'attachent à l'air qu'ils respirent, qui leur permettent de se lever chaque matin avec l'illusion que le jour qui commence sera différent de la veille et du lendemain. »[251]

Elle commence alors à fuir sa solitude et la monotonie provoquées par sa vie professionnelle, et enclenche ainsi une quête de soi déterminée par des relations affectives.

Dans le roman *Les Jolies Choses*, le personnage de Claudine choisit la ville de Paris pour débuter une nouvelle vie. Ce départ est le résultat d'une décision spontanée, apparaissant comme une soudaine évidence :

> Elle s'est entendue déclarer « moi, de toute façon, je me casse, je monte à Paris, je veux plus de cette vie où jamais demain ne veut dire quelque chose ». Et, raccrochant, s'est rendue compte qu'elle allait le faire, pas des paroles en l'air.[252]

Claudine part à la recherche de réussite et de gloire. Paris, la capitale, représente le lieu de toutes les opportunités et doit lui apporter la richesse au contraire de la ville natale, qui l'enferme dans une vie sans avenir. Il faut voyager dignement : « Queue au guichet, billet de première classe

[251] *Ibid*., p.309-310 : « En fin, no he vivido ninguna de esas pequeñas tragedias cotidianas que constituyen el pan de cada día del común de los mortales, las que les hacen apegarse el aire que respiran y al suelo que pisan, las que les permiten levantarse cada mañana con la ilusión de que el día que comienza va a ser distinto del anterior y del siguiente. »

[252] Despentes, V., *Les Jolies Choses*, *op*. *cit*., p.10-11.

alors qu'elle n'avait presque pas de tune, pour le symbole » (p.11). Arriver fièrement en première classe suggère la visée d'une situation nouvelle et fortunée. La « nouvelle vie » doit apporter gloire et richesse. C'est d'abord avec enthousiasme et détermination que Claudine commence sa quête. La ville natale est décrite comme le lieu d'une « non vie » et Paris, à l'opposé, va permettre la satisfaction du personnage : « Trajet dans une humeur bizarre, une impatience naissante qui ne la quitterait plus. Que la vraie vie démarre, sans qu'elle sache bien à quoi ça ressemble. » (p.11). Son impatience ne la quitte pas puisque la « vraie vie » ne commence pas. En effet, Claudine ne trouve pas ce qu'elle recherche et Paris se révèle finalement une « ville plus difficile que prévu ». Se forme déjà la première désillusion même si le personnage reste confiant et obstiné : « « un jour j'habiterai là », et ses yeux s'allumaient, elle en était très sûre, elle pouvait être patiente. » (p.16) La quête se poursuit malgré les difficultés. Claudine échoue dans chacune de ses tentatives de réussite, au cinéma comme dans la chanson. Cependant, elle s'obstine dans son projet : « Parce que le moment viendrait, ça, elle n'en doutait pas encore » (p.13). En ajoutant l'adverbe « encore », la narratrice annonce finalement son renoncement. Elle cherche à provoquer sa chance en débutant dans le cinéma pornographique, qui doit lui permettre une évolution vers un métier d'actrice mais un nouvel échec entraîne l'abandon de ce début de carrière. Les tentatives s'enchaînent tandis que l'insuccès demeure. La dernière chance de Claudine réside en sa jumelle. Puisqu'elle ne peut réussir par elle-même, elle se résigne à se servir de Pauline pour accomplir ses projets : « […] alors je rencontrerai plein de monde et ensuite je ferai du cinéma. » (p.212) En quittant sa ville natale, Claudine fuit également sa famille. A Paris, il s'agit de s'affranchir de son personnage d'enfant ignorant pour briller à son tour. Mais elle ne parvient pas à réaliser ses ambitions par elle-même ni à construire la place recherchée. Seule Pauline peut réussir et l'échec est présenté comme une fatalité : « Ensuite, et comme souvent, rien ne s'était passé comme prévu. » (p.20) La première désillusion revient et s'installe. La confiance est perdue et Claudine renonce : « La roue tourne pas, c'est des conneries. » (p.35) Sa quête s'achève et le personnage se suicide en se

défenestrant. La désillusion est totale. L'espoir s'échappe et l'envie de vivre disparaît.

Les romans de Maïssa Bey révèlent des récits de fugue. Dans *Cette Fille-là*, l'envie de s'échapper ne quitte pas le personnage de Malika : « J'ai de la poudre d'escampette plein la tête. Des centaines, des milliers de confettis de toutes les couleurs. » (p.45) Il s'agit pour ce personnage de fuir après la tentative de viol qu'elle a subi à treize ans, pour se retrouver enfermée dans un pensionnat ; fuir à nouveau, s'offrir à un homme de passage et être encore enfermée dans un nouvel établissement. Les trois lieux se définissent comme un univers hostile et carcéral. La fugue du domicile parental permet à Malika de se soustraire à la violence du père, celle du pensionnat est une tentative de liberté, la recherche d'un espace ouvert, tandis que la fugue de l'établissement correspond à une quête de soi à travers la découverte des plaisirs du corps. La première fugue est décrite comme une « échappée », une conquête de la liberté qui la mène jusqu'à Oran, ville portuaire. En atteignant la mer, Malika atteint le « bout du monde ». Elle est donc allée au plus loin, et cette distance parcourue doit offrir une nouvelle vie et une nouvelle histoire. Il s'agit aussi de la première découverte d'un espace libre :

> […] de prendre les mesures d'un monde si grand que l'on peut s'y perdre ou s'y retrouver, un monde plein de vie, et surtout tellement différent de l'espace sordide et étriqué d'où elle vient.[253]

Cette ville ouverte sur la mer, et donc ouverte sur le monde, permettant l'anonymat, s'oppose au lieu clôt du foyer parental où Malika n'est qu'une bâtarde violentée. La seconde fuite apparaît inopinément et marque le début de la quête de soi. Malika se résigne à son enfermement en pension jusqu'à une certaine nuit où elle décide finalement de s'échapper

[253] Bey, M., *Cette Fille-là*, *op. cit.*, p.119.

pour partir à la poursuite d'un rêve : « En ouvrant les yeux dans la clarté déjà tranchante, j'ai compris que je devais m'en aller. Partir à la recherche de mon rêve. » (p.148) Il s'agit d'une prise de conscience du personnage qui doit partir à la recherche de lui-même :

> Oui, je me souviens qu'à cet instant-là, à l'instant précis où j'ai soudainement compris que l'aube n'est qu'un vain effort pour venir à bout de la nuit, je voulais encore donner une chance à la vie.[254]

L'enfermement au pensionnat n'apporte aucune protection et la crainte d'un nouveau viol reste omniprésente. En recherchant les plaisirs du corps, Malika s'affranchit de son enfermement dans la peur. Cette évasion permet une renaissance du personnage féminin qui peut alors continuer sa quête : « Apaisée, délivrée, j'ai regagné seule les rives que je voulais fuir. / J'avais enfreint les lois parcheminées qui encloîtrent les rêves des femmes, ainsi j'étais enfin venue au monde. » (p.151) L'espace social de la femme, séparé de l'espace de l'homme, ne connaît pas de lieu de liberté. Elle ne peut évoluer que dans l'environnement familial. En se donnant à un homme de passage, puis en parcourant la ville en liberté, Malika occupe un lieu qui lui est interdit. Sa nouvelle naissance, qui se fait dans la proscription, la définit comme un nouveau personnage se mettant lui-même en marge de la société entraînant la recherche d'une liberté qui n'est pas autorisée aux femmes. Son enfermement physique s'accorde avec un enfermement moral. En effet, à l'image du lieu carcéral la parole est refusée aux femmes. C'est dans un univers carcéral que Malika entreprend sa quête : « […] c'est là, à l'écart des bruits de la ville, dans cette bâtisse où le hasard m'a jetée et qui elle aussi tient du vestige que j'ai entrepris ma quête. » (p.18) Les fugues représentent une fuite de l'enfermement et du silence imposé, déterminant cette quête qui est explicitement annoncée dans l'avertissement du roman :

[254] *Ibid*., p.148.

> De lever le voile sur les silences des femmes et de la société dans laquelle le hasard m'a jetée, sur des tabous, des principes si arriérés, si rigides parfois qu'ils n'engendrent que mensonges, fourberie, violence et malheurs.[255]

C'est sa position d'enfant bâtard, rejeté par la société à laquelle elle renonce d'appartenir, qui lui permet de libérer sa parole. L'enfermement physique n'empêche pas sa prise de parole. Il n'est permis aux femmes aucun espace libre, sous peine d'une claustration plus brutale et définitive. La fuite nocturne de Malika détermine son entrée dans l'établissement. Les personnages féminins se retrouvent aussi dans l'asile à la suite d'une fuite relevant d'une tentative de liberté, comme le personnage de Yamina qui a fui son mari et suivi son amant, et qui se voit enfermé pour avoir recherché l'amour et la volupté. A la fuite succède un nouvel enfermement : « Malgré ma peur, je me lève pour ouvrir les fenêtres une à une. C'est alors que je découvre que derrière chacune d'entre elles est élevé un deuxième mur. » (p.152) La liberté n'est qu'illusoire puisqu'elle est aussitôt enlevée. L'espace féminin reste clôt : « Je ne saurai jamais quel monde se déploie derrière la fenêtre à jamais condamnée. » (p.152) Le personnage de Malika éprouve des difficultés à habiter l'espace occupé puisqu'il s'agit d'un univers de l'enfermement sans possibilité d'un espace ouvert. Si elle vit dans un espace clôt, pour le personnage du second roman étudié, Amina, c'est l'ensemble du monde qui l'entoure qui s'est changé en chaos et piège après les années de guerre et après la catastrophe naturelle.

Comme pour le roman *Cette Fille-là*, la fugue du personnage marque le début de la quête. En effet, la fuite s'impose à Amina lorsque l'oppression ressentie devient insupportable : « *Comment avais-je pu vivre aussi longtemps avec cette chose qui m'oppressait ?* »[256]. L'environnement familial et social est comparé à un univers hostile, oppressant, dans lequel elle ne parvient pas à trouver sa place. Les fils de

[255] *Ibid*., p.11.
[256] Bey, M., *Surtout ne te retourne pas*, *op. cit*., p.47.

son histoire se sont dénoués et le voyage entrepris doit lui permettre de se retrouver. Le personnage féminin s'accorde un dernier regard dans le miroir avant de partir :

> Au bas des escaliers je me suis arrêtée une dernière fois dans le grand miroir accroché au-dessus de la desserte près de l'entrée. Puis j'ai franchi le seuil et j'ai refermé doucement la porte derrière moi.[257]

En se regardant pour la dernière fois comme Amina, il prend conscience du début de sa quête. Alors que Malika doit retourner dans le passé pour réaliser sa quête, Amina doit au contraire avancer sans se retourner. Il s'agit pour la narratrice de fuir, en plus de sa famille, son passé. Le passage à une page suivante, relatant le début de la quête, indique qu'elle abandonne le passé de ce personnage, refuse de le définir davantage pour se focaliser sur sa renaissance et la formation de soi. Le voyage est raconté par une deuxième voix narrative, qui s'adresse directement au lecteur :

> *Cette entrée en matière, peut-être un peu trop longue, peut-être un peu trop raisonneuse, n'avait qu'un seul but : m'aider à trouver un commencement à ce récit. A vous mettre en condition, vous qui m'écoutez et cherchez à comprendre.*[258]

Cette voix se superpose à la narratrice Amina et se distingue par une écriture en italique. Elle se détache du personnage principal, puisqu'il ne s'agit pas d'Amina, personnage interne du récit, mais d'Amina écrivain de sa propre histoire. La deuxième voix narrative apporte des explications ou des commentaires sur le récit et sa structure et reprend les différentes étapes de son voyage : « *Il me faut à présent retrouver chaque détail de ce voyage.* » (p.35) Ainsi, en plus du récit du personnage, la quête de soi

[257] *Ibid*., p.31.
[258] *Ibid*., p.25.

est commentée, éclairée par les interventions d'une seconde narratrice. L'écriture et le pouvoir des mots sont les seules issues possibles pour raconter sa quête. Celle-ci prend la forme d'un voyage initiatique : « *Un voyage au bout duquel je pensais me retrouver, trouver l'oubli.* » (p.35) Amina ne peut retrouver son identité qu'en oubliant son passé :

> […] si, portée par le désir de faire table rase, de tout recommencer, je n'avais pas décidé, volontairement ou involontairement, je ne sais pas, je ne sais pas, de m'inventer autre, de m'inventer une vie, une histoire, un nom, une famille…[259]

Elle avance toujours pour se trouver, sans surtout se retourner, et devient Wahida : « *Tout n'est qu'illusion. Je ne dois pas m'y arrêter. Je ne dois pas. Je dois fuir. Continuer à marcher. Les yeux fermés.* » (p.52) Cependant, chaque regard de Wahida dans un miroir reflète l'image d'Amina et rappelle son passé qu'elle tente vainement de réfuter. Elle doit au contraire avancer pour aller au bout d'elle-même : « *Surtout ne les regarde pas, surtout ne les écoute pas, surtout ne te retourne pas. Avance et va, va jusqu'au bout de toi.* » (p.108) Pour se trouver, elle doit se couper des autres, c'est-à-dire de la famille et de la société qui étouffent le personnage. L'emprisonnement vient du monde qui l'entoure par les silences, les mensonges, les regards fuyants, les impositions. La recherche de soi indique une quête de la vérité. En renouant les fils de son histoire elle cherche à rassembler tous les morceaux d'elle-même et ainsi à se reconstituer. Cependant, son rejet du passé et du personnage d'Amina, l'impératif d'avancer sans se retourner lui permettent d'oublier sa véritable histoire. Ainsi, de façon paradoxale, sa fugue représente une fuite de la vérité alors que la recherche de celle-ci est le fondement même de son voyage : « *Le besoin inavouable de retarder le moment où il me faudrait ouvrir les yeux, vraiment.* » (p.187). Le retour de la mère entraîne sa fuite à deux reprises. La première fois lorsqu'elle est Amina, vivant chez sa tante et la seconde fois lorsqu'elle est Wahida, réfugiée du

[259] *Ibid*., p.141.

tremblement de terre. En apprenant son passé jusqu'alors tu par sa tante, Amina perd les fils de son histoire qui ne lui appartient plus. Il lui faut alors partir pour se la réapproprier. Le récit de la vie de ses parents, également tu, entraîne le désir d'une nouvelle fuite. En acceptant de reconnaître sa mère, Amina accepte son passé mais l'oppression ne la quitte pas. La reconstitution de son histoire et la formation de soi ne sont pas terminées, comme le suggère l'écriture de la dernière phrase qui reste inachevée.

Les trois personnages féminins de Lucía Etxebarria, à l'instar des romans de Maïssa Bey, perçoivent leur enfermement. A la fin du récit, Cristina prend conscience que cette claustration est commune aux trois sœurs :

> […] ma sœur s'était réfugiée dans son bureau tout en verre de la même façon que je me terrais dans mon bar cyberchic, et qu'Anita s'était barricadée dans sa maison de chez Gastón et Daniela.[260]

Elles ont construit leur propre prison. Ana, devenue épouse et mère, redevient finalement l'enfant « Anita » à la suite de la mort d'Antonio. En effet, avec la disparition du personnage masculin, sa quête initiale prend fin comme elle n'a plus lieu d'être. Cette mort déclenche une prise de conscience chez la narratrice, qui s'interroge sur sa construction de femme modèle : « Ce n'était pas la peine de chercher à prouver que je suis une bonne fille. Antonio est mort et ça ne compte pas. Borja est vivant et ça ne compte pas. »[261]. Sa quête se révèle finalement vaine et se pose alors un nouveau problème identitaire. En s'achevant, elle entraîne la rupture avec son personnage de femme respectable :

[260] Etxebarria, L., *op. cit.*, p.315 : « […] mi hermana se había refugiado en su despacho acristalado de la misma forma que yo me había guarecido en mi bar ciberchic, como Anita se había parapetado en su casa de Gastón y Daniela »
[261] *Ibid.*, p.227 : « No ha merecido la pena esforzarme en demostrar que soy una buena chica. Antonio se ha muerto y no me importa. Borja está vivo y no me importa. »

> Anita a organisé une vengeance d'opérette et Ana dort maintenant avec un étranger, confinée dans une maison dont elle a prouvé qu'elle n'avait pas besoin, recluse dans un cachot qu'elle a elle-même décoré.[262]

C'est donc son propre enfermement, que le personnage d'Anita, adolescente violée, a construit en s'aliénant dans un rôle social. La claustration du personnage de Rosa relève d'une même aliénation. Elle a su créer sa propre prison en s'enfermant dans un rôle professionnel. Aucune intervention extérieure n'a été nécessaire. L'inutilité de ses possessions matérielles et de sa réussite apparaissent lorsque la solitude devient insupportable. Celle-ci se révèle par son absence d'émotion :

> J'étais une sorte de réplique de moi-même, mais qui n'était pas moi, dans le fond, parce que je ne suis pas, je ne peux pas être, quelqu'un qui ne ressent absolument rien.[263]

Elle se compare alors à une machine et entreprend une nouvelle quête. Il s'agit pour le personnage féminin de retrouver sa sensibilité grâce à la musique. Les appels anonymes lui rappellent sa passion de la musique classique et de Purcell, faisant ressurgir des émotions oubliées. Suite à leur prise de conscience, les deux personnages féminins tentent de se libérer de leur propre enfermement en entreprenant finalement une nouvelle formation de soi. En ce qui concerne le personnage de Cristina, celui-ci recherche le calme et la stabilité et le personnage de Iain lui apporte l'équilibre qui lui fait défaut :

---

[262] *Ibid*., p.227: « Anita organizó una revancha de opereta y Ana duerme ahora con un extraño, confinada en su casa que ha demostrado no necesitarla, recluida en un calabozo que ella misma ha decorado. »

[263] *Ibid*., p.310 : « He sido como una réplica de mí misma, pero que en el fondo no era yo, porque yo no soy, no puedo ser, alguien que no siente absolutamente nada. »

> Cette tranquillité, cette parcimonie quotidienne d'Iain contrastaient tellement avec le rythme amphétaminique de mes amitiés, et mon besoin de stabilité était si désespéré, que je devais irrémédiablement me sentir attirée par son calme.[264]

Son calme, ses goûts musicaux, son rythme de vie, son absence de consommation de drogues s'opposent à l'univers qui entoure Cristina. Il est défini comme le point d'ancrage dont le personnage féminin a besoin dans sa quête d'équilibre. D'après ses psychologues, cette quête est déterminée par l'abandon paternel et c'est son père que Cristina rechercherait dans ses relations avec les hommes :

> L'explication la plus évidente, celle de la psychanalyse sauvage, c'est celle que me donnaient mes thérapeutes, cette histoire selon laquelle je cherche mon père qui m'a abandonnée et m'accroche donc à des types plus âgés que moi, tranquilles, responsables et à l'air protecteur.[265]

Iain représente à la fois cette image paternelle ainsi que celles de la stabilité et du calme qui sont à l'origine de la fuite du foyer maternel. Cristina en fait un point de repère fixe et stable. Leur rupture entraîne nécessairement une nouvelle chute dans l'instabilité : « J'avais besoin de quelqu'un à qui m'accrocher, d'une raison de vivre sérieuse. […]. Iain ne veut plus entendre parler de moi et je n'ai plus un seul point d'ancrage dans la vie. »[266] La stabilité et la force du personnage masculin permettaient l'équilibre de Cristina en contrastant avec son enfermement dans le bar et le monde de la nuit, les tentatives de suicide et surtout la drogue, cause de la mort du personnage de Santiago. La séparation

[264] *Ibid*., p.164-165 : « Esa tranquilidad, esa cotidiana parsimonia de Iain contrastaba tanto con el ritmo anfetamínico de mis amistades, y eran tan desesperada mi nescesidad de estabilidad, que irremediablemente tenía que sentirme atraída por su calma. »
[265] *Ibid*., p.163 : « La explicación más obvia, la de psicoanálisis de a duro, es aquella que me daban mis terapeutas, esa historia de que yo ando buscando al padre que me abandonó y por eso me cuelgo con tíos mayores que yo, tranquilos, responsables y de aspecto protector. »
[266] *Ibid*., p.293-294 : « Necesitaba alguien a quien aferrarme, una razón seria para vivir. [...] Iain no quiere saber nada de mí y a mi vida no le queda un solo agarradero. »

souligne le flou identitaire par l'absence de points de repères. Le moment passé en cellule pousse la narratrice à se questionner :

> […] qu'est-ce que je fous là ? Je ne parle pas que de cette cellule sans grille, je parle de cette vie sans points d'ancrage, sans raison d'être ni alibi, sans prétextes ni échappatoires, ni intentions, ni idéaux.[267]

Cependant, cette prise de conscience ne permet pas d'envisager une nouvelle construction identitaire puisque Cristina reste confinée dans son rôle social « Je ne suis qu'une poupée en plastique et, pour comble, mes piles commencent à faiblir. » (« No soy más que una muñequita de plástico y, para colmo, empiezan a fallarme las pilas. » p.248) La réflexion se termine dès sa formulation. Il faut attendre la séparation avec Iain, qui entraîne alors une nouvelle quête déterminée par une définition des repères de soi :

> Il est temps d'apprendre que je ne peux me perdre dans la vie d'une autre personne sans avoir vécu celle qui m'appartient et que moi, et moi seule, peux combler mes propres vides.[268]

Il s'agit pour le personnage féminin de trouver son point d'ancrage en lui-même plutôt qu'en quelqu'un d'autre. Ainsi, la libération de l'univers carcéral dans lequel les personnages féminins se sont eux-mêmes emprisonnés ne peut être envisagée qu'après la prise de conscience de cet enfermement, déclenchant finalement une nouvelle quête.

