
Histoire des mères, destin des filles : de la procréation à la création de soi dans *L'enfant-bois* d'Audrey Pulvar et *Fleur de Barbarie* de Gisèle Pineau

Karine Bénac-Giroux

Université des Antilles-Guyane, Martinique (France)

Notre propos s'intéresse à la manière dont *L'Enfant-bois* d'Audrey Pulvar et *Fleur de Barbarie* de Gisèle Pineau présentent le trajet de personnages féminins qui, haïs et abandonnés par leur mère, construisent de façon souterraine une histoire collective de la femme antillaise marquée par la répétition de traumatismes originels. Eva et Joséphine, en quête de leurs origines et de leur identité, doivent en passer par les liens de l'adoption ou ceux de l'homosexualité, et s'ériger, en somme une « affiliation » destinée à pallier l'absence maternelle. De fait, le lien destructeur à la mère, fondée sur une relation de type bourreau-victime où les rôles peuvent s'inverser, révèle les carences des femmes privées de père, de cellule familiale et de toutes ressources, et intériorisant parfois les rapports dominant / dominé caractéristiques des sociétés coloniales, au détriment même de leur enfant.

En mettant l'accent sur le devenir d'héroïnes privées de l'amour maternel, des romancières telles qu'Audrey Pulvar avec *L'Enfant-bois* et Gisèle Pineau avec *Fleur de barbarie* croisent la réflexion sur le destin individuel et la mise en cause d'une société antillaise héritière d'un lourd passé, dont la mère, et plus globalement la femme, apparaissent comme victimes. Les principaux personnages féminins de deux romans, Eva et Joséphine, sont en effet marqués du sceau de l'absence maternelle et en quête du double de cette mère inaccessible. Exclues du corps social dès la naissance, puisqu'abandonnées par leur mère, elles répètent par cette naissance et cette recherche un scénario immémorial, transmis de génération en génération. L'histoire individuelle crée ainsi, par sa

circularité, une histoire souterraine de la femme antillaise marquée par le traumatisme originel : le supplice de l'esclave et sa transmission à travers la haine mère-fille.

Les protagonistes féminins, esseulés, rejetés, confrontés à l'inexistence ou au caractère destructeur des repères familiaux, ne semblent trouver sens à leur vie qu'en menant une quête de l'origine au cours de laquelle ils doivent affronter leur passé ainsi que les raisons justifiant l'absence de la mère. Seule une appréhension, tout au moins partielle, de ce récit de l'absence les aidera à trouver un nouveau fondement à leur existence individuelle. De fait, le sujet ne peut émerger qu'en reconstituant son histoire individuelle, toujours en prise avec son histoire familiale. L'individuel et le familial apparaissent ainsi comme inextricables : le second constitue le terreau qui nourrit la désagrégation de la subjectivité, tandis que le premier ne peut finalement émerger qu'à la faveur d'une dialectique permanente entre une collectivité marquée par le chaos et l'effort violent d'un individu qui cherche désespérément les fondements de soi.

Dans *L'Enfant-bois* et *Fleur de barbarie*, les deux héroïnes sont confrontées non seulement à l'abandon de la mère mais à l'inexistence ou l'absence totale du père. Si cette absence est fréquente dans le roman antillais, le désamour maternel l'est moins, dans la mesure où la mère est fréquemment représentée comme le pilier de la famille³. On trouve cependant des cas d'abandon de l'enfant – tel celui de Télumée par sa mère Victoire, dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart. Pour autant, dans les deux romans à l'étude, l'accent est mis sur l'indifférence, l'absence totale d'amour voire la haine qui caractérise la relation entre la mère et l'enfant. Un tel état de fait met d'emblée l'enfant en posture délicate. Rejetée de la cellule familiale, puis envoyée à Londres en pensionnat à l'âge de onze ans, Eva est doublement exclue : à la fois de sa famille et de sa terre d'origine, la Martinique. D'abord placée à la DDASS, puis envoyée chez sa grand-mère, Josette-Joséphine, dont le double-prénom exprime l'idée d'une scission de l'identité, le personnage n'aura de cesse de rechercher, en vain, l'amour de sa mère.

³ « La femme est l'élément fixe du couple, elle est également le "poto-mitan", la poutre-maitresse, sur laquelle s'appuie une famille antillaise souple et fluctuante à qui elle donne son armature, sa définition et sa stabilité. [...] La figure maternelle, ainsi magnifiée, s'inscrit dans la logique de fondation exprimée par le roman antillais. » (Simasotchi-Bronès, 2004 : 289-290).

La quête des personnages est donc double : elle consiste, d'une part, à s'ériger une identité propre au-delà du manque initial et malgré le refus d'une reconnaissance de la part de la mère ; d'autre part, à recoller les morceaux d'une identité antillaise éparse, fragmentée. Comment toutefois ces conquêtes sont-elles rendues possibles, alors même que le lien censé aider l'enfant à se construire est soit effacé, soit destructeur, et donc mortifère dans tous les cas ?

Marqués par une identité composite où domine une relation nocive à la mère, les personnages des deux romans devront se choisir une ou plusieurs identités grâce, notamment à la médiation constituée par l'identification à des mères d'adoption. En outre, les filles tenteront de reconstruire autrement le lien mère/fille, fondée sur la haine et l'exclusion ; si Eva passera de l'identité de dominé à celle de dominant, inversant ainsi le lien bourreau-victime, Joséphine en revanche ne pourra s'opposer au désir de sa mère de la bannir de sa vie, désir circulaire manifestant une identité sclérosée. Le seul espoir pour le protagoniste féminin résidera alors en la possibilité de se choisir de nouvelles identités, par le biais de l'identification notamment. L'élection d'identités plurielles assumées fera peut-être alors de ces personnages féminins à la dérive des sujets.

1. IDENTITÉ CONFLICTUELLE ET MÈRES ADOPTIVES

Confrontés à l'absence de repères parentaux nécessaires à l'édification de soi, les personnages sont souvent amenés à se choisir des repères de substitution⁴ et à se créer une identité originale. *L'Enfant-bois* porte en son titre même la question de l'origine et de son caractère insoluble. Le titre du roman suppose en effet que l'enfant dont il est question extraie son origine de la forêt où elle est restée ensevelie quelques jours et dont elle est revenue hantée par le désir de connaître et de comprendre les raisons de sa souffrance. L'intertextualité apparente, qui fait se

⁴ « Derrière le chaos de la filiation de l'être créole, se pose forcément la question de l'affiliation. Si la filiation pose l'inscription de l'individu dans le groupe restreint de la famille, l'affiliation l'établit au niveau du groupe social. [...] Pour pallier la labilité de la filiation, le personnage romanesque se replace à partir d'éléments épars dans l'affiliation, moins "sclérosante" que la filiation, et garante d'une dynamique existentielle. » (Simasotchi-Bronès, 2004 : 271).

