

**ÉNONCIATIONS POSTCOLONIALES DE LA MARGINALITÉ FÉMININE  
DANS LES ROMANS D'ANANDA DEVI ET DE LÉONORA MIANO**

Par  
Yohana Muñoz Bueno

Mémoire de maîtrise soumis à la  
Faculté des études supérieures et de la recherche  
en vue de l'obtention du grade de  
Maîtrise ès Lettres

Département des littératures de langue française,  
de traduction et de création

Université McGill, Montréal

Avril 2021

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	3
ABSTRACT.....	4
REMERCIEMENTS.....	5
INTRODUCTION .....	6
CHAPITRE I POLYPHONIE DE L'ALTÉRITÉ .....	14
1.1. Polyphonie francophone et hétérogénéité narrative .....	14
1.2. Représentations de l'altérité féminine postcoloniale .....	24
1.3. Esthétique de la résistance ou la renaissance du sujet féminin .....	34
CHAPITRE II DÉCHÉANCE DU SUJET FÉMININ .....	44
2.1. L'esthétique frontalière des narrations polyphoniques .....	44
2.2. De la toxicité territoriale à la toxicité parentale .....	57
2.3. Féminicides romanesques .....	69
CHAPITRE III RENAISSANCE ET RÉTABLISSEMENT DU FÉMININ .....	80
3.1. Poétique et résonance du féminin .....	80
3.2. Dialogisme des expériences subalternes .....	93
3.3. Renaitre de ses cendres .....	106
CONCLUSION.....	118
BIBLIOGRAPHIE.....	122

## RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise interroge les énonciations postcoloniales de la marginalité féminine dans les romans *Ève de ses décombres* (2006) d'Ananda Devi et *Crépuscule du tourment* (2016 ; 2017) de Léonora Miano. À l'aide des théories féministes, postcoloniales et sémiotiques, l'analyse démontre comment les discours portés par les voix des femmes s'inscrivent comme actes de résistance dans des sociétés romanesques marquées de discours sociaux conservateurs, de violences masculines et de dominations socioéconomiques systémiques. Pour se libérer des conceptions stéréotypées largement véhiculées dans les littératures canoniques, Devi et Miano se nourrissent des archétypes de genre pour mieux les déconstruire. L'Ile Maurice et l'Afrique subsaharienne paraissent dès lors comme des territoires hétérotopiques où s'expriment de nouvelles agentivités féminines qui redéfinissent l'altérité féminine en contexte postcolonial.

Les formes et les stratégies romanesques telles que la polyphonie et les monologues intérieurs dévoilent une distorsion de l'ordre social établi pour réviser la place du féminin dans le dialogue social, littéraire et culturel. À cause des souffrances identitaires, historiques et génériques, les narrateur·rice·s s'inventent d'autres façons d'être elles-mêmes et d'être au monde. Divisé en trois chapitres, ce mémoire présente dans le premier les principales théories sémiotiques, postcoloniales et féministes employées. Il expose dans le deuxième chapitre les violences et les stigmatisations destructrices sur les personnages féminins ; tandis que le troisième chapitre aborde les ressources de l'agentivité féminine et ses dynamiques résilientes. Ces sujets réservés à la sphère privée, du secret et de l'intime, s'étendent à la sphère publique par l'entremise de la fiction romanesque et font d'Ananda Devi et de Léonora Miano des écrivaines francophones de référence en ce qui concerne les postcolonialités féminines et littéraires.

Mots-clés : marginalité féminine, processus de résilience, énonciation romanesque, féminisme postcolonial, littérature francophone, Ananda Devi, Léonora Miano.

## ABSTRACT

This thesis examines the postcolonial expressions of feminine marginality in the novels *Ève de ses décombres* (2006) from Ananda Devi and *Crépuscule du tourment* (2016 ; 2017) from Léonora Miano. This analysis demonstrates how discourse carried by women's voices constitutes an act of resistance in fictional societies marked by conservative speech, masculine violence, and socioeconomic domination. To escape from stereotypical conceptions largely conveyed in canonical literature, Devi and Miano thrive on gender archetypes so they can be deconstructed. Mauritius and Sub-Saharan Africa appear since then as heterotopias where new feminine agencies intent to redefine feminine alterity in postcolonial context.