---

[267] *Ibid*., p.247-248 : « ¿ qué coño hago yo aquí ? No hablo solamente de esta celda sin rejas, hablo de esta vida sin asideros, sin razones ni coartadas, sin pretextos ni evasivas, ni objetivos, ni intenciones, ni ideales. »

[268] *Ibid*., p.263 : « Es hora de que aprenda que no puedo perderme en la vida de otra persona sin haber vivido la que me pertenece y que yo, y sólo yo, puedo llenar mis propios huecos. »

En ce qui concerne le personnage de Pauline, la « nouvelle vie » s'impose aussi comme une évidence, entraînant un nouveau désir de réussite et de gloire. Le premier concert donné sous l'identité de Claudine permet une réalisation partielle de son rêve : « Ce moment, elle le rêve depuis très longtemps. Mais rien à voir avec ça. » (p.41) L'absence de Sébastien et le nom de Claudine empêchent la pleine satisfaction de Pauline. Cependant, le suicide de sa jumelle lui permet de conserver cette identité. La possibilité de réussite et de richesse suscitent une nouvelle quête du personnage : « Ca va tout changer, tout ce qu'ils connaissent, ça sera fini. » (p.190) Il s'agit pour Pauline, comme pour Claudine, de changer de vie et cette possibilité ne peut être envisagée que par l'argent. Puisque la mort de Claudine lui permet de prendre sa place, la quête de la nouvelle vie s'impose :

> « Cinq minutes avant que je le fasse, si tu m'avais demandé, je t'aurais dit que j'aimais bien ma vie. Et j'aurais pas menti. J'aimais bien mes amis, je les ai toujours connus, j'aimais bien mon chez moi…Je me suis jamais vraiment plainte de rien. Et puis il y a eu le réflexe. Je pouvais pas faire autrement. C'est tellement clair qu'il n'y a aucune place pour que je regrette. »[269]

Elle cherche à son tour à fuir la vie actuelle en rêvant d'un nouvel espace. Celui-ci doit représenter la liberté et s'éloigner de la vie quotidienne : « Elle veut faire un grand voyage. Elle veut toucher une ou deux miettes et se taper des vacances valables. » (p.173) La perspective d'une vie différente, jusqu'alors jamais envisagée, devient finalement l'objectif du personnage. Celle-ci est d'autant plus voulue après le départ de Sébastien. En effet, si Pauline adolescente se résigne au rôle attribué par le père et accepte le manque d'intérêt manifesté par les hommes, Sébastien quant à lui renverse la définition des personnages des jumelles en préférant Pauline à Claudine. Cette réussite se révèle finalement un échec puisque le pouvoir de séduction de Claudine et son emprise

[269] Despentes, V., *Les Jolies Choses*, *op*., *cit*., p.67-68.

sexuelle opèrent sur le personnage masculin qui ne parvient pas à résister à son désir. Pauline demeure celle qui n'est pas attrayante et Claudine celle qui s'empare de son compagnon. L'identité construite jusqu'alors devient mensonge et Pauline doit se reconstruire : « C'est marrant comme une seule nouvelle peut tout faire valdinguer d'un seul coup. C'est deux trois mots mal assemblés et tout gicle, est démoli. » (p.113) Se crée une césure entre la vie avec Sébastien et le présent. Pauline peut alors s'approprier la recherche de gloire et de richesse initialement entreprise par sa jumelle. Les ambitions du personnage féminin basculent :

> Plutôt que de se barrer avec la tune toute seule sans avoir envie d'aller où que ce soit, elle va rester dans cet appartement, ils vont entrer en studio pendant l'été. Ils vont enregistrer quelque chose de bien, ensemble.[270]

La mascarade devient finalement un projet réel. Sa détermination rappelle celle de Claudine au début du roman. Pauline rompt avec son ancienne identité et recherche à son tour la nouveauté :

> Elle croyait que c'était une blague mais c'était pour de vrai : elle a tout perdu de ce qu'elle avait, de qui elle était. Elle se sent un grand appétit, pour tout ce qui reste à venir.[271]

Si Claudine projetait de « manger Paris », Pauline évoque la même « faim ». Son enthousiasme et sa détermination révèlent une ambition nouvelle de réussite. Elle peut ainsi devenir une nouvelle personne :

[270] *Ibid*., p.138-139.
[271] *Ibid*., p.147.

> Tant qu'elle est seule, c'est pouvoir devenir le père, être égoïste, ambitieuse, agressive et ne faire que ce qu'elle veut. Si elle redevenait sa femme, elle se retransformerait en épouse, c'est celle qui doit aider, pardonner, s'oublier.[272]

L'ancienne identité et la vie d'avant sont rejetées, comme elle peut enfin s'identifier au père. Le personnage nouveau que représente cette nouvelle identification est en général propre aux hommes. Ce pouvoir lui permet d'entreprendre une quête nouvelle, jusqu'ici interdite à son personnage : « Maintenant qu'elle fait ce qu'il ne faut pas faire » (p.86). Le « maintenant » indique que la quête est non seulement acceptée mais qu'elle a également commencée. Cependant, sa réussite entraîne paradoxalement une nouvelle fuite. Les différents objectifs, - devenir Claudine, la célébrité, l'argent - , sont atteints mais ne permettent pas la satisfaction de Pauline : « Elle est entourée d'elle. Jamais elle n'aura aussi peu existé, aucune vie, rien. » (p.210) Entre l'identité de Claudine et la sienne, le personnage ne parvient plus à se situer ni à se reconnaître. La France entière devient un espace hostile et claustrant. Il faut fuir à l'étranger pour entreprendre une nouvelle formation de soi. La ville de Dakar, inconnue, permet la possibilité d'une autre identité et d'une autre vie, qui doit répondre aux attentes premières et prendre la forme de « vacances ». L'argent gagné et l'occupation d'un nouvel espace doivent apporter la liberté convoitée. Cependant, le dialogue entre Pauline et Nicolas à Dakar est le même qu'à l'ouverture du roman entre Claudine et Nicolas ; seuls le lieu et le décor changent. Le roman se clôt comme il a commencé, suggérant une répétition des évènements. Ainsi, la nouvelle vie et la nouvelle identité n'apportent toujours pas la satisfaction du personnage, dont le mal-être demeure.

Dans chacun des romans étudiés, la rappropriation du corps apparaît comme une étape déterminante de la construction identitaire. Les narratrices exposent les problèmes rencontrés par les femmes. Malgré les violences subies et le vol de la sexualité, il s'agit pour les personnages de

[272] *Ibid*., p.232.

parler de leur propre corps afin de pouvoir le re-posséder et d'en disposer librement. Celui-ci est longuement décrit et les traits physiques sont détaillés. Dans la société romanesque, les corps sont exhibés sans pudeur. La sexualité est librement révélée.

Le personnage de Malika, narratrice du roman *Cette Fille-là*, rapporte les récits de femmes qui ont cherché la liberté à travers leur sexualité ainsi que la déchéance succédant à cette indépendance. L'histoire de Yamina, tout d'abord, est celle de l'abandon au plaisir et à l'amour. Face à un mari imposé et qui n'apporte aucune satisfaction sexuelle, le personnage féminin s'échappe avec l'homme qu'elle a choisi et s'expose par ce crime au risque d'une punition par lapidation. L'affranchissement sexuel et la maîtrise de son propre corps apportent une liberté nouvelle. En vivant la découverte de son corps comme un espace libre, le personnage féminin choisit de suivre ses désirs : « Il se pourrait qu'elle ait décidé elle-même de s'affranchir, d'échapper au sort qui devait être le sien, d'aller jusqu'au bout de ses désirs au prix de l'opprobre et de l'infamie. » (p.54) Malika s'imagine une mère en harmonie avec son corps et de sa sexualité. C'est en contrevenant aux interdictions que ce personnage imaginaire peut s'affranchir. De même, l'absence de mari ou d'une autorité masculine permet à Hawa de contrôler son corps et d'en jouir librement : « Depuis qu'elle est veuve, elle se sent bien libre. Et elle dispose de son corps comme elle l'entend. » (p.139) Dans le roman *Surtout ne te retourne pas*, les femmes du camp de réfugiés bravent les interdits en s'occupant de leur corps. Afin de se le rapproprier, elles recourent à des soins esthétiques, à des massages et à des coiffures. Les menaces masculines ne parviennent pas à empêcher ce mouvement d'émancipation. En découvrant les plaisirs du corps, le personnage de Nadia change son discours sur la sexualité :

> J'aime quand il m'embrasse, quand il me touche, quand il pose ses mains sur moi, quand il caresse mes cheveux, quand il effleure mes seins. J'aime son odeur, sa

> peau, ses yeux. J'aime le savoir bouleversé et fébrile à l'idée de me tenir contre lui, tout contre lui.[273]

Son pouvoir sur l'homme et l'apprentissage du désir lui procurent une nouvelle liberté.

Pour les personnages féminins de *Cette Fille-là*, la découverte des plaisirs du corps permet une renaissance. M'Barka peut se reconstruire comme un personnage nouveau : « Il s'était endormi auprès d'elle. Elle était désormais sa femme. Elle était toute neuve. » (p.132) En ce qui concerne Malika, il s'agit clairement d'une nouvelle naissance : « Apaisée, délivrée, j'ai regagné seule les rives que je voulais fuir. J'avais enfreint les lois parcheminées qui encloîtrent les rêves des femmes, ainsi j'étais enfin venue au monde. » (p.151) La libre disposition de son propre corps, malgré le caractère défendu d'une liberté sexuelle et donc d'une possession du corps féminin, permet à Malika de s'affranchir d'une aliénation sociale, culturelle et religieuse. Sa « venue au monde » reflète sa liberté nouvelle et marque sa reconstruction. Pour Fatima, cette naissance a lieu à l'âge de treize ans : « « Je suis née un jour que j'avais treize ans, peut-être un peu plus, peut-être un peu moins, je n'ai jamais su mon âge. » » (p.83). Ses jeux insouciants avec un garçon attirent la colère meurtrière du père l'obligeant à fuir. La libre disposition du corps féminin, même innocente, est prohibée. La découverte du désir et du chemin du corps entraîne finalement l'enfermement définitif de chacun des personnages dans l'asile. La re-possession et la liberté sont punies par un nouvel emprisonnement, mettant un terme à la quête identitaire. La construction de soi des personnages de Maïssa Bey s'opère par la sexualité et par le corps. L'auteur reprend dans son discours littéraire les préoccupations sociales du moment concernant la sexualité :

> C'est la transformation des désirs sexuels en construction de soi, puisque la sexualité transforme un donné non social en affirmation – elle aussi non sociale –

[273] Bey, M., *Surtout ne te retourne pas*, *op*. *cit*., p.177.

> d'une liberté créatrice. La sexualité réordonne les poussées sexuelles pour qu'elles se réfléchissent sur l'expérience humaine et contribuent à créer l'acteur qui agit sur lui-même au lieu d'être déterminé par son environnement. J'y insisterai encore : le niveau le plus élevé de la construction de soi par la sexualité n'est pas le rapport de l'autre, bien que ce thème ait toujours eu un rôle créateur immense, parce que le sujet ne se construit que par un permanent retour sur soi, qui n'est ni égoïsme ni jouissance solitaire, mais l'affirmation de soi comme être de désir et la reconnaissance de l'autre comme création de sa propre liberté.[274]

Les personnages féminins s'identifient comme des êtres de désir à la recherche du plaisir du corps. Ils peuvent ainsi s'affirmer dans une liberté sexuelle, qui représente pour chacun la maîtrise de son propre corps.

Lors de sa reconstruction, Amina se regarde longuement dans un miroir et observe son corps :

> Je me regarde. Je me découvre. Je découvre ce corps. Le mien, sans aucun doute possible. Je suis à la fois regardée et regardante. D'abord avec mes yeux. Puis avec mes mains. […] Avec mes doigts. Je me touche. Je me regarde. Je me caresse.[275]

Après sa fuite de chez sa tante et son dernier regard au miroir, il s'agit de se découvrir nouvelle. Cette redécouverte du corps suggère une reconstruction identitaire. Pour le personnage de Malika, celle-ci est permise par sa reconnaissance des diverses parties d'elle-même. Elle s'identifie comme M'laïkia, la Possédée, et se construit la nuit dans ses rêves. Ce personnage la définit autant que celui de Malika : « L'autre, M'laïkia. […]. En moi. Depuis si longtemps prisonnière. Comment la faire exister ? » (p.121) En se désignant comme une « Possédée » Malika suggère une deuxième personnalité qui serait enfermée. La définition même du terme « Possédé » donnée par *Le Grand Robert de la langue française* (dernière édition) confirme cette possession : « Se dit de la

[274] Touraine, A., *Le monde des femmes*, *op. cit.*, p.74-75.
[275] Bey, M., *Surtout ne te retourne pas*, *op. cit.*, p.181.

personne dont une puissance occulte, surnaturelle…, s'est emparée ». M'laïka s'empare alors de la narratrice et la possède. Cependant cette première ne peut apparaître que la nuit :

> […] personne ne peut, personne ne doit me retenir, mon nom est M'laïkia, j'appartiens à la nuit et j'aiguise mon regard au rougeoiement des braises avivées par mon souffle. Juste avant de me consumer.[276]

Ce personnage, ne pouvant surgir qu'au crépuscule, s'éteint à l'aube. Le corps de la narratrice ne lui appartient plus et Malika doit libérer cette partie d'elle-même pour pouvoir se le réapproprier.

Les trois narratrices de Lucía Etxebarria tiennent un discours qui se rapportent au corps et à sa description . Celui-ci est souvent maltraité et violenté entraînant une spoliation. Le personnage d'Ana, tout d'abord, s'en voit détaché suite au viol infligé par Antonio. Ce vol de sa sexualité entraîne une lente re-possession. Il faut attendre des années et un mariage pour oser évoquer la scène avec l'agresseur : « Et je pensais, maintenant ou jamais, Ana, une occasion pareille ne se représentera peut-être pas avant des années. »[277] Reconnaître le viol et le rappeler à Antonio permet au personnage féminin de reprendre le contrôle et son pouvoir de décision. Borja, en lui demandant l'autorisation de l'embrasser, crée d'abord sa confusion et son incompréhension puisque cette décision ne lui a jamais appartenue. Ana apprend à reconnaître son droit à disposer librement de son propre corps et de sa sexualité. Le choix d'enfanter est pris seule, montrant ainsi sa réussite :

> […] et je crois qu'il s'agissait en fait d'un rituel, je ne sais pas, je crois que j'invoquais la protection de la déesse de la fertilité – à l'époque je ne savais peut-

[276] Bey, M., *Cette Fille-là*, *op*. *cit*., p.184.
[277] Etxebarria, L., *op*. *cit*., p.217 : « Y yo pensé, ahora o nunca, Ana, es posible que en años no vuelva a presentarse una oportunidad como ésta. »

être pas bien ce que je faisais, mais je savais, ça oui, que j'allais tomber enceinte.[278]

Antonio n'a plus aucun droit et elle peut rejeter ses gestes : « Au moment de prendre congé, il fit mine de m'embrasser sur la joue, mais je détournai la tête et lui tendis la main. »[279] C'est finalement elle qui décide du comportement qu'il doit adopter à son égard. En ce qui concerne le personnage de Rosa, son contrôle permanent sur sa position et sa gestuelle l'enferme dans sa libre disposition d'elle-même. Seule l'intimité de son appartement lui permet de relâcher sa maîtrise corporelle : « Comme j'aime arriver chez moi, m'habiller comme j'en ai envie et m'asseoir comme j'en ai envie ! Et balancer les jambes si j'en ai envie ! »[280]. Cette indépendance reste cachée au regard d'autrui, Rosa ne s'autorisant une liberté de mouvement que dans la solitude. L'affranchissement du corps coïncide avec la formation de soi, puisqu'elle devient nécessaire à la nouvelle construction. Le refus d'une aliénation sociale entraîne le refus d'une sexualité non choisie. L'affirmation de l'homosexualité indique alors son droit à décider de sa propre sexualité et donc de disposer de son propre corps. Le personnage de Cristina, quant à lui, s'interroge en permanence sur le corps féminin : « Est-ce le corps qui nous contrôle, ou nous qui contrôlons le corps ? » (« ¿Es el cuerpo el que nos controla o nosotras las que controlamos el cuerpo ? p.26). Il lui appartient, elle le domine, le gouverne et elle seule est en quête d'activité sexuelle. La question du « contrôle » se superpose à celle de la possession. En effet, de façon fataliste, Cristina ne peut posséder aucun homme et aucun homme ne peut la posséder : « Tu pourras les aimer beaucoup sans jamais les posséder. Elles pourront t'aimer encore plus sans que tu ne leur appartiennes jamais » (« Podrás quererlas muchos y

[278] *Ibid*., p.222 : « […] y creo que en realidad se trataba de un ritual, no sé, me parece que invocaba la protección de la diosa de la fertilidad, aunque quizá entonces yo no supiese bien lo que estaba haciendo, preo sabía, eso sí, que iba a quedarme embarazada. »
[279] *Ibid*., p.223 : « Cuando se despedía hizo amago de besarme en la mejilla, pero yo aparté la cara y le tendí la mano. »
[280] *Ibid*., p.65 : « Cómo me gusta llegar a casa y vestir como me da la gana y sentarme como me da la gana. / Y balancear las piernas si me da la gana. »

nunca poseerlas. Podrán quererte aún más y no te tendrán nunca. » p.12) Cependant, si elle ne peut appartenir à aucun homme, son corps lui le peut. Ainsi, c'est d'abord Gonzalo qui la fait sien en l'abusant, puis elle l'a donné de nombreuses fois alors qu'elle était ivre. En voulant s'identifier à une génération « moderne », le personnage exalte sa sexualité sans pour autant combler sa solitude : « On appelle ça les relations des années quatre-vingt-dix. Ephémères. *No future*. Génération X. laissez-moi rire. »[281] Elle choisit de multiplier les rapports sexuels ou de ne plus en avoir pendant plusieurs mois. Refuser ces relations s'inscrit comme une revendication nouvelle à ne plus se définir au travers de cette sexualité qui se veut moderne et libre : « « Le fait que je n'aie pas envie de baiser n'a rien à voir avec Iain. C'est juste que je m'en fous. Parce que c'est de la connerie. »[282] Il faut alors retrouver le contrôle de son corps et donc sa sexualité. Cristina aborde les problèmes rencontrés par les femmes. Il s'agit de parler du corps de l'intérieur et de raconter ses ennuis menstruels :

> Enfin, en ce qui me concerne, aucune importance, je n'ai pas mes règles et j'en suis ravie. Mais ce n'est pas l'avis de ma gynécologue, et elle m'a obligée à m'embarquer dans une épopée de laboratoires et d'hôpitaux afin de retrouver mon lien de sang avec le monde.[283]

Les menstruations, spécificité du corps féminin, font l'objet d'un long récit. Le fait de ne plus avoir ses règles est perçu comme une négation de sa condition de femme et laisse entendre que son corps ne lui appartient plus. Il faut en parler pour remédier à cette dépossession. S'ensuit alors un discours sur l'examen typiquement féminin du frottis : « La deuxième

[281] *Ibid*., p.45 : « Las relaciones de los noventa, dicen. Efímeras. *No future*. Generation X. Hay que joderse. »
[282] *Ibid*., p.112 : « El hecho de que no me apetezca follar no tiene nada que ver con Iain. Simplemente, paso. Es que es un coñazo. »
[283] *Ibid*., p.21 : « O sea que, lo que es por mí, pues nada, no tengo la regla y encantada de la vida. Pero mi ginecóloga no opinó lo mismo y me obligó a embarcarme en una epopeya de laboratorios y hospitales que me hicieran recuperar mi conexión de sangre con el mundo. »

épreuve fut un frottis (pour ne pas heurter votre sensibilité, j'éviterai de vous expliquer comment on obtient un échantillon du tissu des ovaires) »[284] Malgré une volonté d'exhiber le corps féminin, la narratrice censure ses mots et ne décrit finalement pas l'examen gynécologique. Pourtant, le corps est évoqué de façon presque scientifique par différents phénomènes physiologiques. La narratrice évoque la ménopause, qui marque la fin des menstrues et du cycle de la femme :

> D'après *Cosmo*, à Yankeeland, on a commencé à traiter un groupe de femmes ménopausées à la testostérone pour voir si cela leur facilitait la vie et leur permettait d'en finir avec leurs bouffées de chaleur, et on a découvert que les femmes traitées à la testostérone voyaient leur libido grimper jusqu'à la stratosphère.[285]

Si Cristina se réjouit de ne plus avoir ses règles, son excès de testostérone devrait développer son désir sexuel. Or, celui-ci est au contraire réduit. Son corps ne lui appartenant plus, Cristina doit en reconquérir la maîtrise pour retrouver sa plénitude sexuelle. La nouvelle construction identitaire devient alors parallèle à la rappropriation du corps et de la sexualité.