superposer ici le conte du *Petit Poucet* à l'intrigue romanesque, semble pousser à son comble la logique du conte. Dans ce dernier, les parents se résolvaient à abandonner leurs enfants dans la forêt. Chez Audrey Pulvar, l'enfant se résout d'elle-même à s'abandonner aux bois, obéissant en cela au désir inconscient de la mère. L'essence de l'individu est par ailleurs accolée à celle du végétal, preuve que ce dernier se substitue, au fond, au social, pour enraciner la subjectivité errante : ceci lui donne sans doute de la force, mais la rend également caduque et inapte à la vie sociale, en la dotant d'un éveil des sens aussi violent que peu commun⁵. La forêt, symbole du ventre maternel⁶, avec ses crues, ses odeurs, ses enveloppements, révèle Eva à elle-même comme lieu du manque, d'où s'est écartée la génitrice. En même temps, ce retour de la forêt – et le coma qui s'ensuit – forcent, pour ainsi dire, la grand-mère Nou à avouer à la fillette ce secret⁷. En outre, le récit du retour à la forêt suit immédiatement le premier constat de la démission maternelle⁸. Le bois fonctionne comme lieu refuge originel, lieu d'initiation et de passation, à partir duquel la mort peut s'instaurer et/ou le sens peut circuler, ce que démontre en l'occurrence l'aveu de non-amour maternel. En témoigne d'ailleurs le flamboyant né au retour d'Eva, à la fois refuge et

⁵ Thème très largement exploité dans le roman, qui décrit une Eva incapable de satisfaire aux codes vestimentaires en vigueur et échappant en partie aux limites physiologiques usuelles : « Le magnétisme qui se dégageait de chacun de ses gestes. De chaque regard ou mimique. Comme un rayonnement contraint. Une terrible force intérieure qu'elle s'évertuait à contrôler. Une colère bâillonnée, une rage contre le monde entier sur lesquelles elle tentait de garder prise. Les voix. Il lui fallait en permanence maîtriser son soukouyan insatiable » (Pulvar, 2004 : 67).

⁶ « Elle ondoie, dans une tiédeur lénifiante. Envahie d'une sensation déconcertante. Comme un retour vers une matrice trop tôt abandonnée réclamant son ventre de nourrisson attaché au sien, ses lèvres d'enfant sevrée pour lui mordre le sein » (Pulvar, 2004 : 25).

⁷ « À force d'entendre revenir les mêmes mots, quelque part, enfouie en elle, une voix lui dit *où* se situait le tourment de l'enfant. Elle eut un haut-le-corps et dut se recueillir dans ses larmes. Était-ce possible ? La grand-mère tentait de retrouver son calme mais comment ? Devait-elle ? Maintenant ? *Oh ! Admonise ! Dis-moi toi !* Était-ce bien ce moment ? » (Pulvar, 2004 : 107)

⁸ « Tu as passé ton chemin. J'ai sombré dans la faille. Après, longtemps après, j'ai quitté mon lit. Mes draps étaient mouillés. Une fois de plus. Je n'ai pas réussi à marcher. Pas tout de suite. » (Pulvar 2004 : 17)

tremplin vers le néant, lorsque la petite fille en lâche les branches dans un saut désespéré. Fille de personne, Eva serait presque née d'elle-même (comme le suggère d'ailleurs son prénom qui en fait la figure originaire de l'humanité, privée de parents) si sa filiation ne la rattachait à une histoire tragique et obsessionnelle.

En effet dans ce roman nous mettrons en évidence la reproduction d'un schéma identique à travers les générations : celui qui fait de la femme et de la mère des martyres, sacrifiées sur l'autel de la violence sociale et transmettant à leur tour à leur fille cette violence. La force du récit vient notamment du choix de la première personne, qui fait de Nou, l'Haïtienne, la narratrice intra-diégétique de ce moment d'arrachement à son pays, à sa mère et à son propre corps :

Quand l'homme appela les autres, qu'ils arrivèrent, que chacun me tourna, me retourna, que dans leur rage de jouissance ils m'arrachèrent des plaques de cheveux, me mordirent les seins jusqu'au sang, me griffèrent le ventre et la gorge, je ne sentis rien. Rien d'autre qu'un vide sans fond dans lequel je succombais, prête à retrouver ma mère. *Manman*. La veille, j'avais fui ses assassins de toutes mes forces, j'avais couru jusqu'à ce que mes jambes arrêtent de me porter. [...] J'avais supplié mon corps de trouver la vie où elle était pour m'emmener jusque là-bas. Je voulais quitter ce pays où le chaos succédait au chaos, où chaque individu avait ses propres lois. (Pulvar, 2004 : 79)

Recueillie par Admonise, ancienne esclave torturée par ses maîtres, Nou transmet d'abord l'histoire de celle qui l'a sauvée⁹, puis sa destinée propre, dans une continuité qui indique combien la filiation naturelle est problématique dans un univers de violence absolue et combien la relation d'adoption peut seule restaurer l'intégrité de l'individu. Le prénom « Nou », d'ailleurs, s'inscrit à mi-chemin entre une relation de fusion avec l'autre (le mot évoque la « nounou » ou bien plus simplement le « nous » familial) et une relation de refus (le s manque). De fait, l'adoption se retrouve dans l'histoire du personnage principal lui-même. L'Eva de *L'Enfant-bois* n'a pu se reconstruire que dans la

⁹ « Elle comprit qu'il lui faudrait descendre de sa croix et recommencer à vivre, condamnée à errer, perdue pour cent vingt ans au moins dans un monde hors du monde, un monde sans couleurs sans reliefs [...] car cette matinée de total effroi ne s'effacerait de sa mémoire aux yeux morts que cent deux ans plus tard, le jour où elle donnerait de nouveau la vie en sauvant de l'oubli une enfant mourante échouée sur une plage abandonnée. » (Pulvar, 2004 : 93)

relation homosexuelle¹⁰, c'est-à-dire dans les retrouvailles avec une figure maternelle totalement dévouée :

Toxico, presque morte après une tentative de suicide. Fugueuse, errant dans les rues de Londres sans argent, sans personne. Rien d'autre que ses cernes, ses traumatismes et ses crises de manque. Et Nehla disait être instantanément tombée amoureuse, à la seconde où elle l'avait accueillie en réanimation... Elle avait dix-neuf ans, Nehla quarante. Nehla ne voulait pas la laisser mourir. Nehla ne voulait pas qu'elle se drogue. (Pineau, 2004 : 64)¹¹

Notons que le récit de paroles (« disait être ») de Nehla évoque un certain récit des origines, récit d'une renaissance qui donne corps à un nouvel individu. Sur l'histoire d'amour se greffe en effet la différence d'âge entre les deux femmes, qui fait de cette rencontre aussi bien une adoption qu'une nouvelle entrée dans la vie. La relation à l'autre, ici homosexuelle, est le lien qui redonne le goût perdu de l'existence, car elle se substitue clairement à la relation maternelle absente.