The narrative forms and strategies as polyphony and interior monologues reveal a distortion of established social order to re-examine the place of feminine gender in social, literary and cultural discourses. Because of the identity, historic and generic sufferings, the narrators invent other ways to be themselves and to be in the world. Divided in three chapters, this thesis first presents the main semiotic, postcolonial and feminist theories that are used. Then, the second chapter describes the destructive acts of violence and stigmatization on the feminine characters. Finally, the third chapter studies the resources of feminine agency and its dynamic resilience. These subjects reserved to the private, secret, and intimate spheres extend to the public sphere through fiction, making Ananda Devi and Léonora Miano writers of reference in francophone literature on women in postcolonial context.

Keywords: feminine marginality, resilience, fictional speech, postcolonial feminism, French literature, Ananda Devi, Léonora Miano.

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Mbaye Diouf, mon directeur, pour son soutien et ses rigoureux commentaires qui m'ont permis de voir plus loin chaque fois que j'en avais besoin. Au cours de mon tumultueux cheminement, ses réflexions ont fait progresser les miennes.

Je remercie également Diane Desrosiers, professeure au département de littérature et de traduction en langue française de l'Université McGill, qui m'a ouvert sa porte et prodigué de précieux conseils durant ma scolarité.

Un grand merci à Sébastien Roy, mon amoureux et partenaire, pour ses lectures, ses révisions et son écoute indéfectible tout au long de mon parcours. Ses encouragements et son appui m'ont incitée à persévérer jusqu'à la fin.

Merci à ces femmes indépendantes et ambitieuses, ma mère et ma grand-mère, dont les exemples sont pour moi une grande source d'inspiration ; merci à Roman, mon frère, pour sa présence rassurante.

Merci à mes filles, Maeli et Néréa, qui sans le savoir me font espérer le meilleur et me motivent à toujours regarder plus loin.

Je souhaite particulièrement remercier Lou Lamontagne pour sa généreuse révision en anglais.

Enfin, je tiens à exprimer ma reconnaissance à Marwa Laquerre-Tantawy, dont les mantras m'ont enhardie dans les hauts et les bas de ma rédaction.

## INTRODUCTION

Au XX<sup>e</sup> siècle, les guerres mondiales et les déclarations d'indépendances transforment les relations internationales et entraînent<sup>1</sup> une vague de décolonisations sur le continent africain, rappelant celle née un siècle plus tôt en Amérique latine. Le Cameroun<sup>2</sup> et l'île Maurice<sup>3</sup> réclament et recouvrent, comme la plupart des pays africains, leur indépendance avant 1970. C'est précisément à cette période que les écritures féminines prennent de l'envergure en Afrique et dans l'Océan Indien grâce à des écrivaines comme les Sénégalaises Mariama Bâ et Aminata Sow Fall, les Camerounaises Calixthe Beyala, Werewere Liking et, un peu plus tard, les Mauriciennes Nathacha Appanah, Lindsey Collen, Shenaz Patel et Marie-Thérèse Humbert. Leurs œuvres élaborent un « contre-discours » aux représentations sociales établies et dévoilent des sujets féminins complexes et hétérogènes (Rangira Béatrice Gallimore, 2001). Elles expriment les expériences marginalisées de femmes « dont la présentation n'est plus focalisée sur leurs vices, à travers la lucarne de la censure sociale, mais sur leur humanité, sur leur côté positif » (Bernadette Kassi, 2002 : 43). Elles investissent ainsi les discours sociaux locaux pour y transformer

---

<sup>1</sup> Nous adoptons l'orthographe rectifiée au tout long du présent mémoire. Seules les citations pourraient contenir une graphie traditionnelle.

<sup>2</sup> Les frontières camerounaises naissent de l'appropriation coloniale du territoire africain par les explorateurs venus d'Europe. Le pays tient son nom des Portugais, qui rebaptisent le fleuve Wouri « Rio dos camarões » en y constatant l'abondance de crevettes. Entre le XVI<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle, le commerce des esclaves arrache des millions d'Africain·e·s à leur pays pour les vendre à travers l'Occident. On estime aujourd'hui que 10% des victimes de la traite négrière déportées en Amérique sont parties du port de Bimbia, au Cameroun. Une quantité considérable d'Afroaméricain·e·s tirent donc leurs origines de cette contrée africaine. Dès 1845, les Allemands, les Français et les Britanniques se disputent le territoire. En 1919, le pays est finalement scindé entre deux administrations coloniales : le Cameroun français et le Cameroun britannique. Le pays, indépendant depuis 1960, détient donc un bagage historique chargée de tensions coloniales.