Chez Virginie Despentes, la quête de Pauline à la recherche de son identité première s'accompagne d'une volonté d'affranchissement du corps. Ce besoin s'impose lorsque le dégoût de soi devient insupportable. Il faut alors fuir son nouveau personnage de Pauline-Claudine : « « Je suis sûre que j'étais pas comme ça, avant. Elle m'a refilé tout son chaos, mais moi, je suis pas elle, j'en veux pas. » (p.209) En devenant Claudine elle s'offre aux personnages masculins, à l'image de sa jumelle. Elle entretient une liaison avec le patron et le laisse disposer de sa personne. Le départ

[284] *Ibid*., p.23 : « […] la segunda prueba fue un raspado (para no herir vuestra sensibilidad os ahorro el relato de cómo se obtiene una muestra del tejido de los ovarios »)
[285] *Ibid*., p.24-25 : « Según el *Cosmo* en Yanquilandia empezaron a tratar a una serie de menopáusicas con testosterona para ver si les arreglaban la vida y acababan con sus sofocos climatéricos, y descubrieron que a las señoras tartadas con testosterona se les disparaba la libido hasta la estratosfera. »

de Sébastien entraîne une prise de conscience chez le personnage féminin de cette « libre disposition » corporelle et sexuelle. Pour retrouver son propre corps, Pauline doit reprendre le contrôle de sa sexualité et mettre un terme à ses rapports avec le patron : « Maintenant, elle est presque soulagée. Elle ne pourra plus le faire. Elle ira voir le big boss et elle lui annoncera : c'est fini tous ces jeux, j'ai failli tout casser. » (p.199) Cependant, cette nouvelle domination sexuelle ne permet pas la reconstruction identitaire. Si le rôle de Claudine entraîne le mépris, le retour au rôle de Pauline n'est pas souhaité : « Si elle redevenait sa femme, elle se retransformerait en épouse, c'est celle qui doit aider, pardonner, s'oublier. Et elle s'aime bien comme elle devient. » (p.232) Elle refuse de redevenir Pauline mais elle ne parvient pas non plus à s'échapper de son personnage de Claudine. Aussi, malgré la nouvelle maîtrise de sa sexualité, la reconstruction identitaire échoue, comme la rappropriation du corps. Elle reste le reflet de Claudine, contrôle ses gestes et son attitude : « Maintenant, elle sourit tout le temps. Ca devient vraiment un genre de réflexe, dès qu'elle entend du bruit, sourire. » (p.206) Son corps ne lui appartient plus, il faut rendre l'image attendue.

Les trois auteurs étudiés présentent des récits de la fuite. Pour commencer sa quête, le personnage féminin doit s'éloigner du foyer familial. Les récits de Maïssa Bey décrivent plusieurs fugues. Malika et Amina connaissent un enfermement physique et moral et cherchent, dans leur quête de soi, à se libérer ainsi qu'à libérer la parole des femmes. Les personnages de Virginie Despentes et de Lucía Etxebarria créent, quant à eux, leur propre prison. Il leur faut fuir leur propre claustration et chercher un nouvel espace, libre, où construire une nouvelle identité. Cette possibilité reste envisagée à la fin des romans. Le personnage d'Amina se définit dans un nouveau rapport familial, Malika se laisse « posséder » par les différentes parties qui composent son « moi », les personnages des trois sœurs Gaena rompent avec leur statut social, quant au personnage de Pauline, il cherche à quitter son nouveau rôle en tant que Claudine par le biais de l'anonymat. Ces étapes de reconstruction sont permises par

une rappropriation des personnages féminins de leur corps ainsi que par la libération de leur parole. Ils aspirent à se reconstruire en fonction d'une figure de femme qui ne répondrait pas aux attentes sociales et familiales.

2- Aspirations et nouvelle identité

Chez les trois auteurs étudiés, les personnages féminins sont des êtres divisés entre leurs aspirations et leurs attributions. Ils révèlent un besoin de se construire une identité propre, en concordance avec leurs rêves. Toutefois, ils n'y parviennent pas et se crée alors un écart important entre leur désir d'être et la définition de chaque personnage. Chez Virginie Despentes et Lucía Etxebarria, les sœurs aspirent aux qualités de l'autre. Enfin chez Maïssa Bey, les narratrices cherchent à se libérer de tout attache et de toute contrainte sociale afin de se choisir une identité qui les rendrait uniques.

Les jumelles de Virginie Despentes se construisent en opposition l'une de l'autre et sur une relation de rivalité. Elles aspirent aux prérogatives de l'autre. Claudine se développe dans le but de plaire et d'attirer l'attention sur elle tandis qu'enfant, seule Pauline est remarquée. Pour Claudine, il s'agit une fois adulte de susciter à son tour l'intérêt, de briller et de connaître finalement la gloire. Ce désir se dévoile dans sa détermination à faire du cinéma. Le grand écran et la célébrité lui apporteraient la reconnaissance recherchée mais refusée pendant l'enfance. Sa quête de la réussite révèle une volonté de faire mieux que sa jumelle, de la surpasser enfin. Elle se prétend alors riche et appartenant au milieu artistique. Comme une obsession, il s'agit de mener une meilleure vie. Il faut côtoyer le milieu du show-bisness pour se trouver de l'importance : « Elle me disait qu'elle était danseuse » (p.65). La société du spectacle et sa vie dorée, lui permettent de se montrer pour être enfin reconnue. Si Claudine réussit dans la séduction, elle échoue à se distinguer. En effet, elle gagne l'intérêt des hommes mais ne réussit pas à se faire sa place dans le monde convoité. Cette société ne trouve ses principes que dans l'image et ce monde demeure factice. Elle reste enfermée dans sa catégorie de « pétasse ». Personne ne lui accorde d'autre intérêt que sexuel. C'est par Pauline qu'elle parvient à obtenir l'attention attendue : « Exactement ce qu'elle attendait : décideurs prêts à miser sur elle. » (p.62) C'est encore sa jumelle qui est remarquée et même adulte, elle échoue. En début de roman, le personnage de Pauline apparaît sans aspiration particulière, et se dit heureuse de la vie menée : « Cinq minutes avant que je le fasse, si tu m'avais demandé, je t'aurais dit que j'aimais bien ma vie. » (p.67) Puis le succès du concert et la mort de Claudine déclenchent de nouveaux désirs : « Et puis il y a eu le réflexe. Je pouvais pas faire autrement. » (p.67) Ses aspirations se profilent, comme la reconnaissance de son talent de chanteuse. Les ambitions de Claudine deviennent peu à peu les siennes. Elle prétend ne pas vouloir aller au bout du projet : « Ce disque auquel il tient tant que ça. Elle n'a aucune intention de l'enregistrer. Elle ne rêve que de l'avance et d'aller se

planquer quelque part avec Sébastien. »[286] Seuls l'argent et la fuite de sa vie actuelle sont à ce moment du roman visés. Son désir de concrétiser le projet est nié alors qu'elle obtient exactement ce à quoi elle aspirait puisqu'elle réalise son rêve d'enfant : « Ce moment, elle le rêve depuis très longtemps. » (p.41) Alors que Pauline affirme dans une obstination exagérée son refus de faire le disque, Claudine quant à elle ne doute pas que sa jumelle ira au terme de leur entreprise : « Elle sait que sa voix est magnifique, elle a envie que tout le monde l'apprenne. » (p.34) Cette décision est finalement prise lorsque Pauline rompt une première fois avec Sébastien. En prenant conscience que Sébastien, comme tous ses autres amants auparavant, avait des relations sexuelles avec sa jumelle, Pauline laisse surgir ses propres aspirations. Elle pénètre dans le personnage de Claudine et affirme ses ambitions. Devenir pleinement sa jumelle lui permet de prendre conscience de ses désirs et d'aller à la rencontre de ses rêves. Lorsqu'elle comprend qu'elle « a le corps de Claudine », elle sait que séduire lui est possible et ce manque initial devient une de ses qualités. Elle prend finalement plaisir à être regardée et désirée : « Elle aime arriver quelque part et se sentir comme un aimant, quelqu'un qui aurait touché un gros rab de lumière. » (p.232) La gloire l'attire à son tour et le disque s'impose comme un nouvel objectif : « Elle croyait que c'était une blague mais c'était pour de vrai. » (p.147) Alors que Claudine prétendait être riche, Pauline, elle, a réussi à l'être : « Elle aime l'argent facile, celui qui sort des murs, suffit de glisser son truc en plastique dedans. » (p.232) Elle appartient à ce milieu convoité par Claudine. Elle devient entièrement l'autre avec les mêmes aspirations, le même ami, et la même impossibilité à garder Sébastien : « « Si t'as envie que de temps à autre je repasse pour t'en coller un coup, boire un café et puis repartir, c'est sans problème, je peux t'arranger. » » (p.200) Devenir Claudine et quitter Pauline entraîne nécessairement la perte de Sébastien : « « Ca peut plus rien donner, cette affaire. » » (p.200) Elle réalise finalement son rêve de voyage et son désir de fuite en quittant la France. Comme pour

[286] Despentes, V., *Les Jolies Choses*, *op*. *cit*., p.104.

Claudine en début de roman, elle éprouve un besoin d'évasion pour connaître une vie meilleure.

Les trois sœurs de Lucía Etxebarria regardent et envient les qualités de chacune. Le personnage d'Ana, en particulier, voudrait posséder les attributions de Rosa et de Cristina dans son envie de jouir de la même liberté que celle de ses sœurs. Alors qu'elle-même s'est enfermée dans une vie dont elle ne veut pas, elle envie la force et la volonté de ses deux sœurs, afin d'être capable de s'affranchir de sa propre prison. Elle s'est privée de son indépendance en adoptant son rôle d'aînée, consistant à se dévouer à ses sœurs et à la maison parentale. En poursuivant son rôle en qualité d'épouse, elle s'est refusée toute liberté. Sa peur de se reconnaître dans un personnage différent de celui imposé à l'enfance la pousse à se figer dans un personnage « sage ». Elle rejette tout autre rôle et refuse de devenir une femme qui « travaille » ou une femme « moderne ». Cependant, un fossé se creuse entre la vie menée et ses aspirations de liberté et d'indépendance : « […] et je ne quitte pas mon fauteuil parce que je ne trouve aucune raison de me lever. »[287] Son désir initial d'un foyer respectable la quitte et elle aspire à une vie nouvelle :

> Je me vois en femme efficace et sûre d'elle, portant un élégant tailleur sombre, qui se déplace comme un poisson dans une mer de couloirs et de bureaux, brandissant un attaché-case noir rempli de documents importants[288]

Son fantasme de femme accomplie relève d'un désir de susciter l'admiration et le respect qu'elle voue à ses sœurs. Elle rêve d'une nouvelle vie où elle aurait l'assurance qui lui fait défaut. Il lui faut pour cela retrouver son indépendance, et sa décision de divorcer indique un besoin

[287] Etxebarria, L., *op. cit.*, p.270 : « […] y no me levanto del sillón porque no encuentro ninguna razón para levantarme. »
[288] *Ibid.*, p.271 : « Me veo como una mujer eficiente y segura, vestida con un elegante traje de chaqueta oscuro, que se mueve como un pez en un mar de pasillos y despachos, enarbolando un ataché negro lleno de valiosos documentos »

de liberté. Elle doit quitter sa condition d'épouse pour atteindre le changement de vie et d'identité souhaité. En prenant cette décision, Ana s'affirme déjà en femme sûre d'elle-même : « Et j'approuvais à voix basse en observant d'un œil étonné la récente transformation de ma sœur. »[289] Par cette « transformation », Cristina confirme la réussite de sa sœur. Celle-ci, au contraire d'Ana, recherche quant à elle à la protection rassurante qu'apporte un compagnon. Elle se désigne comme la « putain » qui voudrait être protégée et considérée comme une « gentille » fille. Cristina aspire à sortir de son rôle pour endosser celui d'une héroïne « blonde » de film américain :

> Mais je ne suis pas une blonde des films américains, je suis une brune excessive qui a couché avec la moitié de Madrid. Aucun homme honnête ne se poserait la question de me sortir de là.[290]

L'adverbe de lieu « là » renvoie à la vie « Génération X » (p.45) et l'homme honnête vient s'opposer aux relations éphémères comme au monde de l'ecstasy. Malgré un plaisir certain – « Je me suis bien amusée, en somme. »[291] – le personnage cherche à quitter ce mode de vie. Son monde est décrit comme dangereux et c'est la perte du personnage qui est mise en avant : « […] parce que je ne voulais pas me noyer dans cet océan turbulent dans lequel Line et moi naviguions. »[292] Face à la menace encourue, Cristina rêve à l'arrivée d'un homme protecteur. Cette existence est perçue comme un enfermement dont elle a besoin d'être délivrée : « Je veux que tu me sauves d'une manière quelconque. »[293]. Dès le début du roman, elle appelle à l'aide le personnage de Iain, décrit par la protection qu'il apporte : « Je dormais enfermée dans une prison chaude,

[289] *Ibid*., p.308-309 : « Y yo asentía quedamente y contemplaba con ojos atónitos la recién acaecida transformación de mi hermana. »
[290] *Ibid*., p.294 : «Yo no soy una rubia de las películas yanquis. Soy una morena excesiva que se ha follado a medio Madrid. Ningún hombre honesto se plantearía retirarme. »
[291] *Ibid*., p.285 : « Me lo he pasado bien, en suma. »
[292] *Ibid*., p.293 : « [...] porque no quería ahogarme en aquel océano turbulento en que Line y yo navegábamos. »
[293] *Ibid*., p.46 : « Quiero que me salves de alguna manera. »

prise entre ses jambes et ses bras. Entourée d'attentions et de coton. »[294] Cette protection se substitue à l'entourage familial. En effet, pour les trois sœurs, les liens du sang n'unissent pas forcément :

> Je n'aime pas parler de ma famille parce que je me rends soudain compte que je n'ai aucune planche à laquelle m'accrocher au milieu de ce naufrage général de familles désunies, d'emplois précaires, de relations éphémères et de sexe contaminé.[295]

La communication entre sœur et les relations familiales ne permettent pas aux narratrices de s'appuyer les unes sur les autres ni d'établir des repères stables au sein même de la famille. Il faut à Cristina espérer l'intervention d'un homme, étranger à son monde, pour se créer un point d'ancrage. Ses aspirations à s'établir avec un « homme honnête » dévoilent un profond écart avec ses attributions de femme moderne aux multiples relations passagères.

En ce qui concerne le personnage de Rosa, ses ambitions professionnelles et son désir de réussite contrastent avec toute activité sortant du cadre des études et du travail. Le triomphe est finalement décrit comme le sacrifice d'une vie personnelle : « Un monde où seuls les triomphateurs ont leur place. Et pour en devenir un, il faut sacrifier presque tout le reste. »[296]. L'acharnement au travail empêche les sorties, exclut tout amusement et dissuade une vie amoureuse. Son manque de relations humaines pousse Rosa à se comparer à son ordinateur, soit à une machine :

---

[294] *Ibid*., p.188 : « Yo dormía encerrada en una cárcel cálida, atrapada entre sus piernas y sus brazos. Rodeada de mimos y algodón. »
[295] *Ibid*., p.23 : "Y a una no le gusta habalr de su familia porque de pronto cae en la cuenta de que no tiene ninguna tabla a la que agarrarse en medio de este naufragio general de familias desunidas, empleos precarios, relaciones efímeras y sexo infectado. »
[296] *Ibid*., p.258 : « Un mundo en que sólo tienen cabida los triunfadores. Y para llegar a serlo hay que sacrificar casi todo lo demás. »

> […] parce que dans le fond je suis comme mon ordinateur, qui possède une batterie de secours qui se met automatiquement en marche en cas de défaillance du courant.[297]

Les attributions du personnage l'ont « programmée pour continuer », pour poursuivre après l'échec, lui permettant d'envisager une nouvelle vie. Elle souhaite finalement à renouer avec ses passions. Il se crée alors un écart important entre le personnage désigné comme empiriste et rationaliste, et son désir de retrouver son « âme » à travers la musique. Le changement d'identité est radical :

> Et maintenant je vois les choses d'une façon totalement différente, Cristina, parce que je sais que ce qui est important dans cette vie réside à l'intérieur de soi, et il s'agit de la seule chose que l'on emportera dans la tombe[298]

Il ne s'agit plus de s'accomplir dans une vie sociale ou professionnelle mais de trouver la réussite à « l'intérieur de soi ». L'épanouissement ne peut être qu'*intrinsèque*.

Les personnages féminins de Maïssa Bey cherchent à changer leur identité en changeant leur histoire et leur passé. Cette volonté révèle avant tout un désir de liberté. La narratrice du roman *Surtout ne te retourne pas* évolue tout au long du récit et, à l'instar de Malika, s'invente différents personnages : la jeune fille qui fuit, Wahida, et la nouvelle Amina. Elle aspire à se reconstruire comme un personnage nouveau. Elle doit ainsi se créer un autre personnage, ce qui ne peut être permis que par la mort du premier : « Depuis ce jour, on m'appelle Wahida, la seule et

[297] *Ibid*., p.259-260 : « […] porque en el fondo soy idéntica a mi ordenador, que dispone de una batería de emergencia que se conecta automáticamente en caso de un fallo en la corriente eléctrica. »
[298] *Ibid*., p.314 : « Y ahora veo las cosas de una manera totalmente distinta, Cristina, porque sé que lo importante en esta vida reside en el interior de uno mismo, y se trata de lo único que uno tiene y lo único que uno va a llevarse a la tumba »

peut-être même l'unique. Désormais, tout est plausible. Et peut-être même possible. » (p.107) Elle peut à cette condition seulement se redéfinir entièrement, sans contrainte. Cette possibilité la rend unique puisqu'elle peut choisir qui elle veut être. Elle ne parvient cependant pas à aller au bout de ce personnage de Wahida. En effet, le retour de sa mère annule cette possibilité de reconstruction puisque Wahida doit être seule et sans famille : « […] j'ai une maison ; une chambre ; une mère ; un passé ; un semblant de famille dispersée, des morts et des vivants » (p.154-155) En retrouvant un passé, une histoire et tout un entourage familial, elle perd son statut de solitaire. Elle n'arrive pas à défendre son personnage nouveau. Lorsque son passé la rattrape, sa volonté faiblit :

> Après avoir traversé l'enfer, je me croyais forte. Je croyais être prête à tout entendre, à tout supporter. A tout affronter surtout. Et il a suffit que cette femme s'approche de moi, me regarde, me parle, pour que je perde pied, pour que les mots me manquent, pour que les mots restent tapis au fond de moi.[299]

Il se creuse un fossé entre son désir d'être Wahida, personnage fort et indépendant, et ses attributions premières de personnage fragile et obéissant, dont elle ne s'est pas libérée. La fuite, le voyage en solitaire, affronter le tremblement de terre puis la vie au camp révèlent un besoin d'indépendance et un désir de se définir par la force. Si sa détermination ne vacille pas, sa force faiblit et prouve un écart entre les aspirations du personnage et ses qualités. Cet écart existe aussi dans la définition du personnage que donne Dounya et celle livrée par le personnage lui-même. La narratrice se dit « folle » par son attitude :

[299] Bey, M., *Surtout ne te retourne pas*, *op*. *cit*., p.129.