L'abandon maternel et la relation d'adoption sont tout aussi fondateurs dans le roman de Gisèle Pineau. La Joséphine de *Fleur de Barbarie* s'est reconstruite grâce à sa famille d'accueil et, en particulier, à l'amour de « Tata Michelle ». Présentée dans de longs fragments de discours direct, comme une voix intérieure accompagnant toute la destinée de Joséphine, la parole de cette femme équivaut là encore à une sorte de parole originelle, puisqu'elle accompagne les premiers souvenirs de l'héroïne, la soutenant tout au long de son existence, telle un viatique pour les traversées du désert marie-galantais ou parisien. Cette voix se

¹⁰ Le processus complexe d'édification de soi rappelle, dans la lignée des analyses de Judith Butler, combien le devenir-femme demeure toujours en suspens, en état d'inachèvement : « Si le genre est une sorte de faire, une activité incessante performée, en partie, sans en avoir conscience et sans le vouloir, il n'est pas pour autant automatique ou mécanique. Au contraire, c'est une pratique d'improvisation qui se déploie à l'intérieur d'une scène de contrainte. Qui plus est, on ne « fait » pas son genre tout seul. On le fait toujours avec ou pour quelqu'un d'autre, même si cet autre n'est qu'imaginaire. » (Butler, 2012 : 13).

¹¹ Notons que cette rencontre redouble exactement celle qui avait uni l'enfant suicidaire à la « chirurgienne-orthopédiste tombée amoureuse du reste d'enfant inanimée arrivée blogodo dans son service par une fin de matinée plutôt venteuse. Cassée en mille morceaux, le cœur éparpillé en milliards de petites miettes, dispersées dans l'infini » (Pineau, 2004 : 197-198). La récurrence des termes suggérant le coup de foudre entre substitut de la figure maternelle et enfant perdue suggère le caractère passionnel de la relation mère-fille : la mère biologique est ici une figure contre-nature, image de la nation qui ne prend pas soin de ses enfants et opposée à une mère professionnelle.

fait aussi bien récit de l'origine¹² que transmission d'une confiance et d'une foi en l'individu qui portent Joséphine et lui donnent le courage de vivre.

Intégrée socialement et familialement par la fermière, Joséphine se voit rétablie comme sujet¹³. D'ailleurs, lorsque Pâquerette retrouve avec froideur sa fille le temps d'une soirée pour l'accompagner jusqu'à l'avion qui doit l'amener en Guadeloupe, chez sa grand-mère, la voix de la mère adoptive sauvegarde l'enfant du désespoir :

Il fallait que je montre à Pâquerette que j'avais de l'éducation. Alors, je pris garde à ne pas faire de bruit en avalant ma soupe. Je veillai à manœuvrer de telle sorte que la cuiller aille à ma bouche et non l'inverse.

Dans ma tête, il y avait la voix de Tata Michelle qui tournait comme un disque et je l'entendais qui répétait la petite chanson qu'elle m'avait fredonnée pendant cinq ans : « De la classe, Joséphine ! Toujours de la classe, Joséphine ! On t'a appelée Josette, mais tu risques bien d'être la nouvelle Baker, si tu t'en donnes la peine. » (Pineau, 2005 : 32)

L'identification à Tata Michelle n'est que la première pierre d'une construction de soi qui se poursuivra sous la houlette de Margareth, écrivain au grand cœur dont Joséphine apprendra tardivement qu'elle est en réalité sa tante – demi-sœur de sa grand-mère –, dont le père n'avait jamais voulu reconnaître officiellement l'existence. Tout le roman est par ailleurs marqué par le désir obsessionnel de Joséphine de retrouver sa mère, Pâquerette, qui se dérobe à sa demande. Elle-même chassée par sa mère Théodora, alors qu'elle était enceinte à seize ans, Pâquerette se défait de sa fille, confiée à la DDASS puis à sa grand-mère, et refuse de la revoir et de lui accorder une quelconque affection.

¹² À travers le récit de l'arrivée de Joséphine à la ferme d'abord, puis celui de la toute-petite enfance saccagée de la jeune fille : « Je me souviens, Mémé Georgette a ouvert de grands yeux et elle est presque tombée à la renverse quand tu as retiré ta cagoule rouge et tes gants verts. Ça, pour être noire, t'es noire, ma Joséphine... Je te vexes pas, hein !... Je crois bien que c'était la première fois qu'elle voyait une Noire en vrai sous son toit, en chair et en os, la Mémé Georgette. La dame qui t'accompagnait m'a regardée la mine de quelqu'un qui s'excuse, mais j'étais pas contrariée pour un sou. Je t'ai aimée, avec ta petite gueule noire, tu m'as fait peur du tout. Pour dire, je t'ai même trouvée belle, je te mens pas. » (25-26) ; « Ta mère, faut pas lui en vouloir. Elle était jeune, perdue à Paris avec un bébé sur les bras. Elle s'est acquinée avec un lascar de mauvaise engeance. Après les sérénades et les déclarations d'amour, le type s'est mis à la battre comme plâtre à ce que j'ai su. Et t'as trinqué dans l'affaire, ma pauvre fille. Des voisins ont prévenu la flicaille » (Pineau, 2005 : 257).

¹³ « [...] Le sujet, c'est le sens trouvé dans l'individu et qui permet à cet individu d'être acteur. Le sujet est la conscience du désir, du travail de l'individu pour être un acteur, pour vivre sa vie. » (Touraine-Khosrokhavar, 2000 : 161)

L'histoire des personnages féminins s'érige en conséquence à partir d'une éternelle répétition : l'impossibilité de fonder et d'entretenir une relation mère-fille¹⁴ stigmatise une condition féminine fondée sur le manque, la non-reconnaissance ou l'absence paternelle¹⁵ ainsi qu'un immobilisme social (voire une lâcheté masculine) défavorables à l'union amoureuse.

Nous pouvons également noter que l'histoire de l'héroïne prend une dimension collective avec l'arrivée de Joséphine chez sa « Tata Michelle ». En effet, cette dernière ne l'accueille ou ne l'adopte, finalement, que dans la mesure où elle peut l'assimiler à son héroïne, Joséphine Baker. Elle rebaptise ainsi Josette, lui coupe les cheveux très courts, lui trace un avenir aussi glorieux que celui de la chanteuse et la déguise même en Baker pour le carnaval de l'école. Le poids de cette figure est récurrent dans le roman, au point que Joséphine reprendra au lycée l'idée du costume pour le carnaval, en Guadeloupe, et que son premier roman s'intitulera « Sous le signe de Joséphine ». Invitée à jouer dans un film qui raconte son histoire, le personnage va même visiter le château de la célèbre chanteuse en compagnie de sa famille adoptive. Or, ce que souligne cette collusion, c'est combien l'imaginaire colonial imprègne la culture de « Tata Michelle » et, partant, celle de la petite Josette. La fermière ne peut en somme accepter l'autre (l'enfant noire) que dans la mesure où elle constitue l'exacte réplique d'une femme adulée : or cette dernière est à la fois l'incarnation de l'Autre par excellence (une femme noire, américaine, pauvre ; une danseuse incarnant l'exotisme) et la prisonnière de stéréotypes et se jouant d'eux – la ceinture de bananes, la chanson de « La petite annamite », *etc.* Cette résurgence de l'imaginaire colonial, qui superpose la figure de l'artiste française des années 1930 à celle de la petite antillaise née en 1975, pointe du doigt la difficile construction de soi pour cette héroïne à l'héritage problématique. Est représenté ici le face à face entre l'enfant antillaise abandonnée et exilée et la Française en quête d'un ailleurs qu'elle ne peut saisir que par le petit bout de la lorgnette. Joséphine n'est donc pas aimée pour elle-même mais en tant que personnage susceptible de se confondre avec cet idéal exotique qui lui est totalement étranger. Elle se plaira d'ailleurs à souligner, par la suite, sa nullité en matière de danse. Malgré tout, c'est bien « Tata Michelle » qu'elle considère comme la figure la plus aimante et la plus structurante,

¹⁴ Pâquerette n'aura ensuite que des garçons.

¹⁵ Le père de Pâquerette, qui adorait sa fille, est mort en mer, parti à la pêche.

comme le prouve l'extrême souffrance ressentie à sa mort. Ainsi, l'adoption semble poser plus de problèmes qu'elle n'en résout, donnant à l'enfant un socle complexe, fait d'amour et de conditionnement, de spontanéité et de cliché, mais l'enfermant également dans une identité pernicieuse où le fait d'être noire est encore perçu à travers des stéréotypes à la vie dure¹⁶ : le talent pour les arts, la scène, *etc.*

On conçoit alors que le cheminement de Joséphine s'avère épineux, entre l'identification à Margareth et Joséphine Baker ; d'un côté, une figure maternelle antillaise, terrifiante et finalement gémellaire, de l'autre une figure ambivalente de la chanteuse noire ayant connu l'extrême succès au sein d'une France en plein rayonnement colonial. De fait, Joséphine entreprend ou abandonne des études, écrit un premier roman puis, difficilement, un deuxième, tandis qu'elle hésite longuement avant d'admettre son amour pour David, un jeune peintre. Tout son trajet de Joséphine s'articule ainsi dans la recherche de son talent propre, prise dans la fascination de l'écrivaine marie-galantaise (dont elle apprendra *in fine* que cette dernière est en réalité la demi-sœur de sa grand-mère) et l'invitation à faire revivre le mythe Baker. L'écriture, qui demeure l'objectif premier et obsessionnel de la narratrice, semble en conséquence le seul moyen de réunir histoire personnelle et collective : la sienne et celle de sa famille ; celle de son enfance et celle de la double société qui l'a façonnée. Sont aussi réunies la société française (via Tata Michelle), empreinte d'admiration pour celle qui représentait un ailleurs illusoire et la société marie-galantaise, créatrice de fractures et de malheurs, à laquelle sa mère Pâquerette a finalement échappé en s'organisant une vie parisienne à sa mesure, mesure excluant sa fille.

2. MÈRES ET FILLES, VICTIMES ET BOURREAUX

Victimes, les mères le sont, sans aucun doute, de la société, de leur histoire, de leur propre mère. Les mères victimes se transforment à leur tour en bourreaux, soit en s'auto-persécutant (s'abandonnant à la souffrance) soit en martyrisant leur(s) fille(s). Sans doute y a-t-il dans cette attitude récurrente matière à interprétations multiples.

D'une part, la romancière part d'une situation – celle de la filiation problématique ou de la haine mère-fille – et construit à partir d'elle une

¹⁶ A ce sujet, voir notamment Wolton, 2008[2003] : 663-674.

histoire cyclique, remontant à une scène originelle occultée/exhibée par la mémoire féminine. L'histoire des personnages peut ainsi se comprendre comme le produit de cette relation mère-fille dénaturée par la colonisation et ses avatars, comme l'atteste la scène primitive du supplice d'Admonise. Femme courtisée par tous, martyrisée pour avoir choisi, à l'insu du maître, un nègre pour amant et père de sa fille, Admonise a cru pouvoir choisir librement l'objet de son amour et la filiation de son enfant. La violence de la description du fœtus arraché au corps maternel amorce et prépare la violence subie ensuite par toutes les filles de la famille, ce que suggère une intrigue romanesque fondée sur les répétitions et les parallélismes. L'histoire individuelle serait le fruit d'une histoire collective influençant à leur insu ses héritières. Pour cesser de peser de son poids le plus lourd, elle doit être reconnue, exprimée et acceptée. Dans *L'Enfant-bois*, lorsque vient le temps du récit maternel, lors des aveux différés jusqu'à la fin de l'histoire, Eva comprend que sa mère était elle-même en partie victime d'une société hiérarchisée, figée. Marie-Louise a été mariée de force à un homme qu'elle n'aimait pas pour réparer sa faute (elle s'était donnée à un homme à particule qui avait refusé de l'épouser) et dont Eva, sa fille aînée, est le fruit abhorré. Les deux enfants qui ont suivi, Théo le garçon chéri et Ada la benjamine, sont nés de la liaison adultère avec l'homme aimé. Au-delà de la responsabilité individuelle (l'homme refusant la transgression sociale dans le mariage¹⁷), c'est la responsabilité familiale tout entière qui est pointée du doigt, le désir des parents de « réparer » la faute ayant amené le malheur collectif. Il n'est pas anodin en ce cas que le récit de Marie-Louise se situe au moment de la mort de Nou, comme si la justification individuelle ne pouvait s'adosser qu'à l'absence de la figure maternelle, gardienne vigilante de l'ordre, fût-il sclérosant. De fait, la grand-mère Nou reconnaît elle-même s'être comportée avec dureté vis-à-vis de ses enfants, tout entière tendue vers le désir de les voir instruits et épargnés d'une vie de misère. Quant à la relation pleine d'amour que Marie-Louise entretient avec Ada, la dernière née de l'homme aimé,

¹⁷ « Il est beau. Il est brillant. Il fait partie de cette caste au-dessus, très au-dessus d'elle. Il lui promet le mariage. Elle rêve. Et si c'était vrai ? Elle sera madame De. Une génération plus tard. Elle vengera son père. Elle cachera sa mère. Trop noire, trop laide, pas assez riche. Elle rêve. Et soudain la réalité. Il n'est plus là. Il se marie. Avec une autre. Une demoiselle De. C'est Eugène qui la trouve un soir, femme amoureuse au désespoir, toute prête à se jeter à la rivière. Il dit qu'il lui trouvera quelqu'un qui voudra bien d'elle, même si elle a déjà servi. Il trouve. Félix n'est pas beau, ni riche. Ce n'est pas un seigneur. Elle déteste la vie qu'il lui offre. » (Pulvar, 2004 : 255).

elle tourne court après la mort de Théo. Envahie par le chagrin, la jeune femme abandonne littéralement le bébé, sauvée par sa sœur. Lors de l'enterrement de Nou, Ada ne manque d'ailleurs pas de souligner l'intensité de sa propre souffrance après la disparition de ses frères et sœurs et face au mutisme obstiné de sa mère : « Pas le droit de parler de vous, pas le droit de poser des questions. Toute seule avec mon silence » (Pulvar, 2004 : 236).

La relation destructrice entre mère et fille semble donc s'être également construite à cause du poids d'une société figée, dans laquelle les individus en quête de leur bonheur ou de celui de leurs enfants adoptent une posture rigide. Enfin, et c'est là l'une des interprétations les plus complexes, cette haine mère-fille peut venir d'une sorte d'intériorisation du rapport de domination créant un paradoxe funeste : il se pourrait alors que la mère déteste en Eva, sa fille née d'un Noir, la descendante, en somme, d'Admonise. De plus, héritière directe de l'histoire de son père, métis issu d'une impossible relation entre un béké et une négresse¹⁸, Marie-Louise préfère les enfants nés de la relation avec un Blanc¹⁹. De ce fait, la relation d'Eva et de Marie-Louise paraît dessiner, dans « l'inconscient du texte », une nébuleuse entachant la relation mère-fille et fondée essentiellement sur l'omniprésence de la mort, le désir de faire taire l'Autre, l'indésirable²⁰. D'où les appétences suicidaires d'Eva, dont le récit à sa mère mêle chant d'amour et plainte sado-masochiste :

Mourir. La première fois que tu m'as lâchée dans cet asile, dans cet *institut* comme tu disais, je t'en ai tellement voulu que je me complaisais à rêver que ce serait toi qui me tuerais. Je trouvais du délice à imaginer tes mains enserrant mon cou maigre. J'aurais préféré que tu me donnes la

¹⁸ On peut considérer dans *L'Enfant-bois* que l'histoire tragique du père de Marie-Louise, Eugène, mulâtre issu de l'histoire d'amour « du béké maître de la ville de Sainte-Luce et de Julia Augustin, épicière du bourg », histoire achevée dans le sang par l'assassinat de l'heureux et dévoué père (« un soir de grand meeting dans la touffeur d'une nuit de carême à tuerie sur la grand-place de Rivière-pilote » (Pulvar, 2004 : 166)) et la déchéance de Julia, indiquent la fatalité attachée aux relations sociales antillaises issues de la colonisation et frappent de nullité les amours à venir des enfants d'Eugène.

¹⁹ Situation théorisée par Fanon dans le chapitre « La femme de couleur et le blanc » (1971 [1952] : 48) : « Processus bilatéral, tentative de recouvrement – par intériorisation – de valeurs originellement interdites. C'est parce que la négresse se sent inférieure qu'elle aspire à se faire admettre dans le monde blanc ».

²⁰ « Une vie de promesses jamais tenues. Deux enfants ne suffisent pas. Et toujours l'horripilante négrillonne devant elle qui s'agite, lui rappelle cette vie excrécée, lui tire la manche pour obtenir un regard. Enfant sans amour. Gêne. Honte. Preuve agitée de son échec, lui rappelant la femme qu'elle ne voulait pas être. » (Pulvar, 2004 : 257)

mort. J'aurais moins souffert. Peut-être aussi, le monde saurait enfin quel monstre tu pouvais être. [...] J'avais tué mon frère. Je rêvais que ma mère me tue. (Pulvar, 2004 : 242)

Cet aveu est troublant à plus d'un titre. Il cherche à faire fusionner l'image intériorisée de la mère et celle que possèdent les autres (« le monde saurait enfin quel monstre tu pouvais être »), soulignant par là l'extrême solitude de l'enfant et son impuissance. Il est d'une part désespéré dans la mesure où ce désir d'être tué par la mère vaut mieux que son indifférence²¹ ; il est d'autre part émouvant du fait que l'appel à l'infanticide peut se comprendre comme un fantasme de retour à l'état informe, originel, d'avant la naissance. Naissance et mort se confondent, en un scénario fantasmatique d'une violence inouïe dont le lecteur suit le canevas tout au long de l'intrigue. De fait, le récit liminaire de Théo raconte un hors-texte, l'enfermement d'une Eva claustrophobe par la mère²² : remède pire que le mal, indiquant le redoublement de la violence et la première mise à mort symbolique de l'enfant. Devenue aphasique après la mort de son frère, exclue en conséquence du rapport à l'autre, Eva est enfermée une première, puis une deuxième fois à la suite de son suicide manqué, avant d'être mise dans l'avion en partance pour la France. Ainsi, le désir affiché par Eva d'aimer sa fille, au dénouement du roman, équivaut non seulement à une rupture, dans la lignée familiale, mais presque à une transgression. Le choix individuel rompt avec toute une tradition familiale et sociale.

Ajoutons que le renversement qui fait cette fois de la fille le bourreau de la mère est, dans le roman de Pulvar, extrêmement abouti. En éliminant son fils chéri – celui qui représentait son triomphe sur le destin –, et en le tuant comme un cochon, Eva met à mort l'ordre symbolique instauré par la mère qui consacrait le triomphe du plus fort et le refus de la différence (de couleur notamment, Eva possédant la peau la plus foncée). De fait, Théo se comporte systématiquement en favori sûr de lui et distribuant les rôles ; en outre, les paroles méchantes

²¹ Indifférence aux effets dévastateurs, à mettre en relation avec l'analyse de Winnicott sur « Le visage de la mère en tant que miroir ». Au sujet de cet article, André Haynal rappelle que « Si la mère n'accomplit pas sa fonction de miroir, il en résultera des failles dans le développement de l'enfant. » (*Le Narcissisme. L'amour de soi*, 1985 : 189).

²² « Mais c'est qu'elle parle ! Elle nous fait encore le coup de retrouver et de perdre la parole à la demande... C'était quand la dernière fois ? Ah oui, c'est quand maman l'a enfermée dans le cachot sous l'escalier, pour lui faire passer sa soi-disant clauto... claus-tropho-bie. On l'a laissée là toute la nuit. Ah ! Vous auriez vu sa tête quand elle est sortie ! » (Pulvar, 2004 : 14)

qu'il assène et qui amèneront sa sœur à le tuer, consistent à répéter la normativité du discours maternel faisant d'Eva une enfant stupide. Ces paroles ouvrent d'ailleurs quasiment l'intrigue romanesque de façon emblématique : « Maman dit qu'Eva était amoureuse de ce cochon. C'est vrai ! Vous ne croyez pas qu'elle est vraiment folle, ma sœur, pour aimer un cochon ? » (Pulvar, 2004 : 14) La finesse du texte consiste à laisser entendre combien le discours enfantin véhicule à son insu un discours familial figé et sclérosé, qui enferme l'autre dans un jugement sans appel. La singularité de la relation entre Eva et Bénédicte (lequel n'est, pour Théo, que « ce cochon ») est tournée en dérision, jamais acceptée dans sa vérité. On comprend alors que la répétition du sacrifice du cochon, vécu par Eva comme le sommet de l'horreur et de la barbarie, est la seule réponse que puisse donner l'enfant à cette voix intrusive. Répéter la tuerie en inversant les protagonistes équivaut à une sorte de catharsis, ainsi que le laisse entendre l'écriture. Fondée sur la répétition du verbe « gueule²³», elle suggère combien le jeu se dérègle, combien le rituel enfantin est marqué du sceau du déchaînement des instincts. Scénario d'un « retour du refoulé²⁴», la scène inverse la relation dominant/dominé le temps d'un sacrifice humain qui réduit à néant les prétentions maternelles et leur cortège d'humiliations.

La mise à mort de Théo, qui détruit finalement un ordre social et familial, est donc organisée de façon rituelle, comme un jeu d'enfant, ainsi que l'indique la chanson entonnée par une Eva en furie, « Un petit cochon pendu au plafond » (Pulvar, 2005 : 250). Cependant, il s'agit d'un jeu d'enfant déréglé. Cette mort fait magistralement écho à celle de Bénédicte, comme les prénoms Théo et Bénédicte eux aussi se répondent ironiquement. Cette scène, écrite comme un leitmotiv et un fil d'Ariane, est probablement l'une des plus abouties du roman. Mettre à mort son petit frère comme un cochon est une façon implicite de signifier que Théo et le cochon s'équivalent, que le premier ne vaut pas mieux que le second (selon la logique sociale qui substitue indifféremment un cochon à un autre), ou au contraire, que le second

²³ « Allez, gueule ! Gueule un peu qu'on t'entende ! / *Un petit cochon pendu au plafond*. Cours, tire. Ses bras moulinaient dans le vide. Rouge. *Tirez-lui la queue il pondra des œufs*. Il tressautait. Visage cramoisi. *Un petit cochon...* / – *Gueule ! Mais gueule !* » (Pulvar, 2004 : 250).

²⁴ « Processus par lequel les éléments refoulés, n'étant jamais anéantis par le refoulement, tendent à réapparaître et y parviennent de manière déformée sous forme de compromis. » (Laplanche et Pontalis, 1998 : 224).

vaut autant que le premier (selon le regard d'Eva, pour qui Bénédictin était sacré).

La scène se veut donc doublement subversive, procédant en quelque sorte par cercles concentriques ; le jeu-fratricide renvoie à une vérité familiale : le meurtre symbolique d'Eva, lui-même symbolisé par l'assassinat de Bénédictin, objet d'amour de la petite fille. Cette vérité renvoie elle-même à une décision collective : l'étouffement des amours de la mère et son sacrifice familial, ce dernier renvoyant aux violences subies par Nou. D'ailleurs, l'effet de renvoi est évident, de Bénédictin²⁵ et Théo, attachés²⁶, à l'ancêtre Admonise, la mère centenaire adoptive de Nou, au corps supplicié publiquement par le maître :

Après que son ventre eut été labouré de coups de pieds, ses yeux lacérés, sa langue tranchée et ses seins recrachés quand leur sang eut suffisamment rempli la gueule des molosses – le tout avec l'inouï d'une violence jamais vue par les descendants de déportés eux-mêmes –, le corps nu d'Admonise fut hissé, écartelé sur le gibet et les cris désarticulés de ce paquet de chair désormais privé d'yeux et de langue étaient d'un tragique tellement obscène que de loin les nègres au travail sentirent l'air se remplir de sa détresse abominable [...]. (Pulvar, 2004 : 91)

De ce fait, c'est bien, en dernier ressort, à l'histoire collective – celle de l'esclavage et de son cortège d'horreurs – que renvoie finalement ce fratricide, de sorte que semblent fusionner en Eva histoire individuelle et histoire familiale (ou même collective²⁷). La violence accumulée à travers les décennies ne semble en effet pouvoir se résorber que dans ce point extrême de l'atrocité où le jeu n'est plus simulation, mais recreation inversée de l'éternelle histoire du supplice infligé au plus faible. De fait, Théo, quoique enfant, demeure malgré tout une figure du dominant, ainsi qu'en témoignent son attitude et l'ambivalence des sentiments de sa sœur à son égard²⁸. Cette mise à mort représenterait alors la première victoire de l'opprimé, l'inversion terrible mais nécessaire du rapport de force qui conduira Eva à se reconstruire autrement.

²⁵ « Suspendu tête en bas, jambes écartelées, le cochon vomissait comme vomi s'écrit. » (Pulvar, 2004 : 179).

²⁶ « pieds entravés, tête en bas, à l'une des branches du flamboyant. » (Pulvar, 2004 : 249).

²⁷ C'est ce que suggère implicitement l'emploi ironique du surnom « Eva Brown » sur le répondeur de la jeune femme.

²⁸ « Mais quand il est là, c'est pire. J'ai envie de le gifler aussitôt que mes yeux se posent sur son corps. Il me traite de vieux chien galeux. [...] À certains moments, je l'aimerais presque. » (Pulvar, 2004 : 244)

Dans *Fleur de Barbarie*, la destruction de la relation mère-fille tire son origine de plusieurs facteurs conjugués. C'est au premier chef la structure sociale qui est en cause, car la pauvreté pousse les jeunes femmes à s'engager comme bonnes à tout faire dans des familles riches, qui les exploitent et les condamne à un labeur les menant à une mort rapide²⁹. Jeune orpheline, Gloria vient ainsi à l'Autre-Bord se faire engager comme servante. Elle y tombe ensuite enceinte des œuvres du maître et meurt très jeune, faisant de sa fille, Théodora, une autre jeune orpheline, qui elle-même chassera sa toute jeune fille enceinte, Pâquerette. Cette dernière, enfin, placera sa fille à la DDASS.