<sup>3</sup> L'Histoire mauricienne se fonde sous le signe du colonialisme. L'île est découverte par un Portugais avant d'être brièvement occupée par quelques Hollandais et leurs esclaves. Puis, les Français et les milliers d'esclaves africains et malgaches qu'ils entraînent avec eux viennent habiter l'île avant de la céder à l'Empire britannique, et de finalement déclarer son indépendance en 1968. Depuis, les Européens, anciens colonisateurs, continuent d'envahir la station balnéaire. Et c'est peu dire, puisqu'en 2018, 1,3 millions de visiteurs ont floué les plages touristiques, soit plus que le nombre d'habitants qui s'élève à 1,265 millions.

les représentations figées des Africaines et des Mauriciennes longtemps circonscrites à des corps féminins sexualisés ou maternisés.

C'est dans ce contexte d'affirmation littéraire féminine qu'émergent les écrits d'Ananda Devi et de Léonora Miano, qui dévoilent les tensions existentielles de leurs personnages féminins. L'exigüité féminine apparaît dans leurs romans comme paradigme d'écriture et de lecture. Dans un contexte où la censure sociale, la domination masculine et les contraintes génériques entravent l'épanouissement du féminin, les femmes sont obligées de trouver des solutions en elles-mêmes. Dans *Ève de ses décombres*, quatre adolescent·e·s, Sad, Ève, Clélio et Savita, expriment leur quotidien au sein du quartier de Troumaron, ghetto banni du paysage balnéaire de l'île Maurice. L'héroïne éponyme s'oppose aux représentations réductrices de la femme : « Fille à marier, fille à prendre et à jeter. Mais je n'appartiens ni à l'une ni à l'autre. Cela les dépasse et les exaspère » (*E*<sup>4</sup> : 21). *Crépuscule du tourment* présente les narrations de femmes et d'hommes Africain·e·s, Afropéen·ne·s ou Afrodescendant·e·s de tous horizons, dans un climat social empreint de tensions héritées de l'époque coloniale. Madame, doyenne des narratrices, masque sa véritable identité pour échapper aux discriminations : « J'ai appris à exister dans cette société de la dissimulation où, à vouloir se cacher, on s'est soustrait à soi, perdu sans pouvoir dire comment. J'ai appris à me déplacer, à me situer dans ce contre-jour permanent » (*C*<sup>5</sup> : 17). La censure et la réclusion perpétuelle des narratrices entraînent chez elles un élan de résistance et de résilience qui connotent leurs discours. Tandis que les

---

<sup>4</sup> Le roman *Ève de ses décombres* d'Ananda Devi (2006) sera identifié « *E* » dans le présent mémoire.

<sup>5</sup> Le premier tome de *Crépuscule du tourment* de Léonora Miano (2016) sera identifié « *C* », et le second tome (2017) sera identifié « *C2* » dans le présent mémoire.

narratrices affrontent les conceptions génériques et généalogiques de leur société, elles défient l'adversité et la fatalité de leur destin.

Ananda Devi se définit comme une « créature hybride » (2018 : 1'40'') à cause son identité complexe faite de multiples appartenances. Née à l'Ile Maurice en 1957 et d'ascendance indienne, elle reçoit une éducation occidentale anglophone et francophone avant d'immigrer en France en 1989. Docteure en anthropologie et traductrice de profession, Devi bénéficie d'un capital symbolique fort qui célèbre une œuvre littéraire variée, composée de romans (*Indian tango*, 2007 ; *Sari vert*, 2009), de poésie (*Quand la nuit consent à me parler*, 2011 ; *Danser sur tes braises, suivi de Six décennies*, 2020) et de nouvelles (*Enfances*, 2006 ; *L'ambassadeur triste*, 2015). L'étendue de son œuvre, pour laquelle le ministère de la Culture et de la Communication de France la nomme au grade de Chevalier dans l'ordre des Arts et des lettres en 2010, lui vaut une grande reconnaissance internationale ainsi que de nombreux prix et distinctions littéraires tels que le Prix des cinq continents de la francophonie (2006), le Prix Réseau France Outre-mer (2006) et le Prix Louis-Guilloux (2010).