> Je suis un peu folle, sans aucun doute. Un soupçon ou un brin de folie…Sinon, je ne serais pas en ces lieux, à cette heure et en ce jour. Je ne serais pas sortie de chez moi sans la moindre intention de revenir sur mes pas.[300]

Amina révèle ici un comportement éloigné de celui attendu par une jeune fille, et se distingue par son désir d'indépendance. Une jeune fille doit au contraire se reconnaître par sa docilité :

> J'essai d'avoir l'air naturel. Ce qui sous-entend : yeux baissés, gestes maladroits. Il faut que cela soit évident : je suis intimidée, presque apeurée, comme il convient à une jeune fille de bonne famille peu habituée à circuler seule.[301]

Cette définition de la narratrice contraste avec celle de « jeune fille bien dressée » (p.157) donnée par Dounya, prouvant l'écart entre le personnage fuyant le domicile et le personnage narrateur. Il y a bien un troisième personnage, qui se crée en fin de roman. Il s'agit de la nouvelle Amina, différente encore de Wahida, puisqu'elle choisit finalement de se reconstruire au travers d'une famille : « C'est à ce moment là que je me suis levée. Que je me suis approchée. J'ai tendu les mains vers elle. » (p.204) En acceptant sa mère, la narratrice recommence une nouvelle histoire.

En ce qui concerne le personnage de Malika, l'écart entre ses aspirations et ses conditions est profond et irrémédiable. En effet, elle refuse de devenir femme alors que sa nature la rattrape : « J'étais femme et je ne pouvais rien contre cette malédiction. » (p.70) De même, elle cherche à « faire oublier qu'[elle] [n'est] qu'une bâtarde » (p.25) mais elle ne peut se défaire de son apparence de « sang-mêlé » qui ne laisse « aucun doute » (p.78) Malika choisit de se construire dans la colère et la rébellion. Cependant, son désir de se distinguer des autres femmes, catégorie à laquelle elle refuse d'appartenir, ne la soustrait pas à

[300] *Ibid*., p.33.
[301] *Ibid*., p.37.

l'internement. Pour échapper à son genre, elle enfreint les lois qui enferment les femmes dans la chasteté en ayant des relations sexuelles avec un inconnu : « J'avais enfreint les lois parcheminées qui encloîtrent les rêves des femmes » (p.151). Cette infraction entraîne immédiatement un nouvel enfermement :

> Je n'ai pas compris pourquoi on m'a emmenée à l'hôpital puis enfermée ici. […] Ils disaient viol. Ils disaient folie. Ils disaient toutes sortes de mots qui ne me concernaient pas.[302]

Son évasion, sa nuit de liberté, est interprété comme un viol, révélant un profond décalage entre les désirs du personnage féminin et les normes sociales. Elle cherche à se détacher des obligations et des lois qui soumettent les femmes en bravant les interdits et en revendiquant son statut de bâtarde, qui la marginalise. En se démarquant de toute catégorie sociale, elle cherche à se rendre unique. Elle demeure cependant prisonnière de sa condition, annulant toute possibilité de reconstruction reconnue.

Dans chacun des romans étudiés, les personnages féminins aspirent à la liberté. Leur désir de se reconstruire autre, d'une identité nouvelle, révèlent une volonté de s'affirmer comme individu libre et indépendant. Pourtant, un écart demeure entre leurs aspirations et leur réelle évolution. Les narratrices ne parviennent pas à se libérer totalement et restent, en partie du moins, enfermées dans leur rôle. Pour pouvoir se dire autre, il leur faut d'abord reprendre, ou prendre, la parole qui leur a été refusée.

[302] Bey, M., *Cette Fille-là*, *op*. *cit*., p.151.

3- Reprise de parole et écriture égotiste

La reconstruction des personnages féminins s'accomplit à travers plusieurs étapes. Il s'agit tout d'abord de se déposséder de leur identité première pour pouvoir finalement poursuivre une quête de soi. Puis, la (re)prise de parole permet aux personnages féminins de revendiquer une identité nouvelle. Ils se construisent par leur récit qui devient le lieu de l'affirmation de soi. L'écriture se fait essentiellement égotiste, puisqu'elle vise la conquête de l'identité. En effet, les narratrices s'analysent et ne

parlent que d'elles-mêmes. Il s'agit d'explorer sa propre personne, sa propre individualité par une écriture intimiste, qui devient le refuge de la femme en soi. Le « moi » devient créateur des valeurs de définition de soi et l'écriture se confond alors avec la vie. Les personnages de Maïssa Bey et de Lucía Etxebarria, par leur condition de narratrices, s'approprient la parole. Elles cherchent ainsi à devenir actrices de leur histoire et de leurs choix. Elles se définissent à la fois par leur rôle de narratrices et par leur rôle de personnages, ce qui les conduit à se mettre en scène. Les romans de Maïssa Bey, en particulier, relèvent d'une certaine théâtralité. La formation de soi se réalise par la construction du récit, reflet de la construction identitaire. Le roman de Virginie Despentes se distingue comme le seul roman dont la narration se fait à la troisième personne. La prise de parole est donc refusée aux personnages, qui ne peuvent intervenir que par le biais du dialogue. Cette contestation se retrouve aussi dans les deux romans algériens, puisque les femmes ne peuvent s'approprier leur discours. Le droit d'expression est révoqué à ces êtres cloîtrés et rejetés par la société. Les deux narratrices, Malika et Amina, rapportent leurs histoires. Elles se font alors leur témoin et tentent de leur restituer cette parole censurée.

Le roman de Virginie Despentes, *Les Jolies Choses*, est le seul roman étudié dont le narrateur ne s'exprime pas à la première personne et où apparaissent de nombreux dialogues. L'auteur, en choisissant la focalisation interne, pose le problème du narrateur. A travers un « il » ou un « elle », la focalisation varie d'un personnage à l'autre et l'attribution de la prise en charge du récit peut se révéler problématique. Puisque les personnages ne possèdent pas la parole, ils ne peuvent contrôler leur histoire. Le narrateur change de façon irrégulière et il n'est pas toujours identifiable. Cependant, le style d'écriture reste le même, quelque soit le personnage qui prend en charge la narration. Il s'exprime à la troisième personne du singulier, à l'aide d'expressions familières, dans un langage parfois vulgaire et utilise le verlan. L'auteur fait ici le choix d'une focalisation interne et n'utilise jamais le « je ». Les personnages ne prennent pas directement en charge le récit et n'écrivent donc pas leur

propre histoire. Cependant Claudine, Pauline et Nicolas font tour à tour l'objet de la focalisation interne. Le changement de point de vue se repère par un retour à la ligne et par les pronoms personnels : « Poitrine barrée d'un poids absurde, elle voudrait être ailleurs. Débarrassée d'elle-même. »[303] Parfois, le personnage prenant en charge la narration est explicitement désigné : « Il y a trois mois de ça, Nicolas – qui avait rencard juste à côté de chez Claudine – est passé voir si elle était là. » (p.18) L'objet de la focalisation est ici Nicolas puisque le récit précise son déplacement. Il s'agit bien de ce premier se rendant chez Claudine et non cette dernière recevant Nicolas. Enfin les personnages s'expriment, à de rares occasions, au discours indirect libre, mis en évidence par des guillemets : « Elle a encore l'esprit ailleurs, « est-ce qu'il est venu la voir souvent », lorsqu'elle sent son corps – on ne peut pas dire malgré elle puisqu'elle n'a même pas songé à résister tellement c'est impensable – répondre à ses avances. » (p.123) Par ce procédé, celui qui occupe la narration se voit clairement identifié. Mais le changement de focalisation peut se produire plusieurs fois dans un même paragraphe, brouillant les repères narratifs :

> Dans la tête de Pauline, ça fait un vrac terrible. Etalé sur neuf mois…Elle n'avait pas envisagé une seule seconde qu'il ait une idée aussi conne. […].
> Ca la prend par moments, sans qu'il comprenne bien d'où ça part. Elle lui fait un peu peur quand elle prend sa lancée, et aussi vraiment chier à l'obliger de supporter ça.[304]

Dans cet exemple, les pronoms personnels permettent de repérer le changement de point de vue par le changement du « elle » au « il », tout comme la préposition « dans ». Les deux premières phrases peuvent alors être attribuées à Pauline grâce au début de phrase « Dans la tête de Pauline » précisant que les pensées exprimées répondent à son personnage. Puis la narration change le pronom personnel « elle » pour le

[303] Despentes, V., *Les Jolies Choses*, *op*. *cit*., p.9.
[304] *Ibid*., p.111.

pronom personnel « il ». Le « il » de Nicolas devient sujet et s'empare de la narration. Dans la dernière phrase, le « elle » de Claudine redevient sujet de la phrase mais c'est Nicolas qui reste l'objet de la focalisation puisqu'il subit l'action de Pauline et que le sentiment de peur révélé lui est clairement attribué. Cependant, le narrateur ne peut toujours être repéré puisque certains paragraphes sont coupés de la narration et le récit n'apporte aucun repère. Par exemple, un paragraphe est voué à la description d'un personnage masculin en colère :

> Appuyé contre un mur, un homme à cheveux gris hurle dans son portable, toute la rue peut l'entendre, il est rouge vif à force de s'énerver, peut-être qu'il va exploser et se répandre sur le trottoir.[305]

Ce dernier reste inconnu et il n'apparaît que dans ce paragraphe. Le narrateur n'en fait référence qu'en rapport à sa colère. Il peut donc rester inconnu puisque ce n'est pas son apparition qui revêt de l'importance mais le sentiment qu'il manifeste. Ce paragraphe souligne la colère décrite. Ce sentiment fait écho à la colère de Pauline, puisqu'elle est précédemment qualifiée « énervée ». Cependant le personnage féminin, contrairement à ce personnage masculin, ne laisse pas « exploser » sa colère. Il peut alors jouer un rôle d'écho en se faisant la démonstration de la colère de Pauline, qui voudrait hurler de rage mais se tait. La description de cet homme permet au personnage féminin de faire connaître les sentiments ressentis puisque celui-ci ne peut les exprimer directement. La fin de la phrase émet une hypothèse : « peut-être qu'il va exploser et se répandre sur le trottoir » qui élimine la possibilité de prise en charge de la narration par un narrateur omniscient. Malgré l'absence de repère la narration peut être attribuée à Pauline. Cependant, certains paragraphes ne permettent aucune certitude quant au narrateur. A la page huit, par exemple, il s'agit d'une seule phrase : « Ensuite, et comme souvent, rien ne s'était passé comme prévu. » En étant détachée du reste de la narration, cette phrase

[305] *Ibid*., p.113.

est mise en relief. Elle annonce déjà l'échec des projets mis en place au paragraphe précédent. Celle-ci peut donc être attribuée à chacun des trois personnages comme à aucun, impliquant alors la présence d'un quatrième narrateur, celui-ci omniscient. L'identification du narrateur se révèle d'autant plus difficile que le style d'écriture reste le même d'un personnage à un autre. Les personnages de Virginie Despentes ne contrôlent pas leur récit et ne maîtrisent pas non plus leur histoire. Par ce choix d'écriture, le lecteur est souvent perdu. A l'instar des jumelles, il perd ses repères et avance par étape.

Dans les deux romans de Maïssa Bey, Amina et Malika soulignent leur double fonction, qui est à la fois narrateur et personnage. En se mettant en scène elles révèlent une certaine théâtralité. Les récits de *Surtout ne te retourne pas* et de *Cette Fille-là* présentent une construction marquée par de nombreux paragraphes et des aposiopèses répétées. Certaines phrases ne contiennent que quelques mots et reprennent à la ligne suivante :

> A treize ans, j'ai refusé de grandir.
> Croissance arrêtée
> Ont constaté les médecins plus tard.[306]

Le récit comporte de nombreuses phrases nominales, parfois réduites à un seul substantif : « Mémoire. Histoire. Souvenirs. » (p.14) dans le roman *Cette Fille-là* ou « Soleil. Soif. Incandescence. Faim. » (p.16) dans le roman *Surtout ne te retourne pas*. L'écriture est marquée par le vague et par le flou, par des phénomènes de rupture des phrases. La narratrice défait l'ordre syntaxique en rompant la linéarité et en bouleversant la ponctuation. Cette structure renvoie au narrateur qui construit son récit. Les personnages féminins, personnages principaux, occupent à la fois la fonction de personnage et la fonction de narrateur. Le moment de la

[306] Bey, M., *Cette Fille-là*, *op. cit.*, p.13.

narration coïncide donc avec l'histoire du récit. La structure répond alors aux hésitations, aux tâtonnements des narratrices et aux sentiments des personnages. La parole du narrateur se construit en même temps que le parcours du personnage et peut révèler ses sentiments. Les mots doivent dévoiler sa pensée :

> *Cette colère que les mots faisaient se lever en moi. Non, il faut que je rectifie. Ce n'était pas la colère. Y a-t-il un mot pour désigner l'orage qui gronde à l'intérieur de soi ? […] Et ces mots…ces mots qui trébuchent, se cognent, qui s'entrechoquent, qui percutent à coups répétés et violents les parois de mon crâne…*[307]

Dans le roman *Surtout ne te retourne pas*, la narratrice se détache parfois du personnage narrateur. Elle intervient comme une deuxième voix narrative, distincte de la première, afin de commenter son propre récit et sa structure, de l'expliquer ou de le juger. Cette voix se coupe du récit puisqu'elle se trouve, en général, en début de chapitre et se repère grâce à sa forme en italique. Celle-ci s'adresse directement au lecteur et révèle sa fonction de narrateur construisant son histoire :

> *Je vais une fois de plus reconstituer la scène. Une fois de plus. Mais de façon différente puisque je suis un des personnages. Un rôle pour lequel je n'étais pas préparée.*[308]

Le narrateur se raconte donc puisqu'il occupe également le rôle de personnage. Cette double énonciation propre en général au genre théâtral entraîne une mise en scèen du récit. Certains passages du récit sont définis comme des « scènes » d'une pièce. Ainsi, les réactions de la famille suite à la fugue du personnage d'Amina :

---

[307] Bey, M., *Surtout ne te retourne pas*, *op*. *cit*., p.193.
[308] *Ibid*., p.193.

Je vais donc mettre en scène la pièce qui va se jouer derrière moi.
J'ai toujours su inventer des scènes, des situations. Pour garder le contrôle. Parce que c'est ça. Il faut, il faut garder le contrôle.
Je connais si bien les personnages que je ne risque pas de me tromper dans la distribution des rôles et dans les réactions diverses que La Disparition va susciter.[309]

Le vocabulaire employé est celui du théâtre avec les termes de « pièce », « scène », « personnages », « distribution des rôles ». Malika narratrice utilise le même vocabulaire puisqu'elle met « en scène » des personnages. De même, le passage où celui-ci se trouve chez la psychologue est entièrement théâtralisé. Elle le définit comme une scène, qu'elle intitule « L'affrontement. Acte I. » (p.41) et qui se termine par le tombé de rideau : « Rideau. » (p.46). Enfin, l'histoire de Fatima prend la forme d'une pièce de théâtre. Cette dernière occupe le rôle de metteur en scène puisqu'elle dirige ses personnages : « Ils sont là, dans la pièce, elle les dirige, les fait parler, les met en scène, s'emporte, les interrompt, puis finit par se taire, apaisée pour quelques heures. » (p.82) Cette scène est définie comme une « représentation », que Malika va raconter : « Tout est en place. Je n'ai qu'à laisser courir ma plume. » (p.82) L'action (le jeu théâtral) et le récit se mêlent. La narratrice détermine ses personnages en fonctions des rôles qu'ils leurs sont assignés : « C'est mon histoire, il ne faut pas que d'autres s'en emparent. Je ne sais pas jouer les rôles écrits par d'autres. » (in *Surtout ne te retourne pas* p.142). Le narrateur, également personnage, ne peut s'éloigner du rôle attribué.

Le roman de Virginie Despentes, contrairement aux autres romans étudiés, comporte de nombreux dialogues. Ce procédé permet à Claudine, Pauline et Nicolas de partager la narration et de s'exprimer au style direct. L'écriture au style direct et la mise en place d'énoncés ancrés dans la situation de communication réunit nécessairement les

[309] *Ibid*., p.43.

personnages, créant un lien entre eux. Lucía Etxebarria fait le choix inverse en rapportant le plus souvent les dialogues entre les trois sœurs au style indirect, afin de souligner un manque de lien entre celles-ci. Cependant, ce procédé mêle de ce fait la focalisation et aucun des personnages ne peut faire l'objet de la focalisation interne. Aussi, lorsque le dialogue se termine, l'attribution du récit à un narrateur s'avère difficile. L'identification est alors possible seulement avec les pronoms personnels ou sa nomination directe. Par cette difficulté de repères, le narrateur n'est volontairement pas identifiable de façon évidente. Les personnages ne pouvant prendre directement en charge leur histoire (par la distance du « il »), ils ne peuvent pas non plus contrôler le récit. De ce fait, ils ne peuvent s'attribuer la narration et leur identification se révèle parfois difficile. Le roman ne permet donc pas une réelle prise de parole, puisque pour se l'approprier les personnages doivent recourir au dialogue. Ils ne peuvent espérer une évolution de leur histoire ni même de leur récit, les empêchant finalement de devenir acteur leur propre reconstruction identitaire.

Dans les deux romans algériens étudiés, il s'agit pour les narratrices à la fois de montrer (mettre en scène) et de raconter. Elles établissent un pacte avec leur lecteur. Celles-ci s'engagent à raconter leur histoire tandis que le lecteur s'engage à les écouter :

> *Cette entrée en matière, peut-être un peu trop longue, peut-être un peu trop raisonneuse, n'avait qu'un seul but : m'aider à trouver un commencement à ce récit. A vous mettre en condition, vous qui m'écoutez et cherchez à comprendre.*[310]

Le narrateur construit son récit en même temps qu'il se raconte et commente sa propre construction : « Oui, c'est un beau début. Commencer ainsi. N'efface pas. » (*Cette Fille-là* p.20) Il cherche à donner du sens à son récit, à suivre une chronologie puisqu'il veut se faire

[310] In *Surtout ne te retourne pas*, *op. cit.*, p.25.

comprendre. Le lecteur assiste ici à une construction romanesque : « Edifier donc. Construire mon histoire. » (In *Cette Fille-là*, p.21) dont le narrateur doit rester maître. Il ne peut donner sens à son récit qu'en dirigeant ses personnages. Cependant, il le développe en fonction de ce qu'il choisit de raconter : « Mon histoire donc. Revue et corrigée. Comme un roman. » (In *Cette Fille-là*, p.20) Il fait de son histoire un roman et peut inventer : « *Et puis, au jeu des histoires racontées, on peut être fort, très fort. On peut sans cesse inventer. Fabuler, mentir, simuler.* » (In *Surtout ne te retourne pas*, p.94) Le verbe « fabuler », venant du latin *fabula*, la fable, indique un propos inventé. Le narrateur, tout en construisant son récit, élabore son histoire. Le personnage de Malika, en particulier, ne s'inscrit pas dans un passé défini : « Je suis l'héritière d'une histoire que je dois sans cesse inventer. » (p.52) Le narrateur cherche à raconter sa propre origine, ce qui lui permet de se définir. Les deux romans expriment la volonté de « dire », comme un témoignage : « Dire ou se taire à jamais » (In *Surtout ne te retourne pas*, p.15) et « Le temps est venu enfin de dire. » (In *Cette Fille-là*, p.37) Le narrateur raconte l'histoire de son personnage et cherche ainsi à se faire entendre. Il doit l'accompagner dans son déroulement, entraînant la coïncidence entre les deux constructions, celle de la narration et celle de l'origine. Narrateur et personnage ne font alors plus qu'un : « Revivre ces instants avec elle, en lui tenant la main pour qu'elle ne soit pas tentée de s'arrêter d'écrire. » (in *Cette Fille-là* p.38) Il peut finalement se définir : « *Ecoutez. Ecoutez-moi. Laissez-moi dire ce que je sais. Ce que je suis.* » (In *Surtout ne te retourne pas*, p.107) C'est en se racontant, en prenant la parole, que le narrateur se réapproprie sa propre histoire. Pour la narratrice, s'écrire revient nécessairement à s'inventer.

L'univers de la nuit est celui du silence, de la solitude et surtout le moment privilégié de l'imagination. Il représente également le rêve. Ceux-ci permettent au personnage de Malika d'inventer l'histoire de ses parents et d'imaginer sa mère :

> Et le soir, seule dans mon lit, avant de m'endormir, j'inventais, au bord d'une mer balayée par les reflets de lune, le visage de celle qui m'avait abandonnée et qui n'avait pas choisi mon prénom.[311]

Malika se construit à travers ses rêves nocturnes qui lui permettent de s'inventer et de se chercher pour mieux se construire. A cet instant, la narratrice se présente comme M'laïkia, la possédée. En effet, ce moment laisse surgir ce personnage qui la définit puisqu'il fait partie d'elle : « L'autre, M'laïkia. […]. En moi. Depuis si longtemps prisonnière. Comment la faire exister ? » (p.121) Celui-ci s'empare alors d'elle, la possède. Elle appartient à la nuit :

> […] personne ne peut, personne ne doit me retenir, mon nom est M'laïkia, j'appartiens à la nuit et j'aiguise mon regard au rougeoiement des braises avivées par mon souffle. Juste avant de me consumer.[312]

Ce personnage, ne pouvant surgir qu'au crépuscule, s'éteint à l'aube. Ainsi, la nuit permet à Malika de se trouver, de réconcilier les différentes parties d'elle-même. Il s'agit d'un moment unique dans lequel toutes les transgressions avec la « réalité » sont possibles. Le rêve sert à écrire et devient un moment à soi. La relation entre écriture et identité est ressentie dès lors comme une nécessité. La restitution de la parole permet à Malika de redéfinir son personnage et donc de se construire de façon individuelle.

Chez Lucía Etxebarria, la prise de parole des différentes narratrices révèle leur différence et les identifie comme trois personnages distincts. Seuls les derniers chapitres rapprochent ces personnages en les mettant en scène ensemble pour la première fois. Le titre de chaque chapitre correspond au narrateur et le définit. Chaque personnage prend la parole afin d'exprimer son propre mal-être et sa solitude. En ce qui concerne le

[311] Bey M., *Cette Fille-là*, *op*. *cit*., p.25.
[312] *Ibid*., p.184.

personnage d'Ana, celui-ci est défini par le chapitre « H comme Habitude » (« H de Hastío »). Il renvoie à son tour sa solitude : « Seule, comme je le suis presque tous les matins. » (« Sola, como paso casi todas las mañanas » p.95) Le rythme de vie quotidien ne satisfait plus la narratrice, qui le brise finalement par l'inertie. Le chapitre « R comme Rompue, Rancœur, Rendue » (« R de Rota, Rencor y Rendida ») marque une défaite. L'insatisfaction de la vie menée et la mort d'Antonio entraînent un nouvel enfermement dans un état dépressif : « Cela fait un mois que je pleure sans arrêt et que je mange à peine. » (« Llevo un mes sin dejar de llorar y apenas puedo comer » p.199) Le personnage devient apathique, comme le soulignent les titres des chapitres de sa narration. Le chapitre « F comme Frustrée » (« F de Frustrada ») qualifie le personnage de Rosa. Pour celle-ci la réussite professionnelle ne comble pas l'absence d'une vie affective : « […] ça ne me sert à rien de travailler autant » (« no me sirva de nada trabajar tanto. » p.62). Sa frustration découle de sa solitude. Ce sentiment se confirme dans le chapitre « P comme Pouvoir » (« P de Poder »), où son pouvoir se limite au monde des affaires : « A vingt huit ans, j'ai été nommée directrice financière et ma photo a été publiée dans la rubrique des affaires d'*El País*. »[313] Elle n'a aucun pouvoir sur une éventuelle vie sentimentale et reste frustrée par une sexualité ratée. Son refus du mariage, comme refus d'un enfermement, l'enferme malgré tout mais dans une solitude inéluctable. Les chapitres correspondant au personnage de Cristina sont les plus nombreux. Ils la définissent principalement à travers son besoin d'une vie sexuelle, comme le chapitre « D comme Désir » (« D de Deseo y Destierro ») : « J'ai besoin d'une queue entre les jambes. » (« Necesito una polla entre las piernas. » p.46). De même le chapitre « O comme Obsession » (« O de Obsesión »), on découvre son obsession pour le personnage d'Iain et son violent désir sexuel : « Il me plaisait plus que tout. J'aurais demandé et supplié, je me serais traînée par terre pour en obtenir davantage. »[314] En réalité, l'obsession est sexuelle et non liée au personnage masculin lui-même.

[313] Etxebarria, L., *op. cit.*, p.191 : « A los veintiocho me nombraron directora financiera y mi foto salió en la sección de negocios de *El País* »
[314] *Ibid.*, p.189 : « Me gustaba más que nada. Habría rogado y suplicado, me habría arrastrado por el suelo para conseguir más. »

Ainsi, les titres de chapitres déterminent les narratrices dans leurs attributions. Cependant, si la prise de parole permet l'expression du mal être des personnages, il leur permet aussi l'expression de leurs aspirations. En effet, Ana se définit par sa faiblesse et envie la force et l'indépendance de ses sœurs. Rosa dénigre sa carrière professionnelle et aspire à une vie sentimentale. Enfin, la liberté convoitée par Cristina l'enferme tout autant que ses sœurs dans la solitude et c'est finalement un équilibre qu'elle recherche. Le discours des personnages évoluent dès lors que les aspirations de chacun sont révélées puisque celles-ci vont contribuer à la reconstruction identitaire.

La reprise de parole indique la prise de décision. Au fur et à mesure du récit d'Ana, l'expression « je ne sais pas » se fait rare tandis que le personnage féminin prend de l'assurance. Il lui devient alors possible de reprendre le contrôle de sa propre vie en prenant des choix individuels. Cependant, le désir de divorcer et l'expression de cette décision sont reportés par la voix narrative de Cristina. Sa parole est censurée, les personnages de la mère et de Borja lui interdisant toute décision individuelle. Elle ne peut reprendre la parole que dans le dialogue final réunissant les trois narratrices. En intervenant dans un même chapitre, les trois personnages ne se caractérisent plus par leur différence mais ils expriment au contraire une même écriture, parviennent aux mêmes conclusions. Le récit évolue des attributions aux aspirations pour guider les narratrices vers une reconstruction identitaire marquée par une individualisation du personnage féminin. Cette reprise de parole est enfin libre. Ces personnages définis par d'autres peuvent opérer à partir d'eux et se construire eux-mêmes. Ils peuvent se dire eux-mêmes. En se joignant pour la première fois dans un même dialogue, ils tiennent le même discours. Le personnage de Cristina devient alors la seule voix narrative, puisqu'elle unit les deux autres narratrices à sa propre voix. Cependant, cette construction individuelle n'est pas considérée comme acquise malgré la volonté nouvelle des narratrices. Elle demeure au contraire fragile, voire incertaine. La dernière image indique une prochaine lutte :

> Au loin, Madrid s'élevait, orgueilleuse, structure monstrueuse de ciment et de béton qui se dressait, menaçante, énorme et grise, à l'horizon ; et la voiture, se dirigeant vers cette masse inquiétante[315]

L'aliénation sociale et familiale, les qualifications premières restent ancrées malgré le désir de dépossession et de reconstruction identitaire. La construction individuelle va relever du combat : « Dark Vador, pensai-je, voici tes guerrières, ouvre-nous la porte. » (« Darth Vader, pensé, aquí llegan tus guerreras, ábrenos la puerta. » p.315) Elle demeure soumise à l'indétermination. Si la quête d'individualisation libère la parole des personnages féminins, la construction individuelle reste à venir.

Les narratrices Malika et Amina restituent la parole aux personnages féminins. Les seules alternatives qui s'offrent aux femmes sont le mariage ou l'opprobre. Les narratrices se font le témoin de leur enfermement, de leur souffrance et de leur courage en racontant leurs histoires. Elles s'affirment ainsi comme actrices de l'histoire et la maîtrise de la parole suggère un pouvoir nouveau sur leur propre construction.

Les femmes enfermées dans l'établissement du roman *Cette Fille-là* sont condamnées à l'oubli. En reprenant leurs histoires, Malika cherche à les faire exister tout en dénonçant les préjudices. Elle commence par Aïcha, de son prénom officiel Jeanne. Le prénom français, source de honte, est gardé sous silence. La peur du jugement entraîne le silence du personnage féminin qui cherche à changer ses papiers d'identité. En inventant la scène de la nomination en « Jeanne », Malika dénonce l'abus du colon français et l'humiliation recherchée. Les histoires de M'a Zahra et de Yamina reflètent le viol de l'enfant derrière un mariage précoce. Cette dernière fuit ce mariage imposé et se rend alors coupable d'adultère. Cet acte entraîne la répudiation du mari et demande la lapidation pour

[315] *Ibid*., p.315 : « A lo lejos, Madrid se levantaba orgullosa, una estructura monstruosa de cemento y hormigón que se alzaba amenazadora, enorme y gris, en el horizonte ; y el coche, enfilando hacia aquella inquietante mole »

punition. Marquée par l'Infamie, Yamina échoue dans l'asile puisqu'elle n'a plus sa place dans la société. Fatima, quant à elle, est répudiée par son père. Elle n'a d'autre choix que la fuite puisque le père détient le droit de vie et de mort sur les membres de sa famille. Cependant, Malika révèle aussi la force du personnage féminin qui parvient à faire reculer le père par sa haine et par sa volonté. Enfin, l'histoire de Badra témoigne du rejet subi au moment de la vieillesse : « Et quand elle n'a été plus bonne à rien, sans mari, sans fils pour la prendre en charge, sans ressources, elle est venue frapper à la porte de « la maison des vieux. » » (p.153) N'ayant pas de famille, Badra est enfermée dans l'établissement lorsqu'elle devient trop vieille pour servir. Malika rencontre des femmes différentes mais toutes emprisonnées. Certaines se distinguent par leur force et leur courage. C'est le cas de M'Barka. Cette dernière n'hésite pas à fuir et à s'exiler pour suivre un homme. Elle fait preuve de fermeté dans sa nouvelle vie et s'impose comme une femme déterminée dans ses choix. Elle n'hésite pas non plus à repartir lorsque son compagnon lui préfère finalement une autre femme. M'Barka n'attend pas d'être rejetée, elle quitte cet homme fièrement. Aussi, par la narration de leurs histoires, elles retrouvent en quelque sorte la parole qu'on leur a enlevée et remédient au silence imposé.

Le narrateur du roman *Surtout ne te retourne pas* donne la parole à son personnage, Amina, qui raconte sa propre histoire mais aussi celles des réfugiés de son camp. Si Malika témoigne de la souffrance des pensionnaires, Amina témoigne quant à elle du courage et de l'initiative des personnages féminins. En effet, ce sont avant tout les femmes qui prennent en charge l'organisation des camps des réfugiés. Ces premières font preuve de détermination et s'imposent face à la parole masculine : « Elles ont, en quelques heures, marqué leur territoire avec une détermination qui a fait reculer les hommes les plus braves. » (p.70) Le bouleversement causé par le tremblement de terre entraîne un renversement des rôles chez certains personnages. Sabrina, tout d'abord, qui ne relève plus d'aucune autorité masculine. Elle doit prendre en charge le reste de sa famille et n'hésite pas à vendre son corps pour réaliser ses rêves. Le jugement de l'autre n'a plus aucune emprise, elle

recouvre sa liberté. Elle s'expose ainsi à l'Infamie et renonce au mariage. Le personnage de Khadija contourne aussi les interdits avec son salon de coiffure. Malgré le tabou du corps féminin, elle exprime ouvertement les soins qu'elle prodigue. Ces deux personnages féminins se mettent volontairement en marge de la société et la parole leur est refusée. La mère d'Amina se voit elle aussi contrainte au silence. Elle ne cherche pas à expliquer le meurtre de son mari et son emprisonnement lui impose le silence. En racontant leur histoire et leur courage, la narratrice leur restitue cette parole censurée. La reprise de parole permet, comme pour le roman *Cette Fille-là*, de rejeter le silence et l'exclusion imposés aux personnages féminins.

La femme est au centre des romans et le centre narratif. La parole permet aux narratrices de se livrer à une analyse de la conscience de soi. Celles-ci peuvent parler « d'elles », de leur vie, de leurs préoccupations, de leur construction et de leur quête. Elles découvrent, par la parole et par l'écriture, leur « moi ». Le « je » se dévoile et se décrypte.

Chez Maïssa Bey, la mise en abyme engage une réflexion sur la question de la création romanesque, et, au-delà, une réflexion sur la création du personnage. En effet, les personnages narrateurs se construisent et se déterminent pleinement au travers de leur récit. Il s'agit pour Malika d'écrire son histoire : « Mon histoire donc » (p.20) et de remplir la « page blanche » (p.19) de ses origines. La narratrice raconte sa vie depuis l'enfance jusqu'à l'enfermement dans l'asile, sans logique chronologique. Elle se présente d'abord à treize ans en marquant, dès le début du récit, sa différence : « Je ne serai jamais tout à fait comme les autres. » (p.14) Cet âge est aussi celui de la découverte de sa féminité et du viol du père. Il marque un changement dans la construction du personnage, qui va depuis vivre dans une peur perpétuelle et toujours s'enfermer avant de dormir : « Je sais seulement que je dois vérifier que toutes les fenêtres sont bien fermées. Que je dois verrouiller soigneusement la porte. » (p.152) L'âge de six ans, qui s'inscrit comme le premier jour d'école, représente la première expérience de la différence :

« Ce nom qu'elle prononce devant moi n'est pas celui de mes parents. » (p.77) Malika apprend, dans la violence des insultes, sa condition de bâtarde :

> Par la suite, des camarades de classe se sont chargées de me donner des précisions. / Regards, insultes, allusions moqueuses. / Je n'avais pas d'armes pour me défendre.[316]

La fillette est livrée à la violence verbale et fait l'apprentissage de son statut et de l'exclusion. A dix ans, le personnage connaît sa première fugue et goûte à la liberté : « J'avais dix ans quand je me suis sauvée pour la première fois. / Première échappée libre. Inoubliable équipée. » (p.117) Le récit de cette fuite décrit Malika comme un personnage fugueur, mais aussi comme un personnage rebelle. C'est en effet à partir de cet événement, où Malika n'est « qu'une fillette », que se développe sa révolte. Elle aspire alors à une nouvelle vie, à une nouvelle histoire, dans laquelle elle pourrait se définir autrement. Elle se présente enfin à l'âge de dix-huit ans, qui correspond à l'entrée dans l'asile et au dernier lieu d'enfermement : « J'avais plus de dix-huit ans quand on m'a amenée ici. » (p.147) Cet âge marque aussi la claustration définitive du personnage qui ne quittera plus l'établissement. Le dernier espace de liberté se trouve alors dans l'écriture. Par son imagination, Malika se crée un univers intime dans lequel elle se détermine. En disant « je suis », elle s'affirme en tant qu'individu. Cette affirmation de son existence est mise en valeur par la construction même de la phrase. En effet, l'assertion est disposée comme un titre, suivi d'une virgule, le reste de l'énoncé n'apparaissant qu'à la ligne suivante. A la suite du « je suis », le lecteur attend une définition du personnage. Ce procédé stylistique se retrouve à chaque affirmation d'identité : « Je suis / une enfant trouvée, […] / Je suis / la fille qu'on montrait du doigt en chuchotant / Je suis / l'Incarnation de la faute » (p.46) ou « je suis / de sang-mêlé sans aucun doute. » (p.78), par exemple.

[316] Bey, M., *Cette Fille-là*, *op. cit.*, p.77-78.

L'écriture de soi s'oppose au rejet de soi. La narratrice commence par une négation de soi et de son sexe, et la première assertion n'intervient qu'une dizaine de pages plus tard. Cependant, il faut relever que si Malika existe, c'est par la transgression : « Je suis, / le fruit d'amours interdites. » (p.22) A peine affirmer, le personnage révèle qu'il est le résultat d'une « Faute », qu'il n'aurait pas dû être. Ce rejet se retrouve lorsque Malika part en quête de ses origines : « Je suis l'héritière d'une histoire que je dois sans cesse inventer. […] Fille de rien. Fille de personne. » (p.52) Malika est sans passé, sans origine, sans parent. Elle crée alors sa propre histoire, à travers le récit de soi. Pour cela, elle doit parler d'elle en affirmant son statut : « Oui, je suis / une bâtarde » (p.47). Par cet acquiescement, le personnage se détermine. Elle écrit son histoire et sa quête jusqu'à l'affirmation de sa nouvelle identité : « Je suis la possédée. / Mon nom est M'laïkia. » (p.184) Elle est « celle qui veut chasser la nuit » et « continuer à raconter leurs histoires. A les écrire. » (p.122) Elle se fait le témoin de l'histoire des femmes enfermées et prend la parole par le biais de l'écriture. Le roman *Surtout ne te retourne pas* utilise lui aussi une mise en abyme. La narratrice entreprend le récit de sa quête jusqu'au moment de son écriture : « *Voici, à présent, reconstituées pas à pas, heure par heure, les différentes étapes de mon voyage. Les plus essentielles. Jusqu'à ce jour qui m'amène vers vous.* »[317] L'exil d'Amina, présenté comme un parcours initiatique, permet la construction du personnage, qui se décrypte à chaque étape. Pour elle comme pour Malika, l'écriture de soi s'oppose au rejet de soi. Face à l'écriture de l'incertitude, la narratrice se livre à l'analyse de soi. En effet, son voyage lui permet de se constituer autre et elle s'affirme en tant qu'individu nouveau : « Je me sens neuve. Je suis neuve. » (p.107) Elle confirme son existence au sein d'une famille : « […] je suis devenue l'aînée d'une famille » (p.97) Grâce à l'écriture, elle se dévoile : « Laissez-moi dire ce que je sais. Ce que je suis. » (p.107) La découverte de soi passe par la découverte du corps : « Je suis nue. Je me regarde. Je me découvre. Je découvre ce corps. Le mien, sans aucun doute possible. » (p.181) En se décrivant, la narratrice

[317] Bey, M., *Surtout ne te retourne pas*, *op. cit.*, p.32.

se donne une substance réelle. Elle utilise alors les possessifs pour désigner les différentes parties de soi : « mes yeux » « mes mains » « Mes seins » « Mon ventre » « Mon sexe » « Mes cuisses » (p.181) Cette écriture de soi permet au personnage de se déterminer en tant qu'individu, en tant qu'un « je » avant de pouvoir arriver au « nous » : « Nous étions deux. Mère et fille. / Nous étions réunies pour la première fois depuis plus de vingt ans. » (p.205) Pour accepter sa mère, Amina doit d'abord s'accepter elle-même. Cependant, la narratrice de *Surtout ne te retourne pas* recours souvent à la forme négative. La perte des repères de définition de soi enclenche une incertitude de l'individualité et le personnage ne sait plus qui il est : « Je ne sais plus, moi non plus je ne sais pas ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, ce qui est visible et ce qui ne l'est pas. » (p.60) Dans cette phrase, la négation est d'abord soulignée par la répétition de « je ne sais plus / pas », et par les quatre reprises de la forme « ne pas ». Cette négation de soi se retrouve à différents passages du texte. En passant du « je ne sais plus », quasi amnésique, au « je ne sais pas » plus ancré dans un « ici et maintenant », la narratrice martèle son ignorance comme un leitmotiv qui rythme le récit :

> Je ne suis rien d'autre, je ne serai jamais plus celle que j'étais. Je ne serai rien d'autre que cette odeur-là, captée ce jour-là, une odeur âcre et offensante de poussière, de pourriture et de charogne.[318]

La négation de l'identité réduit le personnage au néant avec le pronom « rien » et les adverbes « plus » et « jamais ». Ce nihilisme est souligné par un champ lexical de la mort, avec les substantifs « pourriture » et « charogne ». Ce début de roman annonce déjà la mort symbolique du personnage, qui renaît en tant que Wahida. La narratrice le rejette en niant son existence : « Amina n'existe plus » (p.131) L'incertitude de soi demeure même après les retrouvailles mère/fille et l'affirmation d'un « nous », puisque le roman se termine sous la forme négative : « Je ne

[318] *Ibid*., p.14.

sais pas. Je ne sais pas. Et cette maison qui ne me reconnaît pas, que je ne reconnais pas. » (p.207) La quête d'Amina n'est pas terminée et l'analyse de soi doit se poursuivre.

Chez Lucía Etxebarria, chaque narratrice entreprend le récit de sa vie et révèle une insatisfaction. Il s'agit également d'affirmer son identité par les choix effectués. Le personnage de Cristina, tout d'abord, cherche par son récit à révéler quelle est sa vie : « Il y a des milliers de façons de parler de la vie, mais il n'y a pour moi que deux façons de la vivre » (« De la vida se puede hablar de mil millones de maneras diferentes, pero para mí ya sólo hay dos formas de vivirla » p.229). Il s'agit bien du but de son récit puisqu'elle conclue à la fin « Voici ma vie » (« Así estaban las cosas en mi vida » p.285) et annonce ainsi avoir rempli son pacte. Elle se décrit par sa condition de serveuse dans un bar. Ce statut est revendiqué à plusieurs reprises, et la narratrice éprouve le besoin de le répéter trois fois dans un même chapitre :

> Je suis barmaid et je passe mes dimanches dans les bars […] / Je suis barmaid et chaque nuit j'ai mal aux oreilles et je sens mon pouls s'accélérer. […] / Je suis barmaid et chaque nuit je sens que j'ai désespérément besoin de quelque chose[319]

Ces répétitions, construites comme des anaphores, sont placées en début de paragraphe et ainsi mises en valeurs. Ce procédé stylistique suggère une focalisation sur ce statut. Cette affirmation excessive, voire obsessionnelle, laisse comprendre un choix de vie qui ne satisfait pas la narratrice. En effet, la prise de conscience s'effectue chaque nuit où Cristina souffre d'une douleur physique – les oreilles – et d'une douleur morale qui s'exprime par un manque. Ce manque est profond puisqu'il est accompagné de l'adverbe « désespérément ». Le mal de vivre se

[319] Etxebarria, L., *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, *op. cit.*, p.45-46 : « Trabajo en una barra y los domingos los paso de garito en garito […] / Trabajo en una barra y cada noche me duelen los oídos y siento el pulso acelerado. […] / Trabajo en una barra y cada noche siento que necesito algo desesperadamente »

confirme en fin de chapitre, lorsque la narratrice qualifie la vie de « triste » et révèle que celle menée ne permet pas son bonheur : « La vie est triste, et la nuit de Madrid n'est pas aussi merveilleuse que tout le monde le croit. Je vous le dit, moi qui vis en elle. »[320] En se présentant à plusieurs reprises en tant que barmaid, Cristina lie sa condition sociale à son identité. Si cette vie ne peut être qualifiée de « merveilleuse », sa nature n'est pas remise en question. Au contraire, Cristina confirme ses choix : « Je suis comme je suis […] je suis comme ça et ça me plait » (« […] soy como soy […] yo soy así y me gusta » p.27) La narratrice affirme en début de roman son individualité. Cependant, la suite du récit entraîne la négation de cette même identité :

> Les heures interminables que je passent au bar ne comptent pas. Je suis morte. Ce n'est pas moi. Je suis un double cybernétique, une réplique cathodique, un zombi ambulant, n'importe quoi. […] mais ce n'est pas moi.[321]

Lorsqu'elle travaille au bar, Cristina n'existe plus. Elle se dissocie de sa condition. Elle crée une distance avec le monde qui l'entoure et avec elle-même, tout d'abord en se disant « morte », puis en révélant une totale indifférence face à ce « moi » nié puisqu'il peut être « n'importe quoi ». Il s'agit d'un hors temps, pendant lequel elle se compare à des objets, à de l'inanimé. Si elle est « morte » ou un « zombie », c'est que Cristina refuse finalement de s'identifier à son statut de barmaid. Alors qu'il est revendiqué en début de récit, à la fin il n'est même plus un « véritable » travail : « […] parce qu'on ne peut pas non plus qualifier de travail le rôle de potiche ambulante que je joue au bar » (« […] porque tampoco se puede llamar trabajo al papel de florero andante que ejerzo en el bar » p.248) En dévoilant ses choix et sa vie, elle cherche à comprendre qui elle est. La réflexion menée tout au long de sa quête la pousse finalement à

[320] *Ibid*., p.46 : « La vida es triste, y la noche de Madrid no es tan maravillosa como todos se creen. Os lo digo yo, que vivo en ella. »
[321] *Ibid*., p.173 : « Las interminables horas que paso en el bar no cuentan. Estoy muerta. No soy yo. Soy un doble cibernético, una réplica catódica, un zombi andante, cualquier cosa. […] pero no soy yo. »

rejeter son identité sociale. Sa place est remise en question : « […] qu'est-ce que je fous là ? […] je parle de cette vie sans points d'ancrage, sans raison d'être ni alibi, sans prétextes ni échappatoires, ni intentions, ni idéaux. »[322] La vie menée est rejetée, elle est qualifiée de « néant » et de « dérive » (p.285). Le personnage ne se « re »-connaît plus. La narratrice analyse son « moi » tout au long de son récit. La fin de celui-ci lui permet finalement de comprendre son manque à être, qui réside dans un besoin de changer de vie. Il faut vivre sa propre vie, combler ses vides plutôt que de se projeter de la vie d'une autre personne[323]. L'affirmation de soi (« m'appartient » ; « moi ») est de nouveau permise mais dans une nouvelle vie, dans une autre construction.

En ce qui concerne le personnage de Rosa, celui-ci rejette toute forme d'écriture égotiste. Cependant, la narratrice va elle aussi se décrypter par le récit de sa vie, même si celle-ci est dévalorisée : « Ma vie n'est pas très passionnante. » (« Mi vida no es muy apasionante » p.191) Cette dépréciation est mise en relief, puisque la phrase constitue à elle seule un paragraphe. Il s'agit pourtant bien du récit de sa vie, qui s'articule uniquement autour de son travail : « Je passe une grande partie de ma vie, pour ne pas dire ma vie tout entière, enfermée dans un bureau » (« Gran parte de mi vida, por no decir toda, me la paso encerrada en un despacho » p.147) Que ce soit une « grande partie » ou sa vie « entière », c'est le statut professionnel qui domine. Cette vie est considérée comme aliénante et cause de claustration. Elle ne permet pas la place à d'autres activités : « Et pendant ce temps ma vie se passe entre des nombres et des comptes » (« Y entretanto la vida se me va entre números y cuentas » p.155) Suite à cette réflexion, Rosa entreprend une analyse de son existence. Les choix opérés entraînent une « non-vie » et donc une négation de soi : « […] et il est difficile de me rappeler que mon cerveau n'est pas constitué de puces, que je suis humaine. » (« […] y resulta difícil recordar que mi cerebro no está hecho de chips, que soy humana. »

[322] *Ibid*., p.247-248 : « ¿ qué coño hago yo aquí ? […] hablo de esta vida sin asideros, sin razones ni coartadas, sin pretextos ni evasivas, ni objectivos, ni intenciones, ni ideales. »
[323] *Ibid*., p.298 : « Es hora de que aprenda que no puedo perderme en la vida de otra persona sin haber vivido la que me pertenece y que yo, y sólo yo, puedo llenar mis propios huecos. »

p.155) A l'instar de Cristina, Rosa rejette son identité sociale et se révèle non humaine. Elle se compare à un objet, qui pour ce personnage ne peut être que son outil de travail, soit son ordinateur. S'estimer inanimé renvoie à un vide émotionnel :

> J'étais une sorte de réplique de moi-même, mais qui n'était pas moi, dans le fond, parce que je ne suis pas, je ne peux pas être, quelqu'un qui ne ressent absolument rien. Rien.[324]

La notion de néant se retrouve par la répétition de la négation « ne pas », amplifiée par l'adverbe « absolument » et par la répétition de « rien ». Le substantif est souligné et la narratrice insiste sur cette dernière notion, qui reflète la vie menée. Elle confirme en effet qu'elle n'a « rien » accompli : « « Et tu sais ce que j'ai fait de ma vie pendant ces trente ans ? Rien. Rien de rien. » » (« « Y ¿ sabes qué he hecho durante estos treinta años con mi vida ? Nada. Nada de nada. » » p.309) Le vide et le néant caractérisent sa vie, qui s'arrête à son identité sociale. En dépréciant cette vie, Rosa rejette donc son identité. Par l'écriture, elle peut se livrer à l'analyse d'elle-même et rechercher qui elle est : « […] mon véritable moi qui était resté endormi là pendant tant d'années » (« […] a mi verdadero yo que había permanecido dormido allí dentro tantos años » p.313). La narratrice prend ici conscience de son « moi ». A travers le récit de sa vie, Rosa découvre quelles sont ses aspirations et peut envisager sa reconstruction. Le « moi » se fait alors créateur puisqu'en écrivant sa vie, la narratrice apprend à se connaître et à « re-connaître » ses valeurs. Elle s'affirme finalement comme individu libre de ses futurs choix de vie.

Le personnage d'Ana, enfin, est constamment dans le doute. Si le récit de son histoire doit lui permettre de se décrypter, l'analyse de soi se révèle difficile pour ce personnage qui peine à construire une phrase affirmative. En effet, l'expression « je ne sais pas » sature son texte. Qu'il

[324] *Ibid*., p.310 : « He sido como una réplica de mí misma, pero que en el fondo no era yo, porque yo no soy, no puedo ser, alguien que no siente absolutamente nada. Nada. »

s'agisse de ses choix, de son identité ou de ses aspirations, la narratrice émet fréquemment une incertitude : « […] et de toute façon, je ne sais pas, il me semble que je sais juste que je ne sais rien »[325] Elle avoue dès sa première prise de parole son manque de repère et de certitudes. Ce manque entraîne nécessairement un flou identitaire, qui pousse Ana à chercher sa place. Sa vie ne la satisfait pas : « […] la vie que je mène ne me dit rien »[326] et elle est dépréciée : « […] je vis une agonie opaque et ingrate »[327] Le substantif « agonie » révèle une douleur profonde qui conduit à la mort, renforcée par l'adjectif opaque qui suggère une nuit épaisse. Sa vie ne se compose donc d'aucune lumière. Cette thématique de l'obscurité se retrouve tout au long de son récit. Ana fuit le monde et sa vie en s'enfermant dans le noir : « […] plonger dans le néant, enveloppée par des couches d'obscurité qui m'asphyxieront lentement et doucement… »[328] L'obscurité « asphyxie », entraîne l'anéantissement. L'écriture d'Ana est celle du rejet de soi. L'envie de disparaître se répète à plusieurs reprises : « Zéro. Disparaître » (« Cero. Desaparecer. » p.225) et au paragraphe suivant « […] je voulais rester sur ce banc pour toujours, vieillir là, prendre racine, me faner, me dessécher et disparaître »[329] Le néant et l'enfermement reflètent la vie menée. Comme le personnage de Rosa, Ana n'a « rien » fait de sa vie : « Et les heures et les jours passent sans que je ne fasse rien »[330] Le désir de nier l'existence vécue entraîne la négation de soi. Le personnage ne se suffit pas. Lorsqu'il affirme en début de récit son individualité, il renvoie seulement à une image extérieure : « […] je suis comme je suis, nette et avec un bel aspect. » (« […] soy como soy, ordenada y de buen aspecto. » p.106) La netteté n'est qu'apparence puisque le flou intérieur demeure. En fin de récit, la compréhension de cette inexistence cause la fatigue du personnage : « Mais je ne suis pas Super Ana, je ne suis que l'Anita de toujours et je

[325] *Ibid*., p.96 : « […] y de todas maneras, no sé, me parece que sólo sé que no sé nada »
[326] *Ibid*., p.272 : « […] esta vida que llevo no me dice nada »
[327] *Ibid*., p.272 : « […] vivo en una agonía opaca e ingrata »
[328] *Ibid*., p.140 : « […] sumergirme en la nada, arropada por capas y capas de oscuridad que vayan asfixiándome lenta y dulcemente… »
[329] *Ibid*., p.225 : « […] quería quedarme en aquel banco el resto de mi vida, madurar allí, echar raíces, marchitarme, secarme y desaparecer »
[330] *Ibid*., p.186 : « Y el caso es que las horas y los días se me pasan sin hacer nada »

suis fatiguée, immensément fatiguée »[331] La dépréciation de soi se poursuit, puisqu'Ana ne peut être « que » elle-même. Cependant, elle exprime par la même occasion sa singularité. Etre soi, comme la vie menée, ne convient plus et l'adverbe « immensément » indique une démesure, une impuissance du personnage. Face à cette situation de rupture, Ana doit s'affirmer. C'est par la parole de la narratrice Cristina que se dévoile sa nouvelle assurance : « […] il me sembla que je ne lui avais jamais connu autant d'assurance que ce jour-là. »[332] Ana confirme finalement ses choix de vie et établit des certitudes, mais pas dans son propre récit, il faut que l'affirmation se réalise par le biais de la parole de la narratrice principale.

Dans *Les Jolies Choses* de Virginie Despentes, l'écriture de soi n'est permise que par la mort du personnage de Claudine. Pauline doit d'abord devenir l'autre pour se connaître : « Maintenant qu'elle est devenue Claudine » (p.50) Les rôles sont inversés et elle revendique son identité comme étant celle de Claudine. En effet, pour tuer son personnage, la jumelle morte doit être Pauline. Ainsi, c'est bien d'elle-même dont elle parle lorsqu'elle révèle qu'elle « n'aimait pas la foule » et qu'elle « n'habit[e] pas Paris » (p.48). Les situations sont inversées, c'est le personnage de Pauline qui est déclaré comme mort et celui de Claudine comme vivant. Pauline peut alors affirmer l'identité volée : « Je suis Claudine Leusmaurt. » (p.48). Elle effectue ici une première négation de soi puisqu'elle se présente comme étant « l'autre ». Ce personnage n'est plus Pauline, qui est « mort », mais il ne peut pas être Claudine non plus. Elle rejette cette identité et l'écriture devient celle de la négation de soi : « Je suis sûre que je n'étais pas comme ça, avant. Elle m'a refilé tout son chaos, mais moi, je ne suis pas elle, j'en veux pas. » (p.209) Elle ne peut être aucun de ces personnages et ne parvient donc pas à se situer. Ce flou identitaire entraîne un vide existentiel : « Jamais elle n'aura aussi peu existé, aucune vie, rien. » (p.210) Elle compare sa vie au néant avec le

[331] *Ibid*., p.138 : « Pero no soy SuperAna, no soy más que la Anita de siempre y estoy cansada, inmensamente cansada »
[332] *Ibid*., p.306 : « […] me pareció que nunca le había conocido tanto aplomo como entonces. »

pronom indéfini « aucune », renforcé par le substantif « rien », mis en apposition. La phrase se termine par cette image de vide. Le personnage, en niant son identité, nie aussi sa vie. Le récit romanesque a pour enjeu l'analyse de soi, et Pauline découvre son individualité. Devenir l'autre lui permet d'apprendre à se connaître. Ce personnage solitaire vivant à l'écart de la société se révèle attiré par la gloire et la célébrité : « Je savais pas que j'aimais ça, mais putain, j'adore ça. » (p.225) La femme bridée face au personnage masculin aspire finalement à diriger : « Tant qu'elle est seule, c'est pouvoir devenir le père, être égoïste, ambitieuse, agressive et ne faire que ce qu'elle veut. » (p.232) Cette nouvelle écriture de soi engage une nouvelle construction identitaire. Pauline peut alors affirmer sa nouvelle individualité.

La reprise de la parole permet aux personnages féminins de revendiquer une identité nouvelle et de se construire par le récit romanesque. Virginie Despentes choisit pour son roman une focalisation interne. Les personnages ne possèdent donc pas directement la parole et n'écrivent pas leur histoire. Elle se distingue ainsi des deux autres romancières. En effet, les personnages de Maïssa Bey et de Lucía Etxebarria possèdent une double fonction, puisqu'ils sont à la fois personnage et narrateur. Les deux romans de Maïssa Bey procèdent à une mise en abyme liant la construction romanesque à la construction identitaire. Malika et Amina se montrent et se racontent. Elles racontent aussi l'histoire d'autres femmes et leur restituent une parole interdite. Le roman de Lucía Etxebarria se compose de trois narratrices, mêlant trois récits et trois personnages distincts. Leurs préoccupations et leur discours diffèrent, ce qui permet aux personnages féminins de s'affirmer comme trois individus, présentant trois constructions identitaires et trois écritures distinctes. Pour les trois auteurs, le récit romanesque engage à l'analyse de soi et implique une écriture égotiste.

CONCLUSION

Le but de cette thèse a été de montrer comment les discours littéraires des auteurs étudiés conçoivent la quête identitaire de la femme et quelle représentation ils en donnent. Il est évident que l'effort d'individualisation de la femme est le centre romanesque. Durant cette étude comparative des romans de Virginie Despentes, de Maïssa Bey et de Lucía Etxebarria, j'ai pu mettre à jour différents éléments.

En premier lieu, j'ai constaté que si la quête d'identité des femmes reste un topos de la littérature, le personnage féminin a considérablement évolué depuis la fin du XXème siècle, début du XXIème siècle.

Au XIXème siècle, la tradition de la femme mariée commence à s'opposer au nouveau statut de la femme seule, que ce soit à cause des circonstances ou un besoin de s'affirmer dans la société, d'être indépendante, de ne plus supporter un mariage malheureux. Le personnage féminin cherche à s'échapper d'une réalité décevante. Pour Emma Bovary, l'accomplissement du rêve entraîne la désillusion. Insatisfaite et incapable de vivre avec elle-même, elle se suicide. Chez Balzac, le personnage d'Eugénie Grandet perd lui aussi ses illusions. Enfermée par un père tyrannique, elle incarne la soumission d'une fille et la fidélité d'une femme. Elle s'efface devant l'obsession et le désir du personnage masculin. A l'opposé, le personnage de Zola, Nana, joue de son pouvoir sur l'homme qui est utilisé et humilié. Par une sexualité vénale, elle fuit la misère du monde ouvrier. Le seul homme aimé est l'homme violent, celui qui la domine, la bat et finalement la quitte. Ce modèle de domination se retrouve aussi chez Stendhal avec le personnage de Mathilde. L'amour est incompatible avec l'estime de soi et pour aimer Julien, Mathilde doit se mépriser. Avec Colette et le XXème siècle, le personnage féminin décide de vivre seul plutôt qu'enfermé dans une vie conjugale insatisfaisante. Renée sort de sa soumission pour devenir une femme nouvelle et libre. Elle choisit la liberté au prix de la solitude par crainte de la volonté de domination de l'homme.

A la suite de cette étude, il faut bien constater que le sacrifice de soi, l'enfermement, l'insatisfaction de la vie menée, la domination masculine, restent les préoccupations essentielles des auteurs contemporains. La femme doit s'affranchir de sa condition sociale et culturelle avant de s'envisager autre.

Il est apparu que ces œuvres inscrivent les Etres dans des rôles définis, quasi figés, qui ne sauraient représenter tous les possibles. A ce titre, il est important de noter d'ailleurs, que les différents protagonistes tentent de sortir de leur rôle pour se construire une identité propre, mais que cet essai s'avère vain et souvent inutile. Les auteurs nous présentent la quête identitaire de personnages entièrement ligotés dans des prérogatives sociales et familiales, cherchant, tels Sisyphe, à s'en

affranchir désespérément. Dans cette reconstruction d'elles-mêmes, les femmes aspirent à un nouveau rôle à l'opposé du leur, proche d'une image utopique de la femme qu'elles rêveraient d'être, mais elles se retrouvent vite contraintes par leurs attributions initiales, conditionnées par l'éducation, la culture et la religion qui les entraînent à se résigner et à accepter leur rôle. Elles le jouent d'ailleurs totalement, endossant tous les codes : langagier, vestimentaire, comportemental. Chaque personnage est représentatif d'un cas psychologique, affectif et social qu'on ne saurait confondre.

Ainsi, la beauté et la séduction sont incompatibles avec l'intelligence ; la femme au foyer ne peut envisager une carrière professionnelle mais la femme cadre ne peut concevoir une famille. Ces femmes correspondent à l'image qu'on attend d'elles par leur qualité de soumission, de vertu, d'honneur, de protection ou de beauté.

De la même façon, dans cette société romanesque, l'espace assigné aux hommes et aux femmes est hermétiquement séparé et chacun accepte sa place. L'homme est nécessairement le dominant et la femme la dominée, l'homme ne se souciant que de son plaisir et de son besoin. Seul ce schéma existe et on rejoint ici la conception de Pierre Bourdieu selon laquelle :

> « Si le rapport apparaît comme un rapport social de domination, c'est qu'il est construit à travers le principe de division fondamentale entre le masculin, actif, et le féminin, passif, et que ce principe crée, organise, exprime et dirige le désir, le désir masculin comme désir de possession, comme domination, érotisé, et le désir féminin comme désir de la domination masculine, comme subordination érotisée, ou même, à la limite, reconnaissance érotisée de la domination. »[333]

[333] Bourdieu, P., *La Domination masculine*, Paris, Seuil,1998, p.27, « Liber ».

Dès lors, il nous apparaît évident que les relations humaines qui se tissent dans ces quatre romans sont difficiles voire conflictuelles, et que la violence occupe une place prépondérente chez les trois auteurs.

C'est d'abord dans l'image paternelle que naît la violence. Le père se définit par sa domination et son abandon du foyer, il est identifié par la peur qu'il inspire et la souffrance qu'il inflige. L'image maternelle, elle, est plus complexe puisqu'on trouve deux figures opposées. La mère peut être celle qui protège et qui soutient ou au contraire, celle qui rejette et abandonne. Chez Maïssa Bey, la mère donne la vie, aime, protège et guide les personnages féminins du roman *Surtout ne te retourne pas* mais elle abandonne Malika dans *Cette Fille-là*. Dans le roman de Virginie Despentes, la mère apporte son affection à Pauline mais la refuse à Claudine. Enfin, le personnage de la mère, chez Lucía Etxebarria, est un soutien pour Rosa et Ana, pour qui elle apparaît même comme une amie, mais elle rejette Cristina. On constate bien la nature complexe des « mères » qui finalement ont connu le même parcours que leurs filles, fait d'abandon, de rejet, de violence et *in fine* d'acceptation et de reproduction du schéma. Les fratries, exclusivement féminines, sont elles aussi contaminées par la violence. Chez Virginie Despentes, cela apparaît de façon évidente et c'est le père qui instaure une relation de rivalité dans laquelle la domination permet de ne pas subir et empêche la souffrance.

Ainsi, la violence des personnages féminins naît dans l'enfance des différents rejets, abandons et autres privations et souffrances. Elle s'exprime par la colère et la révolte et se cristallise dans un cri de rage qui reste muet.

Plus inquiétant encore est ce qui se découvre en arrière plan, à savoir la brutalité que ces femmes entretiennent avec elles-mêmes, visible dans leur rapport au corps ou à la sexualité.

Le corps féminin, objet de désir, est exhibé et doit répondre à la norme. Pour satisfaire les diktats des apparences, Claudine, Pauline et Cristina se soumettent au culte du corps en le modelant quelque soit le prix à payer. En cherchant à se défaire des carcans traditionnels pour accéder au statut de femme libérée, elles suscitent le désir masculin qui

est finalement à nouveau source de violence. La première expérience est souvent un viol et la découverte de la sexualité se fait dans la honte et la souffrance. Le corps est souillé à tout jamais. Le plaisir masculin est systématiquement privilégié tandis que la femme découvre la jouissance dans la soumission. Chez Maïssa Bey, la sexualité prend la forme d'un devoir conjugal tandis que chez Virginie Despentes, elle est perçue comme un moyen de réussite sociale. Même l'amour véritable appelle au sacrifice de soi. La femme peut sacrifier sa vertu, son honneur, ses rêves, pour privilégier le bonheur et le désir de l'homme. Les relations amoureuses perturbent le repos de l'individu et apportent nécessairement la souffrance. Ces femmes vont devoir apprendre à découvrir leur corps, à le regarder, à la décrire pour se le rapproprier et choisir leur sexualité.

Enfermé dans toutes ses contradictions, le personnage féminin est un être condamné à la solitude et prisonnier d'une identité dans laquelle il ne se reconnaît plus et qu'il refuse, voire qu'il nie. Incapable de vivre en harmonie avec lui-même, il rejette l'autre, miroir déformant insupportable à contempler.

Souffrant d'insatisfaction, d'angoisse, de mal-être, ces femmes tentent de s'échapper dans les antidépresseurs, l'alcool et/ou la drogue. Cette autodestruction exprime une envie de disparaître, de s'effacer, pouvant aller jusqu'à la mort. La fatigue d'être soi bouleverse les repères identitaires des personnages féminins. La fuite leur apparaît comme une condition nécessaire à leur re-naissance. Que ce soit en rejetant le domicile familial, lieu aliénant, ou en se « débarassant » de son histoire, la femme doit s'affranchir de sa construction première pour s'envisager autre. La mort symbolique du personnage lui permet de renaître affranchi d'un rôle social pré-déterminé et de devenir acteur de son histoire. Dans les quatre romans, l'écriture du rejet se pose en parallèle à l'écriture de soi et la construction du « moi » se réalise par la construction du récit.

Réduit au silence par son rôle premier, le personnage féminin doit donc reprendre la parole. Se dire permet de se construire et l'écriture égotiste suggère l'analyse de soi : « La relation entre écriture et identité

est ressentie comme une nécessité par la femme »[334]. L'écriture est donc le dernier espace de liberté créatrice. Le personnage se détermine autre et s'affirme comme un individu libre. Chaque roman se clôt donc par une prise de parole des femmes et seule la parole de soi, comme reconquise, permet la poursuite de la reconstruction.

Cette recherche nous a permis d'étudier la quête identitaire de sept femmes mais il serait intéressant de poursuivre le travail en élargissant le choix du corpus à d'autres auteurs méditerranéens tels Milena Agus, Elisabetta Razy, Leila Abouzeid, Assia Djebar, Marie Susini, notamment. On peut en effet se demander si un corpus plus vaste aussi bien en terme de cultures que d'époques produirait une même conception de l'identité féminine. Intéressant aussi serait l'étude d'un corpus d'auteurs masculins. Quel est leur discours sur cette question de l'individualisation de la femme ? Quelle représentation reproduisent-ils ?

Au centre de la préoccupation littéraire depuis l'antiquité, la place de la femme continue de susciter la réflexion et la curiosité. Pourtant, le discours romanesque contemporain, tout en poursuivant l'héritage des anciens, sait le mettre en rapport avec les réalités sociales du moment.

[334] Didier, B., *L'Ecriture-femme*, (3ème édition) Paris, PUF, 1999, p.34, « Ecriture ».

BIBLIOGRAPHIE

I / Œuvres de Maïssa Bey

1- Œuvres étudiées

- *Cette Fille-là*, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 2001.
- *Surtout ne te retourne pas*, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 2005.

2- Autres œuvres

- *Au commencement était la mer*, Paris, Ed. Marsa, 1996.
- *Nouvelles* d'Algérie, Paris, Grasset, 1998.
- *Entendez-vous dans les montagnes*, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 2002, « Regards croisés ».
- *Sahara, mon amour*, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 2005, « Mondes en couleur ».
- *Bleu blanc vert*, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 2006, « Regards croisés ».
- *Sous le Jasmin la nuit*, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 2006, « l'Aube poche ».
- *Pierre sang papier ou cendre*, La tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 2008, « Regards croisés ».
- *L'Une et l'autre*, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 2009, « Regards croisés ».
- *Jour où mon cœur est mort*, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 2009, « Regards croisés ».

II / Œuvres de Virginie Despentes

1- Œuvre étudiée

- *Les Jolies Choses*, Paris, Grasset, 1998.

2- Autres œuvres

- *Les Chiennes savantes*, Paris, Grasset, 1999.
- *Mordre au travers*, Paris, J'ai Lu, 1999, « Librio ».
- *Baise-moi*, Paris, Grasset, 1999.
- *Teen spirit*, Paris, Grasset, 2002.
- *Bye bye Blondie*, Paris, Grasset, 2004.
- *King Kong théorie*, Paris, Grasset, 2006, « Le livre de Poche ».

III / Œuvres de Lucía Etxebarria

1- Œuvre étudiée

- *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Barcelone, Debolsillo, 1997, traduit de l'espagnol par Marianne Millo, *Amour, Prozac et autres curiosités*, Paris, Denoël, 1999, « 10/18 Domaine étranger ».

2- Autres œuvres

- *Beatriz y los cuerpos celestes*, Barcelone, Ed. Destino, 1998, « Ancora y delfín », traduit de l'espagnol par Alexandra Carrasco, *Béatriz et les corps célestes*, Paris, Denoël, 2002, « 10/18 Domaine étranger ».
- *Nosotras que no somos como las demás*, Barcelone, Destino, 1999, « Ancora y delfín ».
- *La Eva futura / La Letra futura*, Barcelone, Ed. Destino, 2000, « Ancora y delfín ».
- *De lo visible y lo invisible : una novela sobre el amor y otras mentiras*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 2001, « Booket Novela », traduit de l'espagnol par Alexandra Carrasco, *De l'amour et autres mensonges*, Paris, Denoël, 2001, « 10/18 Domaine étranger ».
- *Estación de infierno*, Barcelone, Lumen, 2001, « Poesía ».
- *Una Historia de amor como otra cualquiera*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 2003, « Espasa narrativa », traduit de l'espagnol par Anne Proenza et Nicolas Véron, *Aime-moi,*

por favor !, Paris, Denoël, 2006, « 10/18 Domaine étranger ».

- *Un Milagro en equilibrio*, Barcelone, Planeta, 2004, « Booket », traduit de l'espagnol par Nicolas Véron, *Un miracle en équilibre*, Paris, Denoël, 2007, « 10/18 Domaine étranger ».
- *Ya no sufro por amor*, Madrid, Ed. Martínez Roca, 2005, « Astarté », traduit de l'espagnol par Maïder Lafourcade, *Je ne souffrirai plus par amour*, Paris, Denoël, 2009, « 10/18 Domaine étranger ».
- *Actos de amor y de placer*, Madrid, Ed. Martínez Roca, 2006, « Astarté ».
- *Cosmofobia*, Barcelone, Ed. Destino, 2007, « Ancora y delfín », traduit de l'espagnol par Nicolas Véron et Maïder Lafourcade, *Cosmofobia*, Paris, Denoël, 2008, « 10/18 Domaine étranger ».
- *Lo que los hombres no saben…El sexo contado por las mujeres*, Madrid, Ed. Martínez Roca, 2008, « Astarté », traduit de l'espagnol par Nicolas Véron, *Ce que les hommes ne savent pas…Le sexe vu par les femmes*, Paris, Héloïse d'Ormesson, 2009.

IV / Articles sur les auteurs

1- Virginie Despentes

ARGAND, C., « Virginie Despentes toute crue », *Lire*, Mars 1997, 375 mots.

BAROCHE, C., « Delphine I et II », *Magazine Littéraire* , Mai 2000, n°387, 145 mots.

BAROCHE, C., « Les Chiennes savantes », *Magazine Littéraire*, Janvier 1997, n°358, 496 mots.

BESSON, P., « Le Pétard mouillé de Virginie Despentes », *Le Figaro*, 25 Avril 2002, 539 mots.

CERF, J., « Glissements progressifs, de l'écrit à l'écran », *Magazine Littéraire*, Décembre 2007, n°470, 814 mots.

CORTY, B., « Filles sans joie », *Le Figaro*, 12 Janvier 2006, 307 mots.

CORTY, B., « Benderson éclipse Angot et Nothomb », *Le Figaro*, 19 Novembre 2004, 359 mots.

CUSIN, P., « Virginie Despentes : deux sœurs arrivistes », *Le Figaro*, 13 Novembre 1998, 301 mots.

DAUMAS, C., « Tête à queue », *Libération*, 14 Octobre 2008, 962 mots.

DENIS, S., « C'est un champ de bataille », *Le Figaro*, 14 Juin 2005, 770 mots.

DENIS, S., « Culture pour tous », *Le Figaro*, 17 Mai 2005, 716 mots.

DESPENTES, V., « Cette drogue fait juste des cons arrogants », *Le Monde*, 13 Avril 2006, 848 mots.

DOUIN, J-L., « *Teen Spirit*, de Virginie Despentes », *Le Monde*, 03 Mai 2002, 212 mots.

DUFREIGNE, J-P., « Je tue, ils elles… », *L'Express Livres*, 29 Juin 2000, Chronique, 623 mots.

FAUCONNIER, B., « Romancer le sexe », *Magazine Littéraire*, Décembre 2007, n°470, 1210 mots.

FESTRAETS, M., « Les Plaisirs du corps », *L'Express Livres*, 13 Janvier 2000, 1954 mots.

GANDILLOT, T., « Despentes s'égare », *L'Express Livres*, 09 Mai 2002, 404 mots.

GOBIN, M., « Mordre au travers », *Lire*, Novembre 1999, 158 mots.

GRANGERAY, E., « Virginie Despentes, l'âge de raison sans compromission », *Le Monde*, 22 Août 2004, 1012 mots.

GRASSIN, S., « Sexplications », *L'Express Livres*, 29 Juin 2000, Interview, 742 mots.

KERCHOUCHE, D., « Balade coquine sur les pas d'Eros », *L'Express Livres*, 29 Juin 2000, 957 mots.

LA BIGNE, Y. (De), « Quelle époque épique ! », *L'Express Livres*, 30 Mars 2000, Chronique, 248 mots.

LACOCHE, P., « Des romans français taillés dans le rock », *Magazine Littéraire*, Décembre 2001, n°404, 2898 mots.

LAPAQUE, S., « Défendre le français sans ronchonner », *Le Figaro*, 11 Janvier 2005, 878 mots.

LARMINAT, A., (De), « Laide et fière de l'être », *Le Figaro*, 15 Octobre 2007, 529 mots.

LEJEUNE, V., MONTETY, E. (De), « Et voici les *Spice Girls* de l'écriture ! », *Le Figaro*, 12 Septembre 1998, 617 mots.

MAION, N., « Autobiographies d'écrivains », *Le Figaro*, 14 Octobre 2004, 652 mots.

MONTETY, E. (De), « Ecrits et chuchotements », *Le Figaro*, 28 Août 2004, 244 mots.

MOUZAT, V., « Particule élémentaire », *Le Figaro*, 19 Novembre 1998, 493 mots.

PAYOT, M., « Bye-bye la provoc », *L'Express Livres*, 23 Août 2004, 656 mots.

RABOUIN, D., « Mouvement / Faux-mouvement ? », *Magazine Littéraire*, Novembre 2000, n°392, 481 mots.

RAUGER, J-F., « Virginie Despentes, ses acteurs et ses hardeurs », *Le Monde*, 07 Juin 2000, 725 mots.

RENAULT, G., « Tel père, telle fille, pas très rock'n'roll », *Libération*, 01

Août 2007, 271 mots.
ROUART, J-M., « Désenchantés », *Le Figaro*, 15 Octobre 1998, 552 mots.
SANTUCCI, F-M., « On s'en tape de savoir si le chef a des ovaires », *Libération*, « Cahier spécial », 10 Avril 2007, Entretien avec Virginie Despentes.
SOTINEL, T., « Un Film infirme et fier de l'être », *Le Monde*, 28 Juin 2000, 837 mots.
TAILLANDIER, F., « La Petite Fille et ses monstres », *Le Figaro*, 11 Mai 1998, 359 mots.
TRANCHANT, M-N., « Ces Demoiselles de l'X », *Le Figaro*, 07 Juin 2000, 1177 mots.
ZIMMA, F., « Trashys, encore un effort », *Magazine Littéraire*, Novembre 2000, n°392, 1576 mots.

2- Maïssa Bey

A contre silence : entretien, Grigny, Ed. Paroles de l'Aube, 1998, « Paroles d'Aube ».

AIT SIDHOUM, S., « Parole de femme sur planches », *Le Matin*, 19 Mai 2003, 435 mots.

APS, « Le Prix des libraires algériens attribué à Maïssa Bey », *Info Soir*, 28 Septembre 2005, 316 mots.

APS, « Maïssa Bey », *Info Soir*, 22 Mai 2005, 272 mots.

BELAYACHI, D., « Femme, guerre et Camus », *Liberté*, 05 Décembre 2004, Rencontre au café littéraire de l'association Chrysalide, 429 mots.

BELAYACHI, D., « *Les Filles du silence* à Ibn-Zeydoun Délits de femmes », *Liberté*, 21 Avril 2003, 583 mots.

BELKACEM, Y., « Entretien avec Maïssa Bey « Le séisme est un prétexte pour explorer les ressorts de l'âme humaine » », *Façila*, septembre 2005.

BELLOULA, N., « Du Jasmin pour ce mercredi », *Liberté*, 01 Décembre 2004, Rencontre au café littéraire de l'association Chrysalide, 481 mots.

BELLOULA, N., « « Mon écriture est un engagement contre tous les silences » », *Liberté*, 20 Décembre 2004, Entretien.

BELLOULA, N., « L'Ecriture face à l'inacceptable », *Liberté*, 21 Mai 2005, 692 mots.

BESSON, P., « L'art de Maïssa Bey », *Le Figaro*, 21 Novembre 2002, 583 mots.

BEY, M., « Le Tremblement et la vibration », *Le Monde des Livres*, 21 Septembre 2007, 433 mots.

BEY, M., « Je suis francographe », *Libération*, 18 Novembre 2006.

BOGATY, T., « *Sous le Jasmin la nuit*, de Maïssa Bey », *Le Figaro*, 17Juillet 2004, 88 mots.

DANNERY, L., « L'Algérie culturelle jette l'ancre », *L'Express Livres*, 21 Août 2003, 754 mots.

DAUM, P., « Dialogue décolonisé », *Libération*, 17 Mai 2008, 945 mots.

HIND, O., « « Filles de Silence » à Ibn-Zeydoun. Un cri dans la nuit », *L'Expression*, 21 Mai 2003, 569 mots.

IDJER, Y., « L'Hymne à la femme », *Info Soir*, 06 Février 2005, 456 mots.
KATEB, H., « Prix des libraires algériens. La mise revient à Maïssa Bey », *L'Expression*, 28 Septembre 2005, 621 mots.
MARIN LA MESLEE, V., « Algérie : l'écriture face à la violence », *Magazine Littéraire*, Novembre 2003, n°425, 5594 mots.
NATH OUKACI, C., « Ecrire contre la violence du silence, de l'injustice, de l'indifférence et de l'oubli », *Liberté*, 28 Décembre 2005, Journée littéraire, Maïssa Bey à Bouzguène, 940 mots.
ROUSSEAU, C., « Maïssa Bey, les mots en partage », *Le Monde des Livres*, 29 Juillet 2005, 882 mots.
ROUSSEAU, C., « Moderne Antigone », *Le Monde des Livres*, 09 Mai 2003, 488 mots.
ROUSSEAU, C., « Séisme intime dans un pays violenté », *Le Monde des Livres*, 29 Juillet 2005, 378 mots.
ROUSSEAU, C., « Je suis le produit de cette histoire », *Le Monde des Livres*, 04 Avril 2008, 882 mots.
SEBBAR, L., « Cette Fille-là », *Magazine Littéraire*, Octobre 2001, n°402, 153 mots.
SEBBAR, L., « Algérie, l'énigme d'une guerre sans nom », *Magazine Littéraire*, Juillet 1999, n°378, 1746 mots.
SEBBAR, L., « Nouvelles d'Algérie », *Magazine Littéraire*, Janvier 1998, n°365, 429 mots.
SIMON, C., « L'Ecrit-survie de Maïssa Bey », *Le Monde*, 17 Octobre 1997, 1042 mots.
TANETTE, S., « *Souvenirs de la guerre d'Algérie* », *Lire*, Avril 2003, 138 mots.
VEZIN, A., « Le Festival de Bastia organise une journée de solidarité avec le cinéma algérien », *Le Monde*, 25 Novembre 1997, 661 mots.
« Surtout ne te retourne pas », *Libération*, Hors Série, 16 Mars 2006, 145 mots.
« Cette Fille-là », *Libération*, « Hors Série », 03 Juin 2005, 214 mots.

3- Lucía Etxebarria

AISSAOUI, M., « L'Espagnole Lucía Etxebarria », *Le Figaro*, 14 Avril 2006, 404 mots.

BAYLE, T., « Beatriz et les corps célestes », *Magazine Littéraire*, Juin 2002, n°410, 153 mots.

BAYLE, T., « Amour, Prozac et autres curiosités », *Magazine Littéraire*, Février 2001, n°395, 200 mots.

CLERMONT-TONERRE, A., « Trois questions à Lucía Etxebarria », *Point de Vue*, du 26 Avril 2006 au 02 Mai 2006, n°3014, p.58.

DE CORTANZE, G., « Une Madame Bovary espagnole », *Le Figaro*, 04 Janvier 2001, 678 mots.

DE CORTANZE, G., « L'Hédonisme au féminin », *Magazine Littéraire*, Décembre 2007, n°470, 797 mots.

DUPONCHELLE, V., « Lucía Etxebarria : l'amour à cru », *Le Figaro*, 20 Juin 2002, 567 mots.

DUQUESNE, J., « Histoires de femmes », *L'Express Livres*, 20 Juin 2005, 350 mots.

ELIARD, A., « Voir Madrid et sourire », *Le Figaro*, 15 Juillet 2007, 388 mots.

GAIGNAULT, F., « Lucía Etxebarria, la reine de Madrid », *Lire*, Mai 2006, 862 mots.

HALOCHE, L., « SOS écrivains. La littérature-pharmacie », *Le Figaro*, 05 Mai 2008, 704 mots.

HALOCHE, L., « Etoile de mère », *Le Figaro*, 08 Avril 2006, rencontre.

MICHEL, J-B., « *Amour, Prozac et autres curiosités*, par Lucía Etxebarria », *L'Express Livres*, 29 Mars 2001, 61 mots.

SILBER, M., « Paradis artificiels », *Le Monde*, 07 Janvier 2000, 825 mots.

V / Articles généraux

ANDEZIAN, S., « Femmes et religion en islam : un couple maudit ? », *CLIO*, 1995, n°2, « Femmes et Religions ».

ARMEL, A., « Assia Djebar », *Magazine Littéraire*, Décembre 2006, n°459, 478 mots.

ARMEL, A., « Assia Djebar et la mémoire des femmes », *Magazine Littéraire*, Juin 2002, n°410, 3403 mots, entretien.

BERNARD, C., « L'Expérience de la modernité », *Magazine Littéraire*, Juin 2008, n°476, 1322 mots.

BOSQUET, M-F., *Féminité et utopie*, Centre culturel Alpha, Les Amis de l'université, Conférence, 02 Mars 2004.

COQUERY VIDROVITCH, C. et THEBAUT, F. (dir.), « Femmes d'Afrique », *CLIO,* 1997, n°6, « Histoire, Femmes et Sociétés ».

DAVID, C., « Les Femmes sont l'avenir de l'homme », *Le Nouvel Observateur*, 30 Mars au 05 Avril 2006, n°2160, Entretien avec Michelle Perrot et Alain Touraine, pp.96-100, « Les débats de l'Obs ».

DESCHAMPS, J-C., « Identités, appartenances sociales et différenciations individuelles », *Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale*, 1991, n°9.

DOLLE, J-P., « Histoires de domination », *Magazine Littéraire*, Janvier 1998, n°369, 1119 mots.

FINE, A. et LEDUC, C. (dir.), « Femmes du Maghreb », *CLIO*, 1999, n°9, « Histoire, Femmes et Sociétés ».

JOUBERT, J-L., « Maghreb : la poésie disséminée », *Magazine Littéraire*, Mars 2001, n°396, 556 mots.

KAUFMANN, J-C., « Pour une sociologie de l'individu », *Revue internationale d'action communautaire*, n°27, 1992.

KAUFMANN, J-C., « Que serais-je sans toi ? L'individuel et le conjugal dans le processus d'identification de soi-même », *Dialogue*, 1988, n°102.

KAUFMANN, J-C., « Rôles et identités: l'exemple de l'entrée en couple », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol.XCVII, 1994.

KLAPISCH-ZUBER, C. (dir.), « Georges DUBY et l'Histoire des femmes », *CLIO*, 1998, n°8, « Histoire, Femmes et Sociétés ».

KLEJMAN, L., ROCHEFORT, F., « Matériaux bibliographiques pour l'histoire du féminisme contemporain (1945-1985) », *Bulletin de l'IHTP*, n°23, 1986.

LEMONNIER, M., « Au pays des homos fiers », *Le Nouvel Observateur*, 22 Juin au 28 Juin 2006, n°2172, pp.22-23, « Dossier spécial Espagne ».

LEVY, E., « Celles qui croyaient au fiel », *Le Figaro*, 08 Octobre 2002, 903 mots.

MEITINGER, S., *De l'Europe considérée en sa littérature*, Centre culturel Alpha, Les Amis de l'université, Conférence, 18 Mai 1993.

MIR, M-C., *Les Récits d'apprentissage féminins*, Centre culturel Alpha, Les Amis de l'université, Conférence, 08 Mars 2005.

MUNOZ-DARDE, V., « Une éthique des femmes ? », *Magazine Littéraire*, Janvier 1998, n°361, 1001 mots.

RADOUIN, D., « Les Gender studies en question », *Magazine Littéraire*, Avril 2005, n°441, 2287 mots.

TODOROV, T., « Sous le Regard des autres », *Sciences Humaines*, 2002, n°131.

WEILL, C., « La Révolution des femmes », *Le Nouvel Observateur*, 22 Juin au 28 Juin 2006, n°2172, pp.12-14, « Dossier spécial Espagne ».

WEILL, C., COURAGE, S., « La Nouvelle Movida », *Le Nouvel Observateur*, 22 Juin au 28 Juin 2006, n°2172, pp.10-11, « Dossier spécial Espagne ».

VI / Ouvrages collectifs

ALBISTUR, M. et ARMOGATE, D., *Histoire du féminisme français*, 2 vol., Paris, Edition des Femmes, 1977, 731 p.

Association Diderot Centre d'études du vivant, *De la Différence des sexes entre les femmes*, Paris, PUF, 2000, 91 p.

BERNOS, M., BITTON M ; (dir.), *Femmes Familles Filiations*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004, 303 p., « Société et Histoire ».

BLOSS, T., FRICKEY, A., *La Femme dans la société française*, Paris, PUF, 2001, 127 p., « Que sais-je ? ».

BOUSTANI, C., JOUVE, E. (dir.), *Des femmes et de l'écriture, Le bassin méditerranéen*, Paris, Karthala, 2006, 245 p.

BUSSIERE-PERRIN, A., (dir.), *Le Roman espagnol actuel. Tendances et perspectives*, Montpellier, CERS, 1998, 362 p., « Etudes critiques »

COENEN, M-T., (dir.), *Corps de femmes, Sexualité et contrôle social*, Bruxelles, De Boeck2002, 216 p., « Politique et Histoire ».

COHEN, Y., THEBAUD, F., *Féminismes et Identités nationales*, Oullins, Programme de Recherches en sciences humaines, 1998, 306 p., « Les chemins de la Recherche ».

DAUPHIN, C., FARGE, A., (dir.), *De la Violence et des femmes*, Paris, Albin Michel, 1997, 203 p., « Histoire ».

DEMAR, C., PELOSSE, V., *Appel au peuple sur l'affranchissement de la femme : aux origines de la pensée féministe*, Paris, Albin Michel, 2001, 264 p.

DETREZ, C., SIMON, A., *A leur corps défendant: les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, 2006, 281 p.

DIAZ, B., (dir.), *L'Epistolaire au féminin: correspondances de femmes, XVIIIème-XXème siècle*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2006, 258 p.

DUBY, G., PERROT, M., *Histoire des femmes en Occident, le XXème siècle*, tome V, Paris, Plon, 2002, 891 p.

EPHESIA, *La Place des femmes*, Paris, La Découverte, 1995, 740 p.,

« Recherches ».
GUIONNET, C., NEVEU, E., *Féminins-Masculins, Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, 2004, 286 p., « Sociologie ».
HIRATA, H. (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF, 2000, 299 p., « Politique d'aujourd'hui ».
LALAGIANNI, V. (dir.), *Femmes écrivains en Méditerranée*, Paris, Publisud, 1999, 201 p., « Espaces méditerranéen ».
LEDUC, G., (dir.), *Nouvelles sources et nouvelles méthodologies de recherche dans les études sur les femmes*, Paris, L'Harmattan, 2004, 355 p., « Des idées et des femmes ».
MAKWARD, C. P., COTTENET-HAGE, M., (dir.), *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française: de Marie de France à Marie Ndiaye*, Paris, Karthala, 1996, 641 p.
MANASSEIN, M. (dir.), *De l'égalité des sexes*, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1995, 317 p., « Documents, actes et rapports pour l'éducation ».
PALMIER-CHATELAIN, M.E., LAVAGNE d'ORTIGUE (dir.), *L'Orient des femmes*, Lyon, ENS éd., 2002, 319 p.
PERROT, M., (dir.), *L'Histoire des femmes est-elle possible ?* Marseille, Rivages, 1984, 227 p.
REY (dir.), C., *Les Adolescents face à la violence*, Paris, Syros, 1996, 366 p.
RIOT-SARCEY, M., ZAIDMAN, C., (dir.), *Le Genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003, 234 p.
VRANCKEN, D., MACQUET, C., *Le Travail sur soi : vers une psychologisation de la société ?*, Paris, Belin, 2006, 254 p., « Perspectives sociologiques ».
ZANCARINI-FOURNEL (dir.), M., *Les Mots de l'histoire des femmes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, 121 p.

VII / Thèses

ABDELHAFID, G., *Le Discours sur les femmes dans le roman algérien*, Université Paris 13, Thèse de doctorat de Lettres, 1994, 348 p.

NATI GARCIA, G., *Libération des femmes, le MLF*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Thèse de doctorat de sociologie, 1979, 423 f.

PAQUIN, E., *Le Récit épistolaire féminin au tournant des Lumières et au début du XIXème siècle (1793-1837) : adaptation et renouvellement d'une forme narrative*, Thèse de doctorat Canadienne en littérature française du XVIIIème siècle, 1998, 611 p.
http://www.theses.umontreal.ca/theses/pilote/paquin/these.pdf

PLAZER, M., *Réseau d'Echanges Réciproques de Savoirs et de créations collectives*, *Un entre-deux social pour des transitions identitaires de femmes : de la quête de soi à l'estime de soi : étude menée auprès de cinq participante de RERS*, Thèse de doctorat de sociologie, Tours, Université François Rabelais, 2008, 169 p.

VIII / Ouvrages généraux

ALLEMAND, R.M., *Le Nouveau Roman*, Paris, Marketing, 1996, 118 p., « Ellipse. Thèmes et études ».

AMRANE, D., *Les Femmes algériennes dans la guerre*, Paris, Plon, 1991, 298 p.

ANDRE, J., *Aux origines féminines de la sexualité*, Paris, PUF, 1995, 164 p.

AREZKI, D., *Romancières algériennes francophones : langue, culture, identité*, Biarritz, Séguier Atlantica, 2006, 169 p.

BARD C., *Les Femmes dans la société française au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2003, 285 p.

BARRACHINA, M.A., *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste, 1936-1945*, Grenoble, ELLUG, 1998, 318 p.

BEAUVOIR (S. de), *Le Deuxième Sexe* (1949), 2 tomes, Tome I : *Les faits et les mythes* ; Tome II : *L'Expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1997, « Folio ».

BECKER, C., *Le Roman au XIXème siècle : l'explosion du genre*, Rosny, Bréal, 2001, 224 p., « Amphi Lettres ».

BEI, R., *Couples, sexualité et évolution des structures sociales*, Lyon, Demain, 1995, 189 p.

BERTHELOT, F., *Du rêve au roman : la création romanesque*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2003, 126 p., « U 21 ».

BESSIERE, J., *Formes et imaginaire du roman : perspectives sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain*, Paris, Champion, 1996, 240 p., « Champion-Varia ».

BEYRIE, J., *Qu'est-ce qu'une Littérature nationale ? Ecriture, identité, pouvoir en Espagne*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, 239 p., « Hespérides ».

BLOSS, T., *Les Liens de la famille : sociologie des rapports entre génération*, Paris, PUF, 1997, 154 p., « Le sociologue ».

BLOSS, T., *La Femme dans la société française*, Paris, PUF, 1994, 127 p., « Que sais-je ? ».

BONELLS, J., *Le Roman espagnol contemporain : de 1939 à nos jours*, Paris, Nathan, 1999, 127 p., « 128. Langues ».

BONN, C., *Le Roman algérien de langue française : vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, Paris, L'Harmattan, 1985, 359 p., « Littéraire ».

BORGOMANO, M., *La Littérature française du XXème siècle*, Paris, Colin, 1995, 191 p., « Cursus. Série Littérature ».

BOUBA, M-T., *Maïssa Bey : l'Ecriture des silences*, Blida (Algérie), Ed. du Tell, 2007, 126 p., « Auteurs d'hier et d'aujourd'hui ».

BOUJU, E., *Réinventer la Littérature : démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, 374 p., « Hespérides. Espagne ».

BOURDIEU, P., *Sociologie de l'Algérie*, Paris, PUF, 2001, 127 p., « Que sais-je ? ».

BOURDIEU, P., *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, 150 p., « Liber ».

BRUNEL, P., *Voix autres, voix hautes : onze romans de femmes au XXe siècle*, Paris, Klincksieck, 2002, 223 p.

BUTLER, J., *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006, 283 p.

BUTLER, J., *Undoing Gender*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Maxime Cervulle, Paris, Amsterdam, 2006, 311 p.

BUTLER, J., *La Vie psychique du pouvoir*, *L'assujettissement en théories*, traduit de l'américain par Brice Matthieussent, Paris, Leo Scherer, 2002, 309 p.

BUTOR, M., *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992, 184 p., « Tel ».

Cahiers du GRIF, *Le Corps des femmes*, Bruxelles, Complexe, 1992, 144 p.

CAMILLERI, C., *Stratégies identitaires*, Paris, PUF, 2002, 232 p.

CAZENAVE, O., *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1996, 349 p., « Critique littéraire ».

CHAPERON, S., *Les Années Beauvoir, 1945-1970*, Paris, Fayard, 2000, 431 p.

CHAPERON, S., *Des femmes : images et écritures*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, 260 p.

CHAPERON, S., *Questions actuelles au féminisme*, Paris, Les Temps modernes, 1997, 237 p.

CHARTIER, P., *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990, 217 p.

CHOSSAT, M.A., *Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun : le personnage féminin à l'aube du XXIème siècle*, New York, Peter Lang, 2002, 201 p.

CONDE, M., *La Genèse sociale de l'individualisme romantique. Esquisse historique de l'évolution du roman en France du XVIIème au XVIIIème siècle*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1989, 151 p.

COULET , H., *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1981, 559 p., « U ».

DAUNAIS, I., *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, 241 p., « Espace littéraire ».

DENEYS-TUNNEY, A., *Ecritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, PUF, 1992, 327 p., « Ecriture ».

DETREZ, C., *La Construction sociale du corps*, Paris, Seuil, 2002, 257 p., « Inédit ».

DIDIER, B., *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1991, 205 p., « Littératures modernes ».

DIDIER, B., *Le Roman français au XVIIIème siècle*, Paris, Ellipses, 1998, 127 p., « Thèmes et études ».

DIDIER, B., *L'Ecriture-femme*, Paris, PUF, 1999, 3ème édition, 287 p., « écriture ».

DOLTO, F., *Sexualité féminine, La libido génitale et son destin féminin*, Paris, Gallimard, 1996, 429 p.

EHRENBERG, A., *La Fatigue d'être soi*, Paris, Odile Jacob, 2000, 415 p.

EL KHAYAT, G., *Le Monde arabe au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1985, 325 p., « Poches : Dépression et société ».

EL KHAYAT, G., *Le Maghreb des femmes, Les défis du XXIème siècle*, Rabat, Marsam, 2001, 296 p.

ETIENVRE, F., *Regards sur les Espagnoles créatrices, XVIIIème-XXème*

siècle, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, 307 p.

FAGUET, E., *Histoire de la littérature française : depuis le XVIIème siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Plon, 1990, 570 p.

FOUCAULT, M., *Histoire de la sexualité*, Tome I : *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 211 p.

FOUCAULT, M., *Histoire de la sexualité*, Tome II : *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1997, 339 p.

FOUCAULT, M., *Histoire de la sexualité*, Tome III : *Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1997, 334 p.

FOUQUE, A., *Il y a deux sexes*, Paris, Gallimard, 1995, 279 p., « Le débat ».

FREIXAS, L., *Literatura y mujeres : escritoras, público y crítica en la España actual*, Barcelone, Editions Destino, 2000, 246 p.

GADANT, M., *Le Nationalisme algérien et les femmes*, Paris, L'Harmattan, 1995, 302 p., « Histoire et perspectives méditerranéennes ».

GODARD, R., *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 2006, 283 p.

GRANDE, N., *Stratégies de romancières : de Clélie à la Princesse de Clèves (1654-1678)*, Paris, Champion, 1999, 497 p., « Lumière classique ».

GRANDE, N., *Le Roman au XVIIème siècle : l'exploration du genre*, Rosny, Bréal, 2002, 206 p., « Amphi Lettres ».

HEINICH, N., *Etats de femme*, Paris, Gallimard, 1996, 397 p.

HERITIER, F., *Masculin / Féminin : La pensée de la différence*, Paris, O. Jacob, 1996, 334 p.

HIVET, C., *Voix de femmes. Roman féminin et condition féminine de Mary Wollstonecraft à Mary Shelley*, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1997, 500 p., « Coup d'essai ».

JASPARD, M., *Les Violences contre les femmes*, Paris, La Découverte, 2005, 128 p., « Repères ».

KAUFMANN, J-C., *L'Invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004, 351 p., « Individu et société ».

KAUFMANN, J-C., *La Femme seule et le prince charmant, Enquête sur la vie en solo*, Paris, Nathan, 1999, 208 p., « Essais et Recherches ».

KAUFMANN, J-C., *Corps de femmes Regards d'hommes: sociologie des seins nus*, Paris, Nathan, 1995, 240 p., « Essais et Recherches ».
KAUFMANN, J-C., *Sociologie du couple*, Paris, PUF, 1993, 228 p., « Que sais-je ? ».
HEKMAN, S., *Feminism, Identity and difference*, Londres, F. Cass, 1999, 130 p.
LACHOWSKY, M., *Un temps pour les femmes*, Paris, Odile Jacob, 2005, 237 p.
LECLERC, A., *Parole de femme*, Paris, Grasset, 1974, 160 p., « Le livre de poche ».
LEDUC, G., *Nouvelles sources et nouvelles méthodologies de recherche dans les études sur les femmes*, Paris, L'Harmattan, 2004, 355 p., « Des idées et des femmes ».
LEVI STRAUSS, C., *L'Identité : séminaire interdisciplinaire*, Paris, PUF, 1977, 344 p., « Quadrige ».
LIPIANSKY MARC, E., *Psychologie de l'identité : soi et le groupe*, Paris, Dunod, 2005, 255 p., « Psychologie sociale ».
LÓPEZ-CABRALES, M. del Mar, *Palabras de mujeres : escritoras españolas contemporáneas*, Madrid, Narcea, 2000, 206 p.
LUKACS, G., *La Théorie du roman*, traduit par Jean Clairevoye, Paris, Denoël, 1968, 196 p., « Tel ».
MARX, K., *Manuscrits de 1844*, Paris, GF Flammarion, 1996, 248 p.
MARX, K., *L'Idéologie allemande. Première partie, Feuerbach*, Paris, Editions Sociales, 1970, 154 p.
MICHEL, A., *Les Troubles de l'identité sexuée*, Paris, Armand Colin, 2006, 127 p., « Psychologie ».
MICHEL, A., *Le Féminisme*, Paris, PUF, 2001, 127 p., « Que sais-je ? ».
MICHEL, C., *Naissance du roman moderne : Rabelais, Cervantès, Sterne : récit, morale, philosophie*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, 324 p., « Cours : Littérature comparée ».
MIRAUX, J.P., *Le Personnage de roman : genèse, continuité, rupture*, Paris, Nathan, 1997, 128 p., « 128. Lettres ».
MITCHELL, J., *Psychoanalysis and Feminism*, 2 vol., traduit de l'anglais

par Françoise Basch, Françoise Ducrocq, Catherine Lawton, Paris, Des Femmes, 1978, 596 p.

MONTREYNAUD, F., *Le XXème siècle des femmes*, Paris, Nathan, 1995, 780 p.

MOSCOVICI, S., *Psychologie sociale des relations à autrui*, Paris, Armand Colin, 2005, 304 p., « Cursus Psychologie ».

MOULIN, C., *Féminités adolescentes : itinéraires personnels et fabrication des identités sexuées*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, 231 p., « Le sens social ».

MUNOZ, W., *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas*, Madrid, Pliegos, 1992, 147 p., « Pliegos de ensayo ».

OZOUF, M., *Les Mots des femmes : essai sur la singularité française*, Paris, Fayard, 1995, 397 p.

PAVARD, B., *Les Editions des femmes, Histoire des premières années 1972-1979*, Paris, L'Harmattan, 2005, 235 p., « Inter-National ».

PAVEL, T., *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, 436 p., « Essais ».

PERROT, M., *Mon histoire des femmes*, Paris, Seuil, 2008, 245 p., « Points Histoire ».

PICQ, F., *Libération des femmes. Les années-mouvement*, Paris, Seuil, 1993, 380 p.

RIOT-SARCEY, M., *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, 2008, 120 p., « Repères : Histoire ».

ROGER, J., *Histoire de la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1970, 2 vol., 1153 p., « U ».

ROUYER, V., *La Construction de l'identité sexuée*, Paris, Armand Colin, 2007, 175 p., « Cursus psychologie ».

SHORTER E., *Le Corps des femmes*, Paris, Seuil, 1984, 372 p.

SINGLY (F. de), *Les Uns avec les autres : quand l'individualisme crée du lien*, Paris, Hachette Littérature, 2005, 267 p., « Pluriel ».

SINGLY (F. de), *Libres ensembles. L'individualisme dans la vie commune*, Paris, Armand Colin, cop. 2005, 253 p.

SINGLY (F. de), *Le Soi, le couple et la famille*, Paris, Armand Colin, 2005, 255 p., « Essais et Recherches ».

SINGLY (F. de), *Fortune et infortune de la femme mariée*, Paris, PUF, 1987, 246 p.

TCHAK, S., *La Sexualité féminine en Afrique, Domination masculine et libération féminine*, Paris, L'harmattan, 1999, 240 p.

TOURAINE, A., *Le Monde des femmes*, Paris, Fayard, 2006, 249 p.

TRAT, J., *Femmes, genre, féminisme*, Paris, Syllepse, 2007, 120 p., « Les cahiers de critique communiste ».

TREMBLAY, R., *Couple, sexualité et société*, Paris, Payot Rivages, 1993, 245 p.

VAILLANT, A., *L'Amour fiction : discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, 235 p., « Essais et savoirs ».

VALETTE, B., *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, 1993, 239 p., « Fac Littérature ».

VARIKAS, E., *Penser le sexe et le genre*, Paris, PUF, 2006, 134 p., « Question d'éthique ».

VINSONNEAU, G., *L'Identité culturelle*, Paris, Armand Colin, 2002, 234 p., « U. Psychologie ».

VIART, D., *Le Roman français au XXème siècle*, Paris, Hachette, 1999, 158 p., « les fondamentaux. La bibliothèque de l'étudiant en Lettres ».

WOOLF, V., *A Room of one's own*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, 10-18, 2001, 171 p., « Bibliothèques 10-18 ».