

Aspirations et nouvelle identité

Chez les trois auteurs étudiés, les personnages féminins sont des êtres divisés entre leurs aspirations et leurs attributions. Ils révèlent un besoin de se construire une identité propre, en concordance avec leurs rêves. Toutefois, ils n'y parviennent pas et se crée alors un écart important entre leur désir d'être et la définition de chaque personnage. Chez Virginie Despentes et Lucía Etxebarria, les sœurs aspirent aux qualités de l'autre. Enfin chez Maïssa Bey, les narratrices cherchent à se libérer de tout attache et de toute contrainte sociale afin de se choisir une identité qui les rendrait uniques.

Les jumelles de Virginie Despentes se construisent en opposition l'une de l'autre et sur une relation de rivalité. Elles aspirent aux prérogatives de l'autre. Claudine se développe dans le but de plaire et d'attirer l'attention sur elle tandis qu'enfant, seule Pauline est remarquée. Pour Claudine, il s'agit une fois adulte de susciter à son tour l'intérêt, de briller et de connaître finalement la gloire. Ce désir se dévoile dans sa détermination à faire du cinéma. Le grand écran et la célébrité lui apporteraient la reconnaissance recherchée mais refusée pendant l'enfance. Sa quête de la réussite révèle une volonté de faire mieux que sa jumelle, de la surpasser enfin. Elle se prétend alors riche et appartenant au milieu artistique. Comme une obsession, il s'agit de mener une meilleure vie. Il faut côtoyer le milieu du show-bisness pour se trouver de l'importance : « Elle me disait qu'elle était danseuse » (p.65). La société du spectacle et sa vie dorée, lui permettent de se montrer pour être enfin reconnue. Si Claudine réussit dans la séduction, elle échoue à se distinguer. En effet, elle gagne l'intérêt des hommes mais ne réussit pas à se faire sa place dans le monde convoité. Cette société ne trouve ses principes que dans l'image et ce monde demeure factice. Elle reste enfermée dans sa catégorie de « pétasse ». Personne ne lui accorde d'autre intérêt que sexuel. C'est par Pauline qu'elle parvient à obtenir l'attention attendue : « Exactement ce qu'elle attendait : décideurs prêts à miser sur elle. » (p.62) C'est encore sa jumelle qui est remarquée et même adulte, elle échoue. En début de roman, le personnage de Pauline apparaît sans aspiration particulière, et se dit heureuse de la vie menée : « Cinq minutes avant que je le fasse, si tu m'avais demandé, je t'aurais dit que j'aimais bien ma vie. » (p.67) Puis le succès du concert et la mort de Claudine déclenchent de nouveaux désirs : « Et puis il y a eu le réflexe. Je pouvais pas faire autrement. » (p.67) Ses aspirations se profilent, comme la reconnaissance de son talent de chanteuse. Les ambitions de Claudine deviennent peu à peu les siennes. Elle prétend ne pas vouloir aller au bout du projet : « Ce disque auquel il tient tant que ça. Elle n'a aucune intention de l'enregistrer. Elle ne rêve que de l'avance et d'aller se

planquer quelque part avec Sébastien. »²⁸⁶ Seuls l'argent et la fuite de sa vie actuelle sont à ce moment du roman visés. Son désir de concrétiser le projet est nié alors qu'elle obtient exactement ce à quoi elle aspirait puisqu'elle réalise son rêve d'enfant : « Ce moment, elle le rêve depuis très longtemps. » (p.41) Alors que Pauline affirme dans une obstination exagérée son refus de faire le disque, Claudine quant à elle ne doute pas que sa jumelle ira au terme de leur entreprise : « Elle sait que sa voix est magnifique, elle a envie que tout le monde l'apprenne. » (p.34) Cette décision est finalement prise lorsque Pauline rompt une première fois avec Sébastien. En prenant conscience que Sébastien, comme tous ses autres amants auparavant, avait des relations sexuelles avec sa jumelle, Pauline laisse surgir ses propres aspirations. Elle pénètre dans le personnage de Claudine et affirme ses ambitions. Devenir pleinement sa jumelle lui permet de prendre conscience de ses désirs et d'aller à la rencontre de ses rêves. Lorsqu'elle comprend qu'elle « a le corps de Claudine », elle sait que séduire lui est possible et ce manque initial devient une de ses qualités. Elle prend finalement plaisir à être regardée et désirée : « Elle aime arriver quelque part et se sentir comme un aimant, quelqu'un qui aurait touché un gros rab de lumière. » (p.232) La gloire l'attire à son tour et le disque s'impose comme un nouvel objectif : « Elle croyait que c'était une blague mais c'était pour de vrai. » (p.147) Alors que Claudine prétendait être riche, Pauline, elle, a réussi à l'être : « Elle aime l'argent facile, celui qui sort des murs, suffit de glisser son truc en plastique dedans. » (p.232) Elle appartient à ce milieu convoité par Claudine. Elle devient entièrement l'autre avec les mêmes aspirations, le même ami, et la même impossibilité à garder Sébastien : « « Si t'as envie que de temps à autre je repasse pour t'en coller un coup, boire un café et puis repartir, c'est sans problème, je peux t'arranger. » » (p.200) Devenir Claudine et quitter Pauline entraîne nécessairement la perte de Sébastien : « « Ça peut plus rien donner, cette affaire. » » (p.200) Elle réalise finalement son rêve de voyage et son désir de fuite en quittant la France. Comme pour

²⁸⁶ Desportes, V., *Les Jolies Choses*, *op. cit.*, p.104.

Claudine en début de roman, elle éprouve un besoin d'évasion pour connaître une vie meilleure.

Les trois sœurs de Lucía Etxebarria regardent et envient les qualités de chacune. Le personnage d'Ana, en particulier, voudrait posséder les attributions de Rosa et de Cristina dans son envie de jouir de la même liberté que celle de ses sœurs. Alors qu'elle-même s'est enfermée dans une vie dont elle ne veut pas, elle envie la force et la volonté de ses deux sœurs, afin d'être capable de s'affranchir de sa propre prison. Elle s'est privée de son indépendance en adoptant son rôle d'aînée, consistant à se dévouer à ses sœurs et à la maison parentale. En poursuivant son rôle en qualité d'épouse, elle s'est refusée toute liberté. Sa peur de se reconnaître dans un personnage différent de celui imposé à l'enfance la pousse à se figer dans un personnage « sage ». Elle rejette tout autre rôle et refuse de devenir une femme qui « travaille » ou une femme « moderne ». Cependant, un fossé se creuse entre la vie menée et ses aspirations de liberté et d'indépendance : « [...] et je ne quitte pas mon fauteuil parce que je ne trouve aucune raison de me lever. »²⁸⁷ Son désir initial d'un foyer respectable la quitte et elle aspire à une vie nouvelle :

Je me vois en femme efficace et sûre d'elle, portant un élégant tailleur sombre, qui se déplace comme un poisson dans une mer de couloirs et de bureaux, brandissant un attaché-case noir rempli de documents importants²⁸⁸

Son fantasme de femme accomplie relève d'un désir de susciter l'admiration et le respect qu'elle voue à ses sœurs. Elle rêve d'une nouvelle vie où elle aurait l'assurance qui lui fait défaut. Il lui faut pour cela retrouver son indépendance, et sa décision de divorcer indique un besoin

²⁸⁷ Etxebarria, L., *op. cit.*, p.270 : « [...] y no me levanto del sillón porque no encuentro ninguna razón para levantarme. »

²⁸⁸ *Ibid.*, p.271 : « Me veo como una mujer eficiente y segura, vestida con un elegante traje de chaqueta oscuro, que se mueve como un pez en un mar de pasillos y despachos, enarbolando un ataché negro lleno de valiosos documentos »

de liberté. Elle doit quitter sa condition d'épouse pour atteindre le changement de vie et d'identité souhaité. En prenant cette décision, Ana s'affirme déjà en femme sûre d'elle-même : « Et j'approuvais à voix basse en observant d'un œil étonné la récente transformation de ma sœur. »²⁸⁹ Par cette « transformation », Cristina confirme la réussite de sa sœur. Celle-ci, au contraire d'Ana, recherche quant à elle à la protection rassurante qu'apporte un compagnon. Elle se désigne comme la « putain » qui voudrait être protégée et considérée comme une « gentille » fille. Cristina aspire à sortir de son rôle pour endosser celui d'une héroïne « blonde » de film américain :

Mais je ne suis pas une blonde des films américains, je suis une brune excessive qui a couché avec la moitié de Madrid. Aucun homme honnête ne se poserait la question de me sortir de là.²⁹⁰

L'adverbe de lieu « là » renvoie à la vie « Génération X » (p.45) et l'homme honnête vient s'opposer aux relations éphémères comme au monde de l'ecstasy. Malgré un plaisir certain – « Je me suis bien amusée, en somme. »²⁹¹ – le personnage cherche à quitter ce mode de vie. Son monde est décrit comme dangereux et c'est la perte du personnage qui est mise en avant : « [...] parce que je ne voulais pas me noyer dans cet océan turbulent dans lequel Line et moi naviguions. »²⁹² Face à la menace encourue, Cristina rêve à l'arrivée d'un homme protecteur. Cette existence est perçue comme un enfermement dont elle a besoin d'être délivrée : « Je veux que tu me sauves d'une manière quelconque. »²⁹³. Dès le début du roman, elle appelle à l'aide le personnage de Iain, décrit par la protection qu'il apporte : « Je dormais enfermée dans une prison chaude,

²⁸⁹ *Ibid.*, p.308-309 : « Y yo asentía quedamente y contemplaba con ojos atónitos la recién acaecida transformación de mi hermana. »

²⁹⁰ *Ibid.*, p.294 : « Yo no soy una rubia de las películas yanquis. Soy una morena excesiva que se ha follado a medio Madrid. Ningún hombre honesto se plantearía retirarme. »

²⁹¹ *Ibid.*, p.285 : « Me lo he pasado bien, en suma. »

²⁹² *Ibid.*, p.293 : « [...] porque no quería ahogarme en aquel océano turbulento en que Line y yo navegábamos. »

²⁹³ *Ibid.*, p.46 : « Quiero que me salves de alguna manera. »

prise entre ses jambes et ses bras. Entourée d'attentions et de coton. »²⁹⁴
Cette protection se substitue à l'entourage familial. En effet, pour les trois sœurs, les liens du sang n'unissent pas forcément :

Je n'aime pas parler de ma famille parce que je me rends soudain compte que je n'ai aucune planche à laquelle m'accrocher au milieu de ce naufrage général de familles désunies, d'emplois précaires, de relations éphémères et de sexe contaminé.²⁹⁵

La communication entre sœur et les relations familiales ne permettent pas aux narratrices de s'appuyer les unes sur les autres ni d'établir des repères stables au sein même de la famille. Il faut à Cristina espérer l'intervention d'un homme, étranger à son monde, pour se créer un point d'ancrage. Ses aspirations à s'établir avec un « homme honnête » dévoilent un profond écart avec ses attributions de femme moderne aux multiples relations passagères.

En ce qui concerne le personnage de Rosa, ses ambitions professionnelles et son désir de réussite contrastent avec toute activité sortant du cadre des études et du travail. Le triomphe est finalement décrit comme le sacrifice d'une vie personnelle : « Un monde où seuls les triomphateurs ont leur place. Et pour en devenir un, il faut sacrifier presque tout le reste. »²⁹⁶. L'acharnement au travail empêche les sorties, exclut tout amusement et dissuade une vie amoureuse. Son manque de relations humaines pousse Rosa à se comparer à son ordinateur, soit à une machine :

²⁹⁴ *Ibid.*, p.188 : « Yo dormía encerrada en una cárcel cálida, atrapada entre sus piernas y sus brazos. Rodeada de mimos y algodón. »

²⁹⁵ *Ibid.*, p.23 : «Y a una no le gusta hablar de su familia porque de pronto cae en la cuenta de que no tiene ninguna tabla a la que agarrarse en medio de este naufragio general de familias desunidas, empleos precarios, relaciones efímeras y sexo infectado. »

²⁹⁶ *Ibid.*, p.258 : « Un mundo en que sólo tienen cabida los triunfadores. Y para llegar a serlo hay que sacrificar casi todo lo demás. »

[...] parce que dans le fond je suis comme mon ordinateur, qui possède une batterie de secours qui se met automatiquement en marche en cas de défaillance du courant.²⁹⁷

Les attributions du personnage l'ont « programmée pour continuer », pour poursuivre après l'échec, lui permettant d'envisager une nouvelle vie. Elle souhaite finalement à renouer avec ses passions. Il se crée alors un écart important entre le personnage désigné comme empiriste et rationaliste, et son désir de retrouver son « âme » à travers la musique. Le changement d'identité est radical :

Et maintenant je vois les choses d'une façon totalement différente, Cristina, parce que je sais que ce qui est important dans cette vie réside à l'intérieur de soi, et il s'agit de la seule chose que l'on emportera dans la tombe²⁹⁸

Il ne s'agit plus de s'accomplir dans une vie sociale ou professionnelle mais de trouver la réussite à « l'intérieur de soi ». L'épanouissement ne peut être qu'*intrinsèque*.

Les personnages féminins de Maïssa Bey cherchent à changer leur identité en changeant leur histoire et leur passé. Cette volonté révèle avant tout un désir de liberté. La narratrice du roman *Surtout ne te retourne pas* évolue tout au long du récit et, à l'instar de Malika, s'invente différents personnages : la jeune fille qui fuit, Wahida, et la nouvelle Amina. Elle aspire à se reconstruire comme un personnage nouveau. Elle doit ainsi se créer un autre personnage, ce qui ne peut être permis que par la mort du premier : « Depuis ce jour, on m'appelle Wahida, la seule et

²⁹⁷ *Ibid.*, p.259-260 : « [...] porque en el fondo soy idéntica a mi ordenador, que dispone de una batería de emergencia que se conecta automáticamente en caso de un fallo en la corriente eléctrica. »

²⁹⁸ *Ibid.*, p.314 : « Y ahora veo las cosas de una manera totalmente distinta, Cristina, porque sé que lo importante en esta vida reside en el interior de uno mismo, y se trata de lo único que uno tiene y lo único que uno va a llevarse a la tumba »

peut-être même l'unique. Désormais, tout est plausible. Et peut-être même possible. » (p.107) Elle peut à cette condition seulement se redéfinir entièrement, sans contrainte. Cette possibilité la rend unique puisqu'elle peut choisir qui elle veut être. Elle ne parvient cependant pas à aller au bout de ce personnage de Wahida. En effet, le retour de sa mère annule cette possibilité de reconstruction puisque Wahida doit être seule et sans famille : « [...] j'ai une maison ; une chambre ; une mère ; un passé ; un semblant de famille dispersée, des morts et des vivants » (p.154-155) En retrouvant un passé, une histoire et tout un entourage familial, elle perd son statut de solitaire. Elle n'arrive pas à défendre son personnage nouveau. Lorsque son passé la rattrape, sa volonté faiblit :

Après avoir traversé l'enfer, je me croyais forte. Je croyais être prête à tout entendre, à tout supporter. A tout affronter surtout. Et il a suffit que cette femme s'approche de moi, me regarde, me parle, pour que je perde pied, pour que les mots me manquent, pour que les mots restent tapis au fond de moi.²⁹⁹

Il se creuse un fossé entre son désir d'être Wahida, personnage fort et indépendant, et ses attributions premières de personnage fragile et obéissant, dont elle ne s'est pas libérée. La fuite, le voyage en solitaire, affronter le tremblement de terre puis la vie au camp révèlent un besoin d'indépendance et un désir de se définir par la force. Si sa détermination ne vacille pas, sa force faiblit et prouve un écart entre les aspirations du personnage et ses qualités. Cet écart existe aussi dans la définition du personnage que donne Dounya et celle livrée par le personnage lui-même. La narratrice se dit « folle » par son attitude :

²⁹⁹ Bey, M., *Surtout ne te retourne pas*, op. cit., p.129.

Je suis un peu folle, sans aucun doute. Un soupçon ou un brin de folie...Sinon, je ne serais pas en ces lieux, à cette heure et en ce jour. Je ne serais pas sortie de chez moi sans la moindre intention de revenir sur mes pas.³⁰⁰

Amina révèle ici un comportement éloigné de celui attendu par une jeune fille, et se distingue par son désir d'indépendance. Une jeune fille doit au contraire se reconnaître par sa docilité :

J'essai d'avoir l'air naturel. Ce qui sous-entend : yeux baissés, gestes maladroits. Il faut que cela soit évident : je suis intimidée, presque apeurée, comme il convient à une jeune fille de bonne famille peu habituée à circuler seule.³⁰¹

Cette définition de la narratrice contraste avec celle de « jeune fille bien dressée » (p.157) donnée par Dounya, prouvant l'écart entre le personnage fuyant le domicile et le personnage narrateur. Il y a bien un troisième personnage, qui se crée en fin de roman. Il s'agit de la nouvelle Amina, différente encore de Wahida, puisqu'elle choisit finalement de se reconstruire au travers d'une famille : « C'est à ce moment là que je me suis levée. Que je me suis approchée. J'ai tendu les mains vers elle. » (p.204) En acceptant sa mère, la narratrice recommence une nouvelle histoire.

En ce qui concerne le personnage de Malika, l'écart entre ses aspirations et ses conditions est profond et irrémédiable. En effet, elle refuse de devenir femme alors que sa nature la rattrape : « J'étais femme et je ne pouvais rien contre cette malédiction. » (p.70) De même, elle cherche à « faire oublier qu'[elle] [n'est] qu'une bâtarde » (p.25) mais elle ne peut se défaire de son apparence de « sang-mêlé » qui ne laisse « aucun doute » (p.78) Malika choisit de se construire dans la colère et la rébellion. Cependant, son désir de se distinguer des autres femmes, catégorie à laquelle elle refuse d'appartenir, ne la soustrait pas à

³⁰⁰ *Ibid.*, p.33.

³⁰¹ *Ibid.*, p.37.

l'internement. Pour échapper à son genre, elle enfreint les lois qui enferment les femmes dans la chasteté en ayant des relations sexuelles avec un inconnu : « J'avais enfreint les lois parcheminées qui encloîtent les rêves des femmes » (p.151). Cette infraction entraîne immédiatement un nouvel enfermement :

Je n'ai pas compris pourquoi on m'a emmenée à l'hôpital puis enfermée ici. [...] Ils disaient viol. Ils disaient folie. Ils disaient toutes sortes de mots qui ne me concernaient pas.³⁰²

Son évasion, sa nuit de liberté, est interprétée comme un viol, révélant un profond décalage entre les désirs du personnage féminin et les normes sociales. Elle cherche à se détacher des obligations et des lois qui soumettent les femmes en bravant les interdits et en revendiquant son statut de bâtarde, qui la marginalise. En se démarquant de toute catégorie sociale, elle cherche à se rendre unique. Elle demeure cependant prisonnière de sa condition, annulant toute possibilité de reconstruction reconnue.

Dans chacun des romans étudiés, les personnages féminins aspirent à la liberté. Leur désir de se reconstruire autre, d'une identité nouvelle, révèlent une volonté de s'affirmer comme individu libre et indépendant. Pourtant, un écart demeure entre leurs aspirations et leur réelle évolution. Les narratrices ne parviennent pas à se libérer totalement et restent, en partie du moins, enfermées dans leur rôle. Pour pouvoir se dire autre, il leur faut d'abord reprendre, ou prendre, la parole qui leur a été refusée.

³⁰² Bey, M., *Cette Fille-là*, op. cit., p.151.

3- Reprise de parole et écriture égotiste

La reconstruction des personnages féminins s'accomplit à travers plusieurs étapes. Il s'agit tout d'abord de se déposséder de leur identité première pour pouvoir finalement poursuivre une quête de soi. Puis, la (re)prise de parole permet aux personnages féminins de revendiquer une identité nouvelle. Ils se construisent par leur récit qui devient le lieu de l'affirmation de soi. L'écriture se fait essentiellement égotiste, puisqu'elle vise la conquête de l'identité. En effet, les narratrices s'analysent et ne

parlent que d'elles-mêmes. Il s'agit d'explorer sa propre personne, sa propre individualité par une écriture intimiste, qui devient le refuge de la femme en soi. Le « moi » devient créateur des valeurs de définition de soi et l'écriture se confond alors avec la vie. Les personnages de Maïssa Bey et de Lucía Etxebarria, par leur condition de narratrices, s'approprient la parole. Elles cherchent ainsi à devenir actrices de leur histoire et de leurs choix. Elles se définissent à la fois par leur rôle de narratrices et par leur rôle de personnages, ce qui les conduit à se mettre en scène. Les romans de Maïssa Bey, en particulier, relèvent d'une certaine théâtralité. La formation de soi se réalise par la construction du récit, reflet de la construction identitaire. Le roman de Virginie Despentes se distingue comme le seul roman dont la narration se fait à la troisième personne. La prise de parole est donc refusée aux personnages, qui ne peuvent intervenir que par le biais du dialogue. Cette contestation se retrouve aussi dans les deux romans algériens, puisque les femmes ne peuvent s'approprier leur discours. Le droit d'expression est révoqué à ces êtres cloîtrés et rejetés par la société. Les deux narratrices, Malika et Amina, rapportent leurs histoires. Elles se font alors leur témoin et tentent de leur restituer cette parole censurée.

Le roman de Virginie Despentes, *Les Jolies Choses*, est le seul roman étudié dont le narrateur ne s'exprime pas à la première personne et où apparaissent de nombreux dialogues. L'auteur, en choisissant la focalisation interne, pose le problème du narrateur. A travers un « il » ou un « elle », la focalisation varie d'un personnage à l'autre et l'attribution de la prise en charge du récit peut se révéler problématique. Puisque les personnages ne possèdent pas la parole, ils ne peuvent contrôler leur histoire. Le narrateur change de façon irrégulière et il n'est pas toujours identifiable. Cependant, le style d'écriture reste le même, quelque soit le personnage qui prend en charge la narration. Il s'exprime à la troisième personne du singulier, à l'aide d'expressions familières, dans un langage parfois vulgaire et utilise le verlan. L'auteur fait ici le choix d'une focalisation interne et n'utilise jamais le « je ». Les personnages ne prennent pas directement en charge le récit et n'écrivent donc pas leur

propre histoire. Cependant Claudine, Pauline et Nicolas font tour à tour l'objet de la focalisation interne. Le changement de point de vue se repère par un retour à la ligne et par les pronoms personnels : « Poitrine barrée d'un poids absurde, elle voudrait être ailleurs. Débarrassée d'elle-même. »³⁰³ Parfois, le personnage prenant en charge la narration est explicitement désigné : « Il y a trois mois de ça, Nicolas – qui avait rencard juste à côté de chez Claudine – est passé voir si elle était là. » (p.18) L'objet de la focalisation est ici Nicolas puisque le récit précise son déplacement. Il s'agit bien de ce premier se rendant chez Claudine et non cette dernière recevant Nicolas. Enfin les personnages s'expriment, à de rares occasions, au discours indirect libre, mis en évidence par des guillemets : « Elle a encore l'esprit ailleurs, « est-ce qu'il est venu la voir souvent », lorsqu'elle sent son corps – on ne peut pas dire malgré elle puisqu'elle n'a même pas songé à résister tellement c'est impensable – répondre à ses avances. » (p.123) Par ce procédé, celui qui occupe la narration se voit clairement identifié. Mais le changement de focalisation peut se produire plusieurs fois dans un même paragraphe, brouillant les repères narratifs :

Dans la tête de Pauline, ça fait un vrac terrible. Etalé sur neuf mois...Elle n'avait pas envisagé une seule seconde qu'il ait une idée aussi conne. [...].

Ca la prend par moments, sans qu'il comprenne bien d'où ça part. Elle lui fait un peu peur quand elle prend sa lancée, et aussi vraiment chier à l'obliger de supporter ça.³⁰⁴

Dans cet exemple, les pronoms personnels permettent de repérer le changement de point de vue par le changement du « elle » au « il », tout comme la préposition « dans ». Les deux premières phrases peuvent alors être attribuées à Pauline grâce au début de phrase « Dans la tête de Pauline » précisant que les pensées exprimées répondent à son personnage. Puis la narration change le pronom personnel « elle » pour le

³⁰³ Despentès, V., *Les Jolies Choses*, *op. cit.*, p.9.

³⁰⁴ *Ibid.*, p.111.

pronom personnel « il ». Le « il » de Nicolas devient sujet et s’empare de la narration. Dans la dernière phrase, le « elle » de Claudine redevient sujet de la phrase mais c’est Nicolas qui reste l’objet de la focalisation puisqu’il subit l’action de Pauline et que le sentiment de peur révélé lui est clairement attribué. Cependant, le narrateur ne peut toujours être repéré puisque certains paragraphes sont coupés de la narration et le récit n’apporte aucun repère. Par exemple, un paragraphe est voué à la description d’un personnage masculin en colère :

Appuyé contre un mur, un homme à cheveux gris hurle dans son portable, toute la rue peut l’entendre, il est rouge vif à force de s’énervé, peut-être qu’il va exploser et se répandre sur le trottoir.³⁰⁵

Ce dernier reste inconnu et il n’apparaît que dans ce paragraphe. Le narrateur n’en fait référence qu’en rapport à sa colère. Il peut donc rester inconnu puisque ce n’est pas son apparition qui revêt de l’importance mais le sentiment qu’il manifeste. Ce paragraphe souligne la colère décrite. Ce sentiment fait écho à la colère de Pauline, puisqu’elle est précédemment qualifiée « énervée ». Cependant le personnage féminin, contrairement à ce personnage masculin, ne laisse pas « exploser » sa colère. Il peut alors jouer un rôle d’écho en se faisant la démonstration de la colère de Pauline, qui voudrait hurler de rage mais se tait. La description de cet homme permet au personnage féminin de faire connaître les sentiments ressentis puisque celui-ci ne peut les exprimer directement. La fin de la phrase émet une hypothèse : « peut-être qu’il va exploser et se répandre sur le trottoir » qui élimine la possibilité de prise en charge de la narration par un narrateur omniscient. Malgré l’absence de repère la narration peut être attribuée à Pauline. Cependant, certains paragraphes ne permettent aucune certitude quant au narrateur. A la page huit, par exemple, il s’agit d’une seule phrase : « Ensuite, et comme souvent, rien ne s’était passé comme prévu. » En étant détachée du reste de la narration, cette phrase

³⁰⁵ *Ibid.*, p.113.

est mise en relief. Elle annonce déjà l'échec des projets mis en place au paragraphe précédent. Celle-ci peut donc être attribuée à chacun des trois personnages comme à aucun, impliquant alors la présence d'un quatrième narrateur, celui-ci omniscient. L'identification du narrateur se révèle d'autant plus difficile que le style d'écriture reste le même d'un personnage à un autre. Les personnages de Virginie Despentes ne contrôlent pas leur récit et ne maîtrisent pas non plus leur histoire. Par ce choix d'écriture, le lecteur est souvent perdu. A l'instar des jumelles, il perd ses repères et avance par étape.

Dans les deux romans de Maïssa Bey, Amina et Malika soulignent leur double fonction, qui est à la fois narrateur et personnage. En se mettant en scène elles révèlent une certaine théâtralité. Les récits de *Surtout ne te retourne pas* et de *Cette Fille-là* présentent une construction marquée par de nombreux paragraphes et des aposiopèses répétées. Certaines phrases ne contiennent que quelques mots et reprennent à la ligne suivante :

A treize ans, j'ai refusé de grandir.

Croissance arrêtée

Ont constaté les médecins plus tard.³⁰⁶

Le récit comporte de nombreuses phrases nominales, parfois réduites à un seul substantif : « Mémoire. Histoire. Souvenirs. » (p.14) dans le roman *Cette Fille-là* ou « Soleil. Soif. Incandescence. Faim. » (p.16) dans le roman *Surtout ne te retourne pas*. L'écriture est marquée par le vague et par le flou, par des phénomènes de rupture des phrases. La narratrice défait l'ordre syntaxique en rompant la linéarité et en bouleversant la ponctuation. Cette structure renvoie au narrateur qui construit son récit. Les personnages féminins, personnages principaux, occupent à la fois la fonction de personnage et la fonction de narrateur. Le moment de la

³⁰⁶ Bey, M., *Cette Fille-là*, op. cit., p.13.

narration coïncide donc avec l'histoire du récit. La structure répond alors aux hésitations, aux tâtonnements des narratrices et aux sentiments des personnages. La parole du narrateur se construit en même temps que le parcours du personnage et peut révéler ses sentiments. Les mots doivent dévoiler sa pensée :

*Cette colère que les mots faisaient se lever en moi. Non, il faut que je rectifie. Ce n'était pas la colère. Y a-t-il un mot pour désigner l'orage qui gronde à l'intérieur de soi ? [...] Et ces mots...ces mots qui trébuchent, se cognent, qui s'entrechoquent, qui percutent à coups répétés et violents les parois de mon crâne...*³⁰⁷

Dans le roman *Surtout ne te retourne pas*, la narratrice se détache parfois du personnage narrateur. Elle intervient comme une deuxième voix narrative, distincte de la première, afin de commenter son propre récit et sa structure, de l'expliquer ou de le juger. Cette voix se coupe du récit puisqu'elle se trouve, en général, en début de chapitre et se repère grâce à sa forme en italique. Celle-ci s'adresse directement au lecteur et révèle sa fonction de narrateur construisant son histoire :

*Je vais une fois de plus reconstituer la scène. Une fois de plus. Mais de façon différente puisque je suis un des personnages. Un rôle pour lequel je n'étais pas préparée.*³⁰⁸

Le narrateur se raconte donc puisqu'il occupe également le rôle de personnage. Cette double énonciation propre en général au genre théâtral entraîne une mise en scène du récit. Certains passages du récit sont définis comme des « scènes » d'une pièce. Ainsi, les réactions de la famille suite à la fugue du personnage d'Amina :

³⁰⁷ Bey, M., *Surtout ne te retourne pas*, op. cit., p.193.

³⁰⁸ *Ibid.*, p.193.

*Je vais donc mettre en scène la pièce qui va se jouer derrière moi.
J'ai toujours su inventer des scènes, des situations. Pour garder le contrôle. Parce que c'est ça. Il faut, il faut garder le contrôle.
Je connais si bien les personnages que je ne risque pas de me tromper dans la distribution des rôles et dans les réactions diverses que La Disparition va susciter.*³⁰⁹

Le vocabulaire employé est celui du théâtre avec les termes de « pièce », « scène », « personnages », « distribution des rôles ». Malika narratrice utilise le même vocabulaire puisqu'elle met « en scène » des personnages. De même, le passage où celui-ci se trouve chez la psychologue est entièrement théâtralisé. Elle le définit comme une scène, qu'elle intitule « L'affrontement. Acte I. » (p.41) et qui se termine par le tombé de rideau : « Rideau. » (p.46). Enfin, l'histoire de Fatima prend la forme d'une pièce de théâtre. Cette dernière occupe le rôle de metteur en scène puisqu'elle dirige ses personnages : « Ils sont là, dans la pièce, elle les dirige, les fait parler, les met en scène, s'emporte, les interrompt, puis finit par se taire, apaisée pour quelques heures. » (p.82) Cette scène est définie comme une « représentation », que Malika va raconter : « Tout est en place. Je n'ai qu'à laisser courir ma plume. » (p.82) L'action (le jeu théâtral) et le récit se mêlent. La narratrice détermine ses personnages en fonctions des rôles qu'ils leurs sont assignés : « C'est mon histoire, il ne faut pas que d'autres s'en emparent. Je ne sais pas jouer les rôles écrits par d'autres. » (in *Surtout ne te retourne pas* p.142). Le narrateur, également personnage, ne peut s'éloigner du rôle attribué.

Le roman de Virginie Despentes, contrairement aux autres romans étudiés, comporte de nombreux dialogues. Ce procédé permet à Claudine, Pauline et Nicolas de partager la narration et de s'exprimer au style direct. L'écriture au style direct et la mise en place d'énoncés ancrés dans la situation de communication réunit nécessairement les

³⁰⁹ *Ibid.*, p.43.

personnages, créant un lien entre eux. Lucía Etxebarria fait le choix inverse en rapportant le plus souvent les dialogues entre les trois sœurs au style indirect, afin de souligner un manque de lien entre celles-ci. Cependant, ce procédé mêle de ce fait la focalisation et aucun des personnages ne peut faire l'objet de la focalisation interne. Aussi, lorsque le dialogue se termine, l'attribution du récit à un narrateur s'avère difficile. L'identification est alors possible seulement avec les pronoms personnels ou sa nomination directe. Par cette difficulté de repères, le narrateur n'est volontairement pas identifiable de façon évidente. Les personnages ne pouvant prendre directement en charge leur histoire (par la distance du « il »), ils ne peuvent pas non plus contrôler le récit. De ce fait, ils ne peuvent s'attribuer la narration et leur identification se révèle parfois difficile. Le roman ne permet donc pas une réelle prise de parole, puisque pour se l'approprier les personnages doivent recourir au dialogue. Ils ne peuvent espérer une évolution de leur histoire ni même de leur récit, les empêchant finalement de devenir acteur leur propre reconstruction identitaire.

Dans les deux romans algériens étudiés, il s'agit pour les narratrices à la fois de montrer (mettre en scène) et de raconter. Elles établissent un pacte avec leur lecteur. Celles-ci s'engagent à raconter leur histoire tandis que le lecteur s'engage à les écouter :

*Cette entrée en matière, peut-être un peu trop longue, peut-être un peu trop raisonneuse, n'avait qu'un seul but : m'aider à trouver un commencement à ce récit. A vous mettre en condition, vous qui m'écoutez et cherchez à comprendre.*³¹⁰

Le narrateur construit son récit en même temps qu'il se raconte et commente sa propre construction : « Oui, c'est un beau début. Commencer ainsi. N'efface pas. » (*Cette Fille-là* p.20) Il cherche à donner du sens à son récit, à suivre une chronologie puisqu'il veut se faire

³¹⁰ In *Surtout ne te retourne pas*, op. cit., p.25.

comprendre. Le lecteur assiste ici à une construction romanesque : « Edifier donc. Construire mon histoire. » (In *Cette Fille-là*, p.21) dont le narrateur doit rester maître. Il ne peut donner sens à son récit qu'en dirigeant ses personnages. Cependant, il le développe en fonction de ce qu'il choisit de raconter : « Mon histoire donc. Revue et corrigée. Comme un roman. » (In *Cette Fille-là*, p.20) Il fait de son histoire un roman et peut inventer : « *Et puis, au jeu des histoires racontées, on peut être fort, très fort. On peut sans cesse inventer. Fabuler, mentir, simuler.* » (In *Surtout ne te retourne pas*, p.94) Le verbe « fabuler », venant du latin *fabula*, la fable, indique un propos inventé. Le narrateur, tout en construisant son récit, élabore son histoire. Le personnage de Malika, en particulier, ne s'inscrit pas dans un passé défini : « Je suis l'héritière d'une histoire que je dois sans cesse inventer. » (p.52) Le narrateur cherche à raconter sa propre origine, ce qui lui permet de se définir. Les deux romans expriment la volonté de « dire », comme un témoignage : « Dire ou se taire à jamais » (In *Surtout ne te retourne pas*, p.15) et « Le temps est venu enfin de dire. » (In *Cette Fille-là*, p.37) Le narrateur raconte l'histoire de son personnage et cherche ainsi à se faire entendre. Il doit l'accompagner dans son déroulement, entraînant la coïncidence entre les deux constructions, celle de la narration et celle de l'origine. Narrateur et personnage ne font alors plus qu'un : « Revivre ces instants avec elle, en lui tenant la main pour qu'elle ne soit pas tentée de s'arrêter d'écrire. » (in *Cette Fille-là* p.38) Il peut finalement se définir : « *Ecoutez. Ecoutez-moi. Laissez-moi dire ce que je sais. Ce que je suis.* » (In *Surtout ne te retourne pas*, p.107) C'est en se racontant, en prenant la parole, que le narrateur se réapproprie sa propre histoire. Pour la narratrice, s'écrire revient nécessairement à s'inventer.

L'univers de la nuit est celui du silence, de la solitude et surtout le moment privilégié de l'imagination. Il représente également le rêve. Ceux-ci permettent au personnage de Malika d'inventer l'histoire de ses parents et d'imaginer sa mère :

Et le soir, seule dans mon lit, avant de m'endormir, j'inventais, au bord d'une mer balayée par les reflets de lune, le visage de celle qui m'avait abandonnée et qui n'avait pas choisi mon prénom.³¹¹

Malika se construit à travers ses rêves nocturnes qui lui permettent de s'inventer et de se chercher pour mieux se construire. A cet instant, la narratrice se présente comme M'laïkia, la possédée. En effet, ce moment laisse surgir ce personnage qui la définit puisqu'il fait partie d'elle : « L'autre, M'laïkia. [...]. En moi. Depuis si longtemps prisonnière. Comment la faire exister ? » (p.121) Celui-ci s'empare alors d'elle, la possède. Elle appartient à la nuit :

[...] personne ne peut, personne ne doit me retenir, mon nom est M'laïkia, j'appartiens à la nuit et j'aiguise mon regard au rougeoiement des braises avivées par mon souffle. Juste avant de me consumer.³¹²

Ce personnage, ne pouvant surgir qu'au crépuscule, s'éteint à l'aube. Ainsi, la nuit permet à Malika de se trouver, de réconcilier les différentes parties d'elle-même. Il s'agit d'un moment unique dans lequel toutes les transgressions avec la « réalité » sont possibles. Le rêve sert à écrire et devient un moment à soi. La relation entre écriture et identité est ressentie dès lors comme une nécessité. La restitution de la parole permet à Malika de redéfinir son personnage et donc de se construire de façon individuelle.

Chez Lucía Etxebarria, la prise de parole des différentes narratrices révèle leur différence et les identifie comme trois personnages distincts. Seuls les derniers chapitres rapprochent ces personnages en les mettant en scène ensemble pour la première fois. Le titre de chaque chapitre correspond au narrateur et le définit. Chaque personnage prend la parole afin d'exprimer son propre mal-être et sa solitude. En ce qui concerne le

³¹¹ Bey M., *Cette Fille-là*, op. cit., p.25.

³¹² *Ibid.*, p.184.

personnage d'Ana, celui-ci est défini par le chapitre « H comme Habitude » (« H de Hastío »). Il renvoie à son tour sa solitude : « Seule, comme je le suis presque tous les matins. » (« Sola, como paso casi todas las mañanas » p.95) Le rythme de vie quotidien ne satisfait plus la narratrice, qui le brise finalement par l'inertie. Le chapitre « R comme Rompue, Rancœur, Rendue » (« R de Rota, Rencor y Rendida ») marque une défaite. L'insatisfaction de la vie menée et la mort d'Antonio entraînent un nouvel enfermement dans un état dépressif : « Cela fait un mois que je pleure sans arrêt et que je mange à peine. » (« Llevo un mes sin dejar de llorar y apenas puedo comer » p.199) Le personnage devient apathique, comme le soulignent les titres des chapitres de sa narration. Le chapitre « F comme Frustrée » (« F de Frustrada ») qualifie le personnage de Rosa. Pour celle-ci la réussite professionnelle ne comble pas l'absence d'une vie affective : « [...] ça ne me sert à rien de travailler autant » (« no me sirva de nada trabajar tanto. » p.62). Sa frustration découle de sa solitude. Ce sentiment se confirme dans le chapitre « P comme Pouvoir » (« P de Poder »), où son pouvoir se limite au monde des affaires : « A vingt huit ans, j'ai été nommée directrice financière et ma photo a été publiée dans la rubrique des affaires d'*El País*. »³¹³ Elle n'a aucun pouvoir sur une éventuelle vie sentimentale et reste frustrée par une sexualité ratée. Son refus du mariage, comme refus d'un enfermement, l'enferme malgré tout mais dans une solitude inéluctable. Les chapitres correspondant au personnage de Cristina sont les plus nombreux. Ils la définissent principalement à travers son besoin d'une vie sexuelle, comme le chapitre « D comme Désir » (« D de Deseo y Destierro ») : « J'ai besoin d'une queue entre les jambes. » (« Necesito una polla entre las piernas. » p.46). De même le chapitre « O comme Obsession » (« O de Obsesión »), on découvre son obsession pour le personnage d'Iain et son violent désir sexuel : « Il me plaisait plus que tout. J'aurais demandé et supplié, je me serais traînée par terre pour en obtenir davantage. »³¹⁴ En réalité, l'obsession est sexuelle et non liée au personnage masculin lui-même.

³¹³ Etxebarria, L., *op. cit.*, p.191 : « A los veintiocho me nombraron directora financiera y mi foto salió en la sección de negocios de *El País* »

³¹⁴ *Ibid.*, p.189 : « Me gustaba más que nada. Habría rogado y suplicado, me habría arrastrado por el suelo para conseguir más. »

Ainsi, les titres de chapitres déterminent les narratrices dans leurs attributions. Cependant, si la prise de parole permet l'expression du mal être des personnages, il leur permet aussi l'expression de leurs aspirations. En effet, Ana se définit par sa faiblesse et envie la force et l'indépendance de ses sœurs. Rosa dénigre sa carrière professionnelle et aspire à une vie sentimentale. Enfin, la liberté convoitée par Cristina l'enferme tout autant que ses sœurs dans la solitude et c'est finalement un équilibre qu'elle recherche. Le discours des personnages évolue dès lors que les aspirations de chacun sont révélées puisque celles-ci vont contribuer à la reconstruction identitaire.

La reprise de parole indique la prise de décision. Au fur et à mesure du récit d'Ana, l'expression « je ne sais pas » se fait rare tandis que le personnage féminin prend de l'assurance. Il lui devient alors possible de reprendre le contrôle de sa propre vie en prenant des choix individuels. Cependant, le désir de divorcer et l'expression de cette décision sont reportés par la voix narrative de Cristina. Sa parole est censurée, les personnages de la mère et de Borja lui interdisant toute décision individuelle. Elle ne peut reprendre la parole que dans le dialogue final réunissant les trois narratrices. En intervenant dans un même chapitre, les trois personnages ne se caractérisent plus par leur différence mais ils expriment au contraire une même écriture, parviennent aux mêmes conclusions. Le récit évolue des attributions aux aspirations pour guider les narratrices vers une reconstruction identitaire marquée par une individualisation du personnage féminin. Cette reprise de parole est enfin libre. Ces personnages définis par d'autres peuvent opérer à partir d'eux et se construire eux-mêmes. Ils peuvent se dire eux-mêmes. En se joignant pour la première fois dans un même dialogue, ils tiennent le même discours. Le personnage de Cristina devient alors la seule voix narrative, puisqu'elle unit les deux autres narratrices à sa propre voix. Cependant, cette construction individuelle n'est pas considérée comme acquise malgré la volonté nouvelle des narratrices. Elle demeure au contraire fragile, voire incertaine. La dernière image indique une prochaine lutte :

Au loin, Madrid s'élevait, orgueilleuse, structure monstrueuse de ciment et de béton qui se dressait, menaçante, énorme et grise, à l'horizon ; et la voiture, se dirigeant vers cette masse inquiétante³¹⁵

L'aliénation sociale et familiale, les qualifications premières restent ancrées malgré le désir de dépossession et de reconstruction identitaire. La construction individuelle va relever du combat : « Dark Vador, pensai-je, voici tes guerrières, ouvre-nous la porte. » (« Darth Vader, pensé, aquí llegan tus guerreras, ábrenos la puerta. » p.315) Elle demeure soumise à l'indétermination. Si la quête d'individualisation libère la parole des personnages féminins, la construction individuelle reste à venir.

Les narratrices Malika et Amina restituent la parole aux personnages féminins. Les seules alternatives qui s'offrent aux femmes sont le mariage ou l'opprobre. Les narratrices se font le témoin de leur enfermement, de leur souffrance et de leur courage en racontant leurs histoires. Elles s'affirment ainsi comme actrices de l'histoire et la maîtrise de la parole suggère un pouvoir nouveau sur leur propre construction.

Les femmes enfermées dans l'établissement du roman *Cette Fille-là* sont condamnées à l'oubli. En reprenant leurs histoires, Malika cherche à les faire exister tout en dénonçant les préjugés. Elle commence par Aïcha, de son prénom officiel Jeanne. Le prénom français, source de honte, est gardé sous silence. La peur du jugement entraîne le silence du personnage féminin qui cherche à changer ses papiers d'identité. En inventant la scène de la nomination en « Jeanne », Malika dénonce l'abus du colon français et l'humiliation recherchée. Les histoires de M'a Zahra et de Yamina reflètent le viol de l'enfant derrière un mariage précoce. Cette dernière fuit ce mariage imposé et se rend alors coupable d'adultère. Cet acte entraîne la répudiation du mari et demande la lapidation pour

³¹⁵ *Ibid.*, p.315 : « A lo lejos, Madrid se levantaba orgullosa, una estructura monstruosa de cemento y hormigón que se alzaba amenazadora, enorme y gris, en el horizonte ; y el coche, enfilando hacia aquella inquietante mole »

punition. Marquée par l'Infamie, Yamina échoue dans l'asile puisqu'elle n'a plus sa place dans la société. Fatima, quant à elle, est répudiée par son père. Elle n'a d'autre choix que la fuite puisque le père détient le droit de vie et de mort sur les membres de sa famille. Cependant, Malika révèle aussi la force du personnage féminin qui parvient à faire reculer le père par sa haine et par sa volonté. Enfin, l'histoire de Badra témoigne du rejet subi au moment de la vieillesse : « Et quand elle n'a été plus bonne à rien, sans mari, sans fils pour la prendre en charge, sans ressources, elle est venue frapper à la porte de « la maison des vieux. » » (p.153) N'ayant pas de famille, Badra est enfermée dans l'établissement lorsqu'elle devient trop vieille pour servir. Malika rencontre des femmes différentes mais toutes emprisonnées. Certaines se distinguent par leur force et leur courage. C'est le cas de M'Barka. Cette dernière n'hésite pas à fuir et à s'exiler pour suivre un homme. Elle fait preuve de fermeté dans sa nouvelle vie et s'impose comme une femme déterminée dans ses choix. Elle n'hésite pas non plus à repartir lorsque son compagnon lui préfère finalement une autre femme. M'Barka n'attend pas d'être rejetée, elle quitte cet homme fièrement. Aussi, par la narration de leurs histoires, elles retrouvent en quelque sorte la parole qu'on leur a enlevée et remédient au silence imposé.

Le narrateur du roman *Surtout ne te retourne pas* donne la parole à son personnage, Amina, qui raconte sa propre histoire mais aussi celles des réfugiés de son camp. Si Malika témoigne de la souffrance des pensionnaires, Amina témoigne quant à elle du courage et de l'initiative des personnages féminins. En effet, ce sont avant tout les femmes qui prennent en charge l'organisation des camps des réfugiés. Ces premières font preuve de détermination et s'imposent face à la parole masculine : « Elles ont, en quelques heures, marqué leur territoire avec une détermination qui a fait reculer les hommes les plus braves. » (p.70) Le bouleversement causé par le tremblement de terre entraîne un renversement des rôles chez certains personnages. Sabrina, tout d'abord, qui ne relève plus d'aucune autorité masculine. Elle doit prendre en charge le reste de sa famille et n'hésite pas à vendre son corps pour réaliser ses rêves. Le jugement de l'autre n'a plus aucune emprise, elle

recouvre sa liberté. Elle s'expose ainsi à l'Infamie et renonce au mariage. Le personnage de Khadija contourne aussi les interdits avec son salon de coiffure. Malgré le tabou du corps féminin, elle exprime ouvertement les soins qu'elle prodigue. Ces deux personnages féminins se mettent volontairement en marge de la société et la parole leur est refusée. La mère d'Amina se voit elle aussi contrainte au silence. Elle ne cherche pas à expliquer le meurtre de son mari et son emprisonnement lui impose le silence. En racontant leur histoire et leur courage, la narratrice leur restitue cette parole censurée. La reprise de parole permet, comme pour le roman *Cette Fille-là*, de rejeter le silence et l'exclusion imposés aux personnages féminins.

La femme est au centre des romans et le centre narratif. La parole permet aux narratrices de se livrer à une analyse de la conscience de soi. Celles-ci peuvent parler « d'elles », de leur vie, de leurs préoccupations, de leur construction et de leur quête. Elles découvrent, par la parole et par l'écriture, leur « moi ». Le « je » se dévoile et se décrypte.

Chez Maïssa Bey, la mise en abyme engage une réflexion sur la question de la création romanesque, et, au-delà, une réflexion sur la création du personnage. En effet, les personnages narrateurs se construisent et se déterminent pleinement au travers de leur récit. Il s'agit pour Malika d'écrire son histoire : « Mon histoire donc » (p.20) et de remplir la « page blanche » (p.19) de ses origines. La narratrice raconte sa vie depuis l'enfance jusqu'à l'enfermement dans l'asile, sans logique chronologique. Elle se présente d'abord à treize ans en marquant, dès le début du récit, sa différence : « Je ne serai jamais tout à fait comme les autres. » (p.14) Cet âge est aussi celui de la découverte de sa féminité et du viol du père. Il marque un changement dans la construction du personnage, qui va depuis vivre dans une peur perpétuelle et toujours s'enfermer avant de dormir : « Je sais seulement que je dois vérifier que toutes les fenêtres sont bien fermées. Que je dois verrouiller soigneusement la porte. » (p.152) L'âge de six ans, qui s'inscrit comme le premier jour d'école, représente la première expérience de la différence :

« Ce nom qu'elle prononce devant moi n'est pas celui de mes parents. »
(p.77) Malika apprend, dans la violence des insultes, sa condition de bâtarde :

Par la suite, des camarades de classe se sont chargées de me donner des précisions. / Regards, insultes, allusions moqueuses. / Je n'avais pas d'armes pour me défendre.³¹⁶

La fillette est livrée à la violence verbale et fait l'apprentissage de son statut et de l'exclusion. A dix ans, le personnage connaît sa première fugue et goûte à la liberté : « J'avais dix ans quand je me suis sauvée pour la première fois. / Première échappée libre. Inoubliable équipée. » (p.117) Le récit de cette fuite décrit Malika comme un personnage fugueur, mais aussi comme un personnage rebelle. C'est en effet à partir de cet événement, où Malika n'est « qu'une fillette », que se développe sa révolte. Elle aspire alors à une nouvelle vie, à une nouvelle histoire, dans laquelle elle pourrait se définir autrement. Elle se présente enfin à l'âge de dix-huit ans, qui correspond à l'entrée dans l'asile et au dernier lieu d'enfermement : « J'avais plus de dix-huit ans quand on m'a amenée ici. » (p.147) Cet âge marque aussi la claustration définitive du personnage qui ne quittera plus l'établissement. Le dernier espace de liberté se trouve alors dans l'écriture. Par son imagination, Malika se crée un univers intime dans lequel elle se détermine. En disant « je suis », elle s'affirme en tant qu'individu. Cette affirmation de son existence est mise en valeur par la construction même de la phrase. En effet, l'assertion est disposée comme un titre, suivi d'une virgule, le reste de l'énoncé n'apparaissant qu'à la ligne suivante. A la suite du « je suis », le lecteur attend une définition du personnage. Ce procédé stylistique se retrouve à chaque affirmation d'identité : « Je suis / une enfant trouvée, [...] / Je suis / la fille qu'on montrait du doigt en chuchotant / Je suis / l'Incarnation de la faute » (p.46) ou « je suis / de sang-mêlé sans aucun doute. » (p.78), par exemple.

³¹⁶ Bey, M., *Cette Fille-là*, op. cit., p.77-78.

L'écriture de soi s'oppose au rejet de soi. La narratrice commence par une négation de soi et de son sexe, et la première assertion n'intervient qu'une dizaine de pages plus tard. Cependant, il faut relever que si Malika existe, c'est par la transgression : « Je suis, / le fruit d'amours interdites. » (p.22) A peine affirmer, le personnage révèle qu'il est le résultat d'une « Faute », qu'il n'aurait pas dû être. Ce rejet se retrouve lorsque Malika part en quête de ses origines : « Je suis l'héritière d'une histoire que je dois sans cesse inventer. [...] Fille de rien. Fille de personne. » (p.52) Malika est sans passé, sans origine, sans parent. Elle crée alors sa propre histoire, à travers le récit de soi. Pour cela, elle doit parler d'elle en affirmant son statut : « Oui, je suis / une bâtarde » (p.47). Par cet acquiescement, le personnage se détermine. Elle écrit son histoire et sa quête jusqu'à l'affirmation de sa nouvelle identité : « Je suis la possédée. / Mon nom est M'laïkia. » (p.184) Elle est « celle qui veut chasser la nuit » et « continuer à raconter leurs histoires. A les écrire. » (p.122) Elle se fait le témoin de l'histoire des femmes enfermées et prend la parole par le biais de l'écriture. Le roman *Surtout ne te retourne pas* utilise lui aussi une mise en abyme. La narratrice entreprend le récit de sa quête jusqu'au moment de son écriture : « *Voici, à présent, reconstituées pas à pas, heure par heure, les différentes étapes de mon voyage. Les plus essentielles. Jusqu'à ce jour qui m'amène vers vous.* »³¹⁷ L'exil d'Amina, présenté comme un parcours initiatique, permet la construction du personnage, qui se décrypte à chaque étape. Pour elle comme pour Malika, l'écriture de soi s'oppose au rejet de soi. Face à l'écriture de l'incertitude, la narratrice se livre à l'analyse de soi. En effet, son voyage lui permet de se constituer autre et elle s'affirme en tant qu'individu nouveau : « Je me sens neuve. Je suis neuve. » (p.107) Elle confirme son existence au sein d'une famille : « [...] je suis devenue l'aînée d'une famille » (p.97) Grâce à l'écriture, elle se dévoile : « Laissez-moi dire ce que je sais. Ce que je suis. » (p.107) La découverte de soi passe par la découverte du corps : « Je suis nue. Je me regarde. Je me découvre. Je découvre ce corps. Le mien, sans aucun doute possible. » (p.181) En se décrivant, la narratrice

³¹⁷ Bey, M., *Surtout ne te retourne pas*, op. cit., p.32.

se donne une substance réelle. Elle utilise alors les possessifs pour désigner les différentes parties de soi : « mes yeux » « mes mains » « Mes seins » « Mon ventre » « Mon sexe » « Mes cuisses » (p.181) Cette écriture de soi permet au personnage de se déterminer en tant qu'individu, en tant qu'un « je » avant de pouvoir arriver au « nous » : « Nous étions deux. Mère et fille. / Nous étions réunies pour la première fois depuis plus de vingt ans. » (p.205) Pour accepter sa mère, Amina doit d'abord s'accepter elle-même. Cependant, la narratrice de *Surtout ne te retourne pas* recourt souvent à la forme négative. La perte des repères de définition de soi enclenche une incertitude de l'individualité et le personnage ne sait plus qui il est : « Je ne sais plus, moi non plus je ne sais pas ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, ce qui est visible et ce qui ne l'est pas. » (p.60) Dans cette phrase, la négation est d'abord soulignée par la répétition de « je ne sais plus / pas », et par les quatre reprises de la forme « ne pas ». Cette négation de soi se retrouve à différents passages du texte. En passant du « je ne sais plus », quasi amnésique, au « je ne sais pas » plus ancré dans un « ici et maintenant », la narratrice martèle son ignorance comme un leitmotiv qui rythme le récit :

Je ne suis rien d'autre, je ne serai jamais plus celle que j'étais. Je ne serai rien d'autre que cette odeur-là, captée ce jour-là, une odeur âcre et offensante de poussière, de pourriture et de charogne.³¹⁸

La négation de l'identité réduit le personnage au néant avec le pronom « rien » et les adverbes « plus » et « jamais ». C'en est le début. Ce nihilisme est souligné par un champ lexical de la mort, avec les substantifs « pourriture » et « charogne ». Ce début de roman annonce déjà la mort symbolique du personnage, qui renaît en tant que Wahida. La narratrice le rejette en niant son existence : « Amina n'existe plus » (p.131) L'incertitude de soi demeure même après les retrouvailles mère/fille et l'affirmation d'un « nous », puisque le roman se termine sous la forme négative : « Je ne

³¹⁸ *Ibid.*, p.14.

sais pas. Je ne sais pas. Et cette maison qui ne me reconnaît pas, que je ne reconnais pas. » (p.207) La quête d'Amina n'est pas terminée et l'analyse de soi doit se poursuivre.

Chez Lucía Etxebarria, chaque narratrice entreprend le récit de sa vie et révèle une insatisfaction. Il s'agit également d'affirmer son identité par les choix effectués. Le personnage de Cristina, tout d'abord, cherche par son récit à révéler quelle est sa vie : « Il y a des milliers de façons de parler de la vie, mais il n'y a pour moi que deux façons de la vivre » (« De la vida se puede hablar de mil millones de maneras diferentes, pero para mí ya sólo hay dos formas de vivirla » p.229). Il s'agit bien du but de son récit puisqu'elle conclue à la fin « Voici ma vie » (« Así estaban las cosas en mi vida » p.285) et annonce ainsi avoir rempli son pacte. Elle se décrit par sa condition de serveuse dans un bar. Ce statut est revendiqué à plusieurs reprises, et la narratrice éprouve le besoin de le répéter trois fois dans un même chapitre :

Je suis barmaid et je passe mes dimanches dans les bars [...] / Je suis barmaid et chaque nuit j'ai mal aux oreilles et je sens mon pouls s'accélérer. [...] / Je suis barmaid et chaque nuit je sens que j'ai désespérément besoin de quelque chose³¹⁹

Ces répétitions, construites comme des anaphores, sont placées en début de paragraphe et ainsi mises en valeurs. Ce procédé stylistique suggère une focalisation sur ce statut. Cette affirmation excessive, voire obsessionnelle, laisse comprendre un choix de vie qui ne satisfait pas la narratrice. En effet, la prise de conscience s'effectue chaque nuit où Cristina souffre d'une douleur physique – les oreilles – et d'une douleur morale qui s'exprime par un manque. Ce manque est profond puisqu'il est accompagné de l'adverbe « désespérément ». Le mal de vivre se

³¹⁹ Etxebarria, L., *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, op. cit., p.45-46 : « Trabajo en una barra y los domingos los paso de garito en garito [...] / Trabajo en una barra y cada noche me duelen los oídos y siento el pulso acelerado. [...] / Trabajo en una barra y cada noche siento que necesito algo desesperadamente »

confirme en fin de chapitre, lorsque la narratrice qualifie la vie de « triste » et révèle que celle menée ne permet pas son bonheur : « La vie est triste, et la nuit de Madrid n'est pas aussi merveilleuse que tout le monde le croit. Je vous le dit, moi qui vis en elle. »³²⁰ En se présentant à plusieurs reprises en tant que barmaid, Cristina lie sa condition sociale à son identité. Si cette vie ne peut être qualifiée de « merveilleuse », sa nature n'est pas remise en question. Au contraire, Cristina confirme ses choix : « Je suis comme je suis [...] je suis comme ça et ça me plaît » (« [...] soy como soy [...] yo soy así y me gusta » p.27) La narratrice affirme en début de roman son individualité. Cependant, la suite du récit entraîne la négation de cette même identité :

Les heures interminables que je passent au bar ne comptent pas. Je suis morte. Ce n'est pas moi. Je suis un double cybernétique, une réplique cathodique, un zombi ambulant, n'importe quoi. [...] mais ce n'est pas moi.³²¹

Lorsqu'elle travaille au bar, Cristina n'existe plus. Elle se dissocie de sa condition. Elle crée une distance avec le monde qui l'entoure et avec elle-même, tout d'abord en se disant « morte », puis en révélant une totale indifférence face à ce « moi » nié puisqu'il peut être « n'importe quoi ». Il s'agit d'un hors temps, pendant lequel elle se compare à des objets, à de l'inanimé. Si elle est « morte » ou un « zombie », c'est que Cristina refuse finalement de s'identifier à son statut de barmaid. Alors qu'il est revendiqué en début de récit, à la fin il n'est même plus un « véritable » travail : « [...] parce qu'on ne peut pas non plus qualifier de travail le rôle de potiche ambulante que je joue au bar » (« [...] porque tampoco se puede llamar trabajo al papel de florero andante que ejerzo en el bar » p.248) En dévoilant ses choix et sa vie, elle cherche à comprendre qui elle est. La réflexion menée tout au long de sa quête la pousse finalement à

³²⁰ *Ibid.*, p.46 : « La vida es triste, y la noche de Madrid no es tan maravillosa como todos se creen. Os lo digo yo, que vivo en ella. »

³²¹ *Ibid.*, p.173 : « Las interminables horas que paso en el bar no cuentan. Estoy muerta. No soy yo. Soy un doble cibernetico, una réplica catódica, un zombi andante, cualquier cosa. [...] pero no soy yo. »

rejeter son identité sociale. Sa place est remise en question : « [...] qu'est-ce que je fous là ? [...] je parle de cette vie sans points d'ancrage, sans raison d'être ni alibi, sans prétextes ni échappatoires, ni intentions, ni idéaux. »³²² La vie menée est rejetée, elle est qualifiée de « néant » et de « dérive » (p.285). Le personnage ne se « re »-connaît plus. La narratrice analyse son « moi » tout au long de son récit. La fin de celui-ci lui permet finalement de comprendre son manque à être, qui réside dans un besoin de changer de vie. Il faut vivre sa propre vie, combler ses vides plutôt que de se projeter de la vie d'une autre personne³²³. L'affirmation de soi (« m'appartient » ; « moi ») est de nouveau permise mais dans une nouvelle vie, dans une autre construction.

En ce qui concerne le personnage de Rosa, celui-ci rejette toute forme d'écriture égotiste. Cependant, la narratrice va elle aussi se décrypter par le récit de sa vie, même si celle-ci est dévalorisée : « Ma vie n'est pas très passionnante. » (« Mi vida no es muy apasionante » p.191) Cette dépréciation est mise en relief, puisque la phrase constitue à elle seule un paragraphe. Il s'agit pourtant bien du récit de sa vie, qui s'articule uniquement autour de son travail : « Je passe une grande partie de ma vie, pour ne pas dire ma vie tout entière, enfermée dans un bureau » (« Gran parte de mi vida, por no decir toda, me la paso encerrada en un despacho » p.147) Que ce soit une « grande partie » ou sa vie « entière », c'est le statut professionnel qui domine. Cette vie est considérée comme aliénante et cause de claustration. Elle ne permet pas la place à d'autres activités : « Et pendant ce temps ma vie se passe entre des nombres et des comptes » (« Y entretanto la vida se me va entre números y cuentas » p.155) Suite à cette réflexion, Rosa entreprend une analyse de son existence. Les choix opérés entraînent une « non-vie » et donc une négation de soi : « [...] et il est difficile de me rappeler que mon cerveau n'est pas constitué de puces, que je suis humaine. » (« [...] y resulta difícil recordar que mi cerebro no está hecho de chips, que soy humana. »

³²² *Ibid.*, p.247-248 : « ¿ qué coño hago yo aquí ? [...] hablo de esta vida sin asideros, sin razones ni coartadas, sin pretextos ni evasivas, ni objetivos, ni intenciones, ni ideales. »

³²³ *Ibid.*, p.298 : « Es hora de que aprenda que no puedo perderme en la vida de otra persona sin haber vivido la que me pertenece y que yo, y sólo yo, puedo llenar mis propios huecos. »

p.155) A l'instar de Cristina, Rosa rejette son identité sociale et se révèle non humaine. Elle se compare à un objet, qui pour ce personnage ne peut être que son outil de travail, soit son ordinateur. S'estimer inanimé renvoie à un vide émotionnel :

J'étais une sorte de réplique de moi-même, mais qui n'était pas moi, dans le fond, parce que je ne suis pas, je ne peux pas être, quelqu'un qui ne ressent absolument rien. Rien.³²⁴

La notion de néant se retrouve par la répétition de la négation « ne pas », amplifiée par l'adverbe « absolument » et par la répétition de « rien ». Le substantif est souligné et la narratrice insiste sur cette dernière notion, qui reflète la vie menée. Elle confirme en effet qu'elle n'a « rien » accompli : « « Et tu sais ce que j'ai fait de ma vie pendant ces trente ans ? Rien. Rien de rien. » » (« « ¿ Y ¿ sabes qué he hecho durante estos treinta años con mi vida ? Nada. Nada de nada. » » p.309) Le vide et le néant caractérisent sa vie, qui s'arrête à son identité sociale. En dépréciant cette vie, Rosa rejette donc son identité. Par l'écriture, elle peut se livrer à l'analyse d'elle-même et rechercher qui elle est : « [...] mon véritable moi qui était resté endormi là pendant tant d'années » (« [...] a mi verdadero yo que había permanecido dormido allí dentro tantos años » p.313). La narratrice prend ici conscience de son « moi ». A travers le récit de sa vie, Rosa découvre quelles sont ses aspirations et peut envisager sa reconstruction. Le « moi » se fait alors créateur puisqu'en écrivant sa vie, la narratrice apprend à se connaître et à « re-connaître » ses valeurs. Elle s'affirme finalement comme individu libre de ses futurs choix de vie.

Le personnage d'Ana, enfin, est constamment dans le doute. Si le récit de son histoire doit lui permettre de se décrypter, l'analyse de soi se révèle difficile pour ce personnage qui peine à construire une phrase affirmative. En effet, l'expression « je ne sais pas » sature son texte. Qu'il

³²⁴ *Ibid.*, p.310 : « He sido como una réplica de mí misma, pero que en el fondo no era yo, porque yo no soy, no puedo ser, alguien que no siente absolutamente nada. Nada. »

s'agisse de ses choix, de son identité ou de ses aspirations, la narratrice émet fréquemment une incertitude : « [...] et de toute façon, je ne sais pas, il me semble que je sais juste que je ne sais rien »³²⁵ Elle avoue dès sa première prise de parole son manque de repère et de certitudes. Ce manque entraîne nécessairement un flou identitaire, qui pousse Ana à chercher sa place. Sa vie ne la satisfait pas : « [...] la vie que je mène ne me dit rien »³²⁶ et elle est dépréciée : « [...] je vis une agonie opaque et ingrate »³²⁷ Le substantif « agonie » révèle une douleur profonde qui conduit à la mort, renforcée par l'adjectif opaque qui suggère une nuit épaisse. Sa vie ne se compose donc d'aucune lumière. Cette thématique de l'obscurité se retrouve tout au long de son récit. Ana fuit le monde et sa vie en s'enfermant dans le noir : « [...] plonger dans le néant, enveloppée par des couches d'obscurité qui m'asphyxieront lentement et doucement... »³²⁸ L'obscurité « asphyxie », entraîne l'anéantissement. L'écriture d'Ana est celle du rejet de soi. L'envie de disparaître se répète à plusieurs reprises : « Zéro. Disparaître » (« Cero. Desaparecer. » p.225) et au paragraphe suivant « [...] je voulais rester sur ce banc pour toujours, vieillir là, prendre racine, me faner, me dessécher et disparaître »³²⁹ Le néant et l'enfermement reflètent la vie menée. Comme le personnage de Rosa, Ana n'a « rien » fait de sa vie : « Et les heures et les jours passent sans que je ne fasse rien »³³⁰ Le désir de nier l'existence vécue entraîne la négation de soi. Le personnage ne se suffit pas. Lorsqu'il affirme en début de récit son individualité, il renvoie seulement à une image extérieure : « [...] je suis comme je suis, nette et avec un bel aspect. » (« [...] soy como soy, ordenada y de buen aspecto. » p.106) La netteté n'est qu'apparence puisque le flou intérieur demeure. En fin de récit, la compréhension de cette inexistence cause la fatigue du personnage : « Mais je ne suis pas Super Ana, je ne suis que l'Anita de toujours et je

³²⁵ *Ibid.*, p.96 : « [...] y de todas maneras, no sé, me parece que sólo sé que no sé nada »

³²⁶ *Ibid.*, p.272 : « [...] esta vida que llevo no me dice nada »

³²⁷ *Ibid.*, p.272 : « [...] vivo en una agonía opaca e ingrata »

³²⁸ *Ibid.*, p.140 : « [...] sumergirme en la nada, arropada por capas y capas de oscuridad que vayan asfixiándome lenta y dulcemente... »

³²⁹ *Ibid.*, p.225 : « [...] quería quedarme en aquel banco el resto de mi vida, madurar allí, echar raíces, marchitarme, secarme y desaparecer »

³³⁰ *Ibid.*, p.186 : « Y el caso es que las horas y los días se me pasan sin hacer nada »

suis fatiguée, immensément fatiguée »³³¹ La dépréciation de soi se poursuit, puisqu'Ana ne peut être « que » elle-même. Cependant, elle exprime par la même occasion sa singularité. Être soi, comme la vie menée, ne convient plus et l'adverbe « immensément » indique une démesure, une impuissance du personnage. Face à cette situation de rupture, Ana doit s'affirmer. C'est par la parole de la narratrice Cristina que se dévoile sa nouvelle assurance : « [...] il me sembla que je ne lui avais jamais connu autant d'assurance que ce jour-là. »³³² Ana confirme finalement ses choix de vie et établit des certitudes, mais pas dans son propre récit, il faut que l'affirmation se réalise par le biais de la parole de la narratrice principale.

Dans *Les Jolies Choses* de Virginie Despentes, l'écriture de soi n'est permise que par la mort du personnage de Claudine. Pauline doit d'abord devenir l'autre pour se connaître : « Maintenant qu'elle est devenue Claudine » (p.50) Les rôles sont inversés et elle revendique son identité comme étant celle de Claudine. En effet, pour tuer son personnage, la jumelle morte doit être Pauline. Ainsi, c'est bien d'elle-même dont elle parle lorsqu'elle révèle qu'elle « n'aimait pas la foule » et qu'elle « n'habit[e] pas Paris » (p.48). Les situations sont inversées, c'est le personnage de Pauline qui est déclaré comme mort et celui de Claudine comme vivant. Pauline peut alors affirmer l'identité volée : « Je suis Claudine Leusmurt. » (p.48). Elle effectue ici une première négation de soi puisqu'elle se présente comme étant « l'autre ». Ce personnage n'est plus Pauline, qui est « mort », mais il ne peut pas être Claudine non plus. Elle rejette cette identité et l'écriture devient celle de la négation de soi : « Je suis sûre que je n'étais pas comme ça, avant. Elle m'a refilé tout son chaos, mais moi, je ne suis pas elle, j'en veux pas. » (p.209) Elle ne peut être aucun de ces personnages et ne parvient donc pas à se situer. Ce flou identitaire entraîne un vide existentiel : « Jamais elle n'aura aussi peu existé, aucune vie, rien. » (p.210) Elle compare sa vie au néant avec le

³³¹ *Ibid.*, p.138 : « Pero no soy SuperAna, no soy más que la Anita de siempre y estoy cansada, inmensamente cansada »

³³² *Ibid.*, p.306 : « [...] me pareció que nunca le había conocido tanto aplomo como entonces. »

pronom indéfini « aucune », renforcé par le substantif « rien », mis en apposition. La phrase se termine par cette image de vide. Le personnage, en niant son identité, nie aussi sa vie. Le récit romanesque a pour enjeu l'analyse de soi, et Pauline découvre son individualité. Devenir l'autre lui permet d'apprendre à se connaître. Ce personnage solitaire vivant à l'écart de la société se révèle attiré par la gloire et la célébrité : « Je savais pas que j'aimais ça, mais putain, j'adore ça. » (p.225) La femme bridée face au personnage masculin aspire finalement à diriger : « Tant qu'elle est seule, c'est pouvoir devenir le père, être égoïste, ambitieuse, agressive et ne faire que ce qu'elle veut. » (p.232) Cette nouvelle écriture de soi engage une nouvelle construction identitaire. Pauline peut alors affirmer sa nouvelle individualité.

La reprise de la parole permet aux personnages féminins de revendiquer une identité nouvelle et de se construire par le récit romanesque. Virginie Despentes choisit pour son roman une focalisation interne. Les personnages ne possèdent donc pas directement la parole et n'écrivent pas leur histoire. Elle se distingue ainsi des deux autres romancières. En effet, les personnages de Maïssa Bey et de Lucía Etxebarria possèdent une double fonction, puisqu'ils sont à la fois personnage et narrateur. Les deux romans de Maïssa Bey procèdent à une mise en abyme liant la construction romanesque à la construction identitaire. Malika et Amina se montrent et se racontent. Elles racontent aussi l'histoire d'autres femmes et leur restituent une parole interdite. Le roman de Lucía Etxebarria se compose de trois narratrices, mêlant trois récits et trois personnages distincts. Leurs préoccupations et leur discours diffèrent, ce qui permet aux personnages féminins de s'affirmer comme trois individus, présentant trois constructions identitaires et trois écritures distinctes. Pour les trois auteurs, le récit romanesque engage à l'analyse de soi et implique une écriture égotiste.