Ajoutons que, dans cette configuration sociale sans pitié pour les exclus, les figures paternelles brillent par leur absence, leur renoncement ou leur mort. Le père de Gloria n'est pas cité ; celui de Théodora n'est autre que le maître de maison, incapable d'assumer ses œuvres et de reconnaître sa fille avant la mort de sa femme ; enfin, celui de Pâquerette, qui pourtant aime sa fille, meurt prématurément en mer. Quant au père de Joséphine, il n'est pas nommé, ce qui en fait l'héritière directe de son arrière-arrière-grand-mère. Or, l'absence du père peut aussi expliquer la complexité du lien mère-fille. Ainsi Théodora, privée de l'amour d'un père, voit en sa fille une rivale :

Théodora l'avait toujours jalouée. Elle disait que Selbonne prenait plus soin de Pâquerette que d'elle-même, qu'il gâtait la petite plus que de raison et qu'il n'y en avait que pour elle, la Pâquerette à son papa. Elle aussi a souffert de la mort de son père, crois-moi, Jojo. [...] Un jour, Théodora lui a dit que c'était sa faute si Selbonne était mort. Avant de partir pour sa dernière pêche, il avait promis de ramener un cadeau extraordinaire, quelque chose de rare qu'il avait vu à Cuba, une invention des Cubains qu'on ne trouvait nulle part ailleurs dans le monde. Et il n'est jamais revenu... (Pineau, 2005 : 178)

L'histoire personnelle et familiale serait en somme trop douloureuse pour que le lien mère/fille puisse se construire avec harmonie. La pauvreté de la grande majorité des femmes, l'absence de cellule familiale ne laisseraient pas de place à la construction du lien filial, et ce d'autant moins que la fille, dans l'imaginaire antillais construit dans ce roman, représente toujours celle qui risque de

²⁹ « C'est qu'elle était sans pitié, Madame Solin. À ses yeux, sa bonne n'était qu'une petite négresse inculte qui lavait son linge sale, repassait le propre, cuisinait matin et soir et récurait l'Autre-Bord chaque jour de fond en comble. Une esclave, je l'assure. Elle la traitait pire qu'une esclave. La pauvre n'avait pas trente-deux ans quand elle est morte... » (Pineau, 2005 : 181)

reproduire le schéma de la grossesse non désirée, de l'enfantement et de l'exclusion, conformément aux prédictions de la directrice de l'école des filles de Saint-Louis :

Je lis en vous comme dans mes livres. Je vois des bougresses engrössées, des femmes aux abois, des enfants sans père, des ventres creux. Je vois la canne où vous entrez corsetées de vieilles hardes. Je vois la boutique où vous pleurez pour un crédit. Je vois des larmes, des rivières de larmes... (Pineau, 2005 : 340)

On comprend alors que Pâquerette ne souhaite plus revoir sa fille. De même qu'Eva symbolisait l'échec des amours de sa mère, de même Josette-Joséphine représente les déboires de la jeune Pâquerette livrée à elle-même après avoir été reniée par sa mère :

J'étais Josette, l'abject reliquat de sa jeunesse. Tout comme moi, elle en avait honte. En fait, elle avait toujours voulu se débarrasser de moi... Me placer à la DDASS. M'écarter de sa vie bien policée. Me caser dans la Sarthe. Vite ! (Pineau, 2005 : 314)

Fait troublant, Théodora recouvre ses esprits après avoir chassé sa fille de chez elle : « À croire que c'était ta mère qui la rendait folle : le jour où Théodora l'a jetée enceinte dans le bateau en partance pour Pointe-à-Pitre, elle est redevenue la femme sage et posée que nous avons toujours connue. Un miracle ! » Chasser la fille, figure gémellaire et/ou rivale, constitue donc un acte cathartique pour la mère, qui lui permet de se retrouver elle-même et de se choisir une nouvelle existence. Le roman se termine d'ailleurs sur la promesse du demi-frère de Joséphine de ramener Pâquerette : une clôture ironique, preuve d'une attente toujours recommencée.

Dans les deux romans étudiés, les personnages féminins, marqués par la haine maternelle et l'absence du père, tentent de se (re)construire en remplaçant le lien filial par l'adoption et/ou l'homosexualité. Cependant, la relation adoptive qui unit Tata Michelle et Joséphine, et au sein de laquelle l'imaginaire colonial fait retour, rappelle combien l'histoire individuelle se nourrit de l'histoire collective, qui la marque de son empreinte, de ses limites et de sa complexité.

Plus généralement, le caractère destructeur et cyclique de la relation mère/fille dans ces deux intrigues bâtit une histoire collective de la femme antillaise guettée par la pauvreté, l'abandon, la soumission à l'homme, et l'exclusion sociale. La mère apparaît à la fois comme une victime de la société et d'elle-même, voire de l'intériorisation de schèmes

ayant imprégné l'imaginaire antillais depuis l'esclavage³⁰. Bourreau de sa fille, elle peut voir la relation s'inverser et devenir à son tour victime. De fait, la naissance même de la fille fait de la mère célibataire et pauvre une martyre : chercher à se débarrasser de son enfant lui évitera alors de trouver en elle son reflet.

Mais la fille peut également, dans un sursaut de vie, inverser les rôles et se placer en position de dominante, fût-ce pour risquer d'en mourir, telle Eva de *L'Enfant-bois*. Telles sont quelques-unes des lignes de force que tracent ces deux intrigues romanesques dans lesquelles le trajet du personnage féminin, signe d'une société antillaise en pleine mutation, s'achève sur une note d'espoir dans les deux cas. L'héroïne s'y construit véritablement une destinée, en choisissant le couple et le lien social contre la solitude et l'exclusion.

Ces cas de figure suggèrent combien, dans les sociétés postcoloniales telles qu'elles sont représentées par nos deux romancières, le lien de l'individu à la société est à la fois créateur et étouffant, porteur d'un risque de régression comme d'une annonce de renouveau. Ce qui est notamment bien mis en évidence ici c'est la façon dont les deux héroïnes choisissent finalement de s'identifier à des figures féminines et groupes sociaux précis pour se construire et décident également de privilégier tel aspect de leur identité sur tel autre : ceci illustre de façon magistrale les propos de Amartya Sen affirmant que « Dans notre monde contemporain, le principal espoir d'harmonie pourrait bien se trouver dans la reconnaissance de la pluralité de notre identité et dans l'usage que nous faisons de notre raison et de notre faculté de choix [...] » (2006 : 17³¹). Eva choisit l'identification à la femme plus âgée, ce qui la sauve, ainsi qu'une identité européenne, qui l'arrache à la répétition de l'histoire familiale. Joséphine se choisit une famille d'adoption paysanne et accepte la double identification à cette famille et

³⁰ Nous renvoyons à ce sujet à l'analyse de Judith Butler qui rappelle l'incidence de l'histoire sur le lien parental dans les sociétés esclavagistes : « Les effets à long terme de l'histoire de l'esclavage sur les relations de parenté des Afro-Américains constituent le principal objet de nouvelles études par Nathaniel Mackey et Fred Moten. Ces études montrent en quoi le fait que les Afro-Américains ont été dépossédés de leurs relations de parenté par l'esclavage a abouti à la transmission d'un héritage ininterrompu de « parenté blessée ». » (Butler, 2012 : 124).

³¹ L'auteur insiste également sur le rôle primordial de l'identification à l'autre dans nos choix identitaires : « Néanmoins, le fait de s'identifier aux autres peut avoir une très grande – et très complexe – influence sur notre comportement et peut facilement nous pousser à refuser une attitude motivée par l'égoïsme. » (Sen, 2006 : 48).

à Joséphine Baker ; elle opte aussi pour une identité d'écrivain qui la relie aussi à son identité d'antillaise via sa tante, Margaret ; elle s'érige également une identité de femme en couple, qui va contre le destin habituellement dévolu aux femmes antillaises. Ces choix identitaires représentés par Gisèle Pineau et Audrey Pulvar dans le trajet des héroïnes témoignent donc d'une vraie réflexion romanesque sur la reconnaissance de l'identité plurielle comme échappatoire à la répétition stérile du destin individuel et social. En d'autres termes, on pourrait supposer que les mauvaises mères, qui répètent le destin de leur mère, ont finalement d'une façon ou d'une autre, adhéré à une identité monolithique, celle de femme antillaise vouée par essence à la solitude et à l'absence d'amour dans le couple, identité tuant dans l'œuf toute évolution personnelle et toute possibilité d'échapper à l'enfermement³².

Le personnage est ici conforme aux conclusions proposées par Laure Coret au sujet de « L'homme colonisé [qui] ne s'acharne plus dès lors à coïncider avec lui-même, mais à transformer l'idée même d'être soi. Il s'invente à plusieurs, hors des dichotomies majoritaires, hors des systèmes binaires » (Coret, 2008 : 343). La critique insiste par ailleurs sur le fait qu'« aucun critère extérieur au texte ne permet de déterminer, *a priori*, le genre d'une écriture. » Ici, le critère intérieur à nos deux textes permettant de les reconnaître tous deux comme le produit d'une écriture féminine désireuse de penser la construction du sujet féminin est constitué par le lien insistant, permanent tout au long des intrigues, entre « les problématiques du genre et de la sexualité [et les] tâches de la survie et de la persévérance » (Beutler : 2012, 16). Engagées dans une véritable lutte pour la reconnaissance, les deux héroïnes apprennent chacune à leur manière à se défaire des normes sociale acquises et à

³² Jan Berting expose en ces termes le conflit qui peut agiter l'individu : « Pour un individu spécifique, la question d'identité est généralement liée à celle d'une identité multiple. Une telle situation ne lui pose pas de problème dans la vie quotidienne. Un problème peut survenir dans le cas où, dans ses environnements sociaux, certaines personnes ne reconnaissent qu'une seule de ses identités et essaient de lui imposer une identité non multiple ou unidimensionnelle, tout en excluant d'autres choix ou options. Cela signifie que l'individu est emprisonné dans une seule identité culturelle. / Cette identité monolithique n'est pas toujours le résultat d'une pression de l'environnement social. Il est bien possible que des personnes qui se sentent stressées par les incertitudes de la vie moderne se réfugient dans le monde clos d'une secte ou d'un groupe ethnique fondamentaliste. » (Berting, 2009 : 65)

transformer la relation qui les unit à celles-ci, au risque parfois d'être momentanément anéanties par ce combat³³.

³³ « Il faut d'une certaine manière se départir de l'humain pour engager le processus de reconstruction de l'humain. Je peux avoir l'impression de ne pas pouvoir vivre sans une certaine reconnaissance, mais je peux aussi avoir l'impression que les termes par lesquels je suis reconnue rendent ma vie invivable. C'est à cette intersection qu'émerge la critique, le mot critique désignant ici une mise en question des termes par lesquels la vie est contrainte, et cela afin d'ouvrir la possibilité de modes de vie différents, non pas pour célébrer la différence en tant que telle mais pour mettre en place des conditions plus inclusives pour la protection et le maintien des vies qui résistent aux modèles d'assimilation. » (Beutler, 2012 : 16).

Ouvrages cités

- BARTHÉLÉMY, Pascale, Luc CAPDEVILA et Michelle ZANCARINI-FOURNEL. 1 mai 2013. « Femmes, genre et colonisations. » *Clio. Femmes, Genre, Histoire*. 33. 7-22.
- BERGER, Anne. 22 avril 2006. « Traversées de frontières : postcolonialité et études de « genre » en Amérique ». *Labyrinthe*. 24. 11-37.
- BUTLER, Judith. 2012 [2006]. *Défaire le genre*. Paris : Amsterdam.
- CONDE, Maryse et Ronnie SCHARFMAN. 1 janvier 2007. « The Tribulations of a Postcolonial Writer in New York ». *PMLA*. 122, 1. 336-337.
- CORET, Laure. 2008. « Écriture postcoloniale, écritures de soi... L'écriture au féminin dans la littérature antillaise ». *Retours du colonial ?* Catherine COQUIO (dir.). Nantes : L'Atalante.
- EDWARDS, Carole. 2014. *Le sacrifice dans les littératures francophones*. Amsterdam : Rodopi.
- FANON, Frantz. 1971 [1952]. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil.
- FREUD, Sigmund. 1997 [1909]. *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot.
- . 1998 [1946]. *Abrégé de psychanalyse*. Paris : P.U.F.
- HAYNAL, André. 1985. *Le narcissisme. L'amour de soi*. Paris : Sand.
- IRIGARAY, Luce. 1974. *Speculum. De l'autre femme*. Paris : Minuit.
- . 1987. *Sexes et parentés*. Paris : Minuit.
- KRISTEVA, Julia. 1988. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard.
- LACAN, Jacques. 1999 [1966]. *Écrits*. Paris : Seuil.
- LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand PONTALIS. 1988 [1967]. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : P.U.F.
- BERTING, Jan. 2009. *Les identités collectives à l'heure de la mondialisation*. Paris : CNRS Éditions.
- NAOURI, Aldo. *Les filles et leur mère*. 1998. Paris : Odile Jacob.
- PINEAU, Gisèle. 2005. *Fleur de Barbarie*. Paris : Mercure de France.
- PULVAR, Audrey. 2004. *L'Enfant-bois*. Paris : Gallimard.
- SCHWARZ-BART, Simone. 1972. *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Paris : Seuil.

- SEN, Amartya. 2007 [2006]. *Identité et violence*. Paris : Odile Jacob.
- SIMASOTCHI-BRONÈS, Françoise. 2004. *Le Roman antillais, personnages, espace et histoire : fils du chaos*. Paris : L'Harmattan.
- TODOROV, Tzvetan. 1989. *Nous et les autres*. Paris : Seuil.
- TOURAINÉ, Alain et Farhad KHOSROKHAVAR. 2000. *La Recherche de soi. Dialogue sur le sujet*. Paris : Fayard.
- WOLTON, Dominique. 2008 [2003]. « Des stéréotypes coloniaux aux regards post-coloniaux : l'indispensable évolution des imaginaires. » Pascal BLANCHARD, Sandrine LEMAIRE et Nicolas BANCEL (dir.). *Culture coloniale en France. De la Révolution française à nos jours*. Paris : CNRS. 663-674.