

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 perçue 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 indéfiniment²¹⁸

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 Trésor²²²

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 bières²²³. 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 Leusmurt » (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 intimes²³⁰

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, borrosos 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 tombe²³²

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 cibernetico, 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 Vulnérable ») 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.