De son côté, Léonora Miano porte aussi une identité composite qui marque l'ensemble de son œuvre depuis ses débuts littéraires. Née en 1973, elle quitte le Cameroun à 18 ans pour étudier la littérature américaine en France, qui est devenue son pays d'adoption. Elle acquiert reconnaissance et visibilité médiatique dès la publication de son premier roman *L'intérieur de la nuit* (2005). Comme Ananda Devi, l'œuvre de Miano se caractérise par sa variété et ses qualités poétiques et lui vaut le titre de Chevalier dans l'ordre des Arts et des lettres en 2014. Auteure aussi bien de romans (*Contours d'un jour qui vient*, 2006 ; *La saison de l'ombre*, 2013), de nouvelles (*Afropean soul et autres*

*nouvelles*, 2008) que de pièces de théâtre (*Écrits pour la parole*, 2012 ; *Red in blue trilogie*, 2015), Miano se distingue dans la littérature francophone actuelle par la place importante que prend l'essai dans son cheminement littéraire. Dans des ouvrages comme *Afropea : Utopie post-occidentale et post-raciste* (2020), *L'impératif transgressif* (2016A) et *Marianne et le garçon noir* (2017), elle développe une réflexion conceptuelle sur les écritures afrodescendantes, les situations diasporales et les citoyennetés afropéennes. Une relation substantielle relie donc les problématiques de ses fictions, telles que la solitude, le déplacement, l'héritage, et les considérations fondamentales de ses essais, telles que l'extraterritorialité, les présences minorées, l'identité frontalière.

La littérature de Devi et de Miano rend possible la réhabilitation de voix féminines réduites au silence. Plutôt que de les cloisonner dans des représentations sociales modélisées et figées, les écrivaines francophones contemporaines offrent aux personnages féminins un espace discursif inédit pour les détourner, les contester et les renverser. L'énonciation féminine porte donc une dimension subversive et politique qui replace la question de la marginalité féminine dans une perspective postcoloniale et transnationale. Car il s'agit bien de marginalité féminine dans les romans de Devi et de Miano, c'est-à-dire de narratrices confinées à un cycle systémique où stigmatisations de genre, précarités subalternes et climats de violences menacent tant l'intégrité physique que morale des femmes, jusqu'à les mener au féminicide.

Néanmoins, un processus émancipateur apparaît dans *Ève de ses décombres* et dans *Crépuscule du tourment*. À travers des stratégies et des structures narratives à caractère transgressif comme la polyphonie, l'intertextualité ou les métalepses, ces romans élaborent des énonciations postcoloniales de la marginalité où les personnages féminins incarnent

non pas des victimes brisées, mais plutôt des survivantes dont l'énonciation révisé les discours antérieurs sur leur genre et sur leur devenir. Dès leur titre, les romans annoncent une redéfinition de l'altérité féminine : *Ève de ses décombres*, par son jeu de mots, traduit une volonté de renaissance de l'héroïne, et à travers elle, celle de quatre adolescent·e·s dans un bidonville de la capitale de l'île Maurice appelé Troumaron ; les deux tomes de *Crépuscule du tourment* décrivent un univers de souffrances où le crépuscule suggère la fin d'un cycle de domination et d'exploitation du féminin dans un espace d'Afrique subsaharienne nommé Continent.

Si les études critiques sur Ananda Devi prolifèrent depuis une quinzaine d'années, c'est essentiellement pour traiter la relation intertextuelle ou thématique entre ses différents romans. L'essai de Ritu Tyagi (2013) démontre par exemple la convergence narrative qui permet à l'ensemble des œuvres de rompre avec les structures androcentriques et occidentales dominantes. Dans leur ouvrage collectif *Écritures mauriciennes au féminin* (2011), Véronique Bragard et Srilata Ravi s'intéressent aux manifestations de l'altérité conflictuelle dans les textes de Devi et chez d'autres auteures majeures : « En se penchant sur les non-privilegiés, les marginalisés de cette société, les “déssemparés de la terre”, Devi, mais aussi la génération d'écrivaine qui l'accompagne, dépasse l'ethnicité pour donner une voix à ceux qui sont rejetés des récits nationalistes » (2011 : 12). Elles y démontrent le potentiel contestataire des littératures mauriciennes au féminin. Les analyses situent le féminin dans le contexte socioéconomique particulier de l'île. Didem Alkan (2018) aborde de son côté la thématique de l'hybridité dans *Ève de ses décombres* en considérant les enjeux linguistiques, sociétaux et frontaliers. Pour sa part, Eileen Lohka (2008) examine l'interdépendance entre l'espace mauricien et l'existence des personnages.

Ces sujets, symboles puissants de l'écrivaine mauricienne, constituent des sources intarissables d'analyses.

Du côté de Léonora Miano, la publication récente des tomes de *Crépuscule du tourment* explique le nombre restreint d'études critiques sur ces œuvres. Certains critiques se sont tout de même penchés sur la place du genre dans ces œuvres. Thomas Murray étudie par exemple les troubles de la masculinité à partir de l'intermédialité : « le rôle que joue la musique pour explorer l'impuissance — dans les deux sens du terme — d'Amok et les émotions qu'elle suscite chez lui, autoris[e] l'expression d'une masculinité noire jusque-là muselée dans le récit » (2019 : 159). L'intermédialité, qui occupe à travers la musique une place fondamentale chez Miano, se joint à la trame narrative et amplifie la résonance du vécu des hommes et des femmes de ses fictions. *Crépuscule du tourment* porte une volonté intrinsèque de redéfinir le genre. C'est à partir de la masculinité hégémonique, une masculinité désaxée et accablante pour les hommes du roman, que Marjolaine Unter Ecker (2019) relève les alternatives non binaires que le roman propose. À travers les conceptions de l'*Africana womanism*, Vanessa Ndi Etondi (2019) s'intéresse de son côté au personnage d'Ixora qui doit conjuguer avec sa triple marginalité en tant que femme, noire et homosexuelle. Enfin, l'analyse de Rocío Munguía Aguilar (2020) démontre l'apport historiographique dans trois romans de Miano dont le tome « *Melancholy* », dans lequel les personnages féminins donnent voix à l'histoire à partir de leur expérience au présent.

À ce jour, seule la thèse de Tahnee Mackaya (2016), qui étudie les discours des « sans voix », se consacre simultanément aux œuvres de Devi et de Miano sans toutefois porter sur *Crépuscule du tourment*. Or, les romans de notre corpus présentent une structure narrative et un entrecroisement des voix, dans lesquels les pièges des discours

socioculturels et des contextes politiques se referment sur les personnages féminins. Nous envisageons donc les représentations de la marginalité chez Devi et Miano comme une construction énonciative qui ébranle l'image figée de la féminité sur l'Ile Maurice et sur le Continent africain pour affranchir le sujet féminin.

Le présent mémoire est structuré en trois chapitres. Le premier chapitre présente les trois fondements théoriques de l'analyse de notre corpus. Pour dégager le décalage sémantique entre le discours des narratrices et le discours social, nous nous intéressons d'abord aux particularités sémiotiques de l'énonciation des sujets féminins à l'aide des concepts de Mikhaïl Bakhtine (1970 [1929]), d'Émile Benveniste (2006 [1976]) et de Gérard Genette (1972). Nous convoquons ensuite les théories postcoloniales d'Homi K. Bhabha (2019 [1994]), de Nathalie Etoke (2010A ; 2010B) et de Gayatri C. Spivak (2009 [1988]) dans le but de démontrer à la fois l'exigüité des territoires romanesques, les blessures historiques engendrées et le caractère hétéroclite du genre des œuvres. Enfin, nous examinerons la lexicalisation des langages féminins, leur portée sémantique et les tentatives de déconstruction des discours sociaux comme processus de rétablissement du sujet féminin à partir des concepts de Judith Butler (2012 [1990]), de bell hooks (2008 [1986] ; 1989) et de Jean-Marc Moura (1999). Ces trois axes théoriques s'imbriquent dans une démarche intersectionnelle, où les « concepts de consubstantivité et de coextensivité », soit le caractère à la fois dynamique et corrélatif des rapports de pouvoir, nourrissent le dispositif social (Chantal Maillé, 2014 : 47).

Le deuxième chapitre porte sur les multiples formes de violence physique et psychologique articulées à la marginalité féminine. Dans ces espaces romanesques clos, les narrateur·rice·s sont à la fois ostracisé·e·s dans leur propre communauté, souvent

séquestré·e·s dans leur espace social et soumis·e·s à des représentations déformantes de leur identité. Ces violences mettent en évidence leur précarité subalterne et les formes systémiques de leur contrôle et de leur domination.

Le troisième chapitre est consacré aux formes et aux stratégies de résilience féminine par lesquelles le féminin se renouvelle pour s'émanciper à travers son propre discours. Énonciation poétique et forme prosaïque alternent dans les textes pour dévoiler les trajectoires personnelles perturbées des protagonistes et pour réviser les schèmes incorporés, tant d'un point de vue métatextuel que sociétal.

Notre étude sur les énonciations littéraires de marginalité féminine et ses ressorts agentifs vise ainsi à expliciter le processus contrasté entre abjection et résilience qui émerge des romans d'Ananda Devi et de Léonora Miano. Ces écrivaines dévoilent des expériences féminines passées sous silence dans leurs sociétés d'origine. Elles indexent une réalité sociétale contemporaine à travers le récit de leurs protagonistes et grâce à des visions subjectives, plurielles et inédites des violences de genre pouvant mener jusqu'au féminicide. Peu de romans francophones proposent à ce jour de laisser la parole aux femmes victimes de sévices de cette envergure pour leur permettre non pas seulement de survivre, mais de se renouveler dans le langage. L'apport littéraire des deux écrivaines contribue donc à lever le voile sur ces réalités taboues et indicibles. La richesse de leur prose et la profondeur des œuvres constituent un défi de taille pour le présent mémoire car il nous a fallu choisir parmi une multitude d'aspects d'ordres historiques, culturels, juridiques, sociaux et politiques dont traitent Devi et Miano.

## CHAPITRE I POLYPHONIE DE L'ALTÉRITÉ

### 1.1. Polyphonie francophone et hétérogénéité narrative

De fil en aiguille, le roman dit « choral » s'impose dans la tradition littéraire. Originaires de l'Afrique subsaharienne avec notamment Léonora Miano (2014 ; 2018) et Ryad Assani-Razaki (2011) ou de l'île Maurice avec Ananda Devi (2005) et Natasha Appanah (2011), les écrivain·e·s contemporain·e·s s'écartent du caractère monologique des romans classiques pour dévoiler des narrations en chœur, à multiples narrateurs. Ces instances narratives multiples dévoilent des univers romanesques complexes et permettent d'ébranler les stéréotypes véhiculés tant à l'extérieur du livre dans les discours sociaux qu'à l'intérieur de lui par les différents protagonistes. La pluralité des discours sert donc d'outil émancipateur pour les écritures de la francophonie d'aujourd'hui, par lequel les narrateur·rice·s réinventent les représentations romanesques. À l'instar d'une chorale traditionnelle, ce type de roman laisse place à une pluralité de timbres et de tessitures de voix. À l'unisson, ou chacune à leur tour, celles-ci s'énoncent avec une authenticité qui les distingue des autres. Dès lors, chaque *choriste*-narrateur exprime une subjectivité qui lui est propre. En conservant cette analogie musicale, le roman choral s'accorde avec la conception bakhtinienne de la structure *polyphonique*, dont l'origine du terme provient également du champ musicologique. Sans représenter la forme de référence du genre polyphonique, le roman choral peut aisément obéir à ses codes. Dans son analyse de l'œuvre de Dostoïevski, Mikhaïl Bakhtine définit la notion littéraire de « polyphonie » :

*La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevski. Ce qui apparaît dans ses œuvres ce n'est pas la multiplicité de*

caractères et de destins, à l'intérieur d'un monde unique et objectif, éclairé par la seule conscience de l'auteur, *mais la pluralité des consciences « équipollentes » et de leur univers* qui, sans fusionner, se combinent dans l'unicité d'un événement donné. Les héros principaux de Dostoïevski sont, en effet, dans la conception même de l'artiste, *non seulement objet de discours de l'auteur, mais sujets de leur propre discours immédiatement signifiant* (1970 : 35) [souligné par l'auteur].

La polyphonie amplifierait ainsi l'effet de singularité et d'authenticité grâce à la *pluralité* (poly –) des *voix* (– phonie) de ses personnages. Ces narrations à la première personne, puisqu'elles sont « *sujets de leur propre discours* », correspondent à la définition que Gérard Genette fait de la narration « homodiégétique » à propos de laquelle il dénote deux variantes : « l'une où le narrateur est le héros de son récit [...], et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin [...] » (1972 : 253). Dans le même ordre d'idées, les protagonistes d'*Ève de ses décombres* