

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 autodestruction. 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 première⁸

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 Desportes, 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 eux²⁰

¹⁹ *Ibid.*, p.201.

²⁰ *Op. cit.*, p.180.

Ainsi, en n'écouter 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 quémante, 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'écouteront 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 débiter 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 derrière des façades toutes plus rutilantes les unes que les autres²⁷

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 ressenti 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 Desportes, 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 » :

Révolusion 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 révolusion 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 nauséuse » (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 Etxebarria, 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, inerte 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 cuanto 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 consacrait 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 révélant 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 : « Volví 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 los 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 envasado 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 décolerait 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'arrêteraï et je ne l'appelleraï plus jamais. Et je ne trouveraï 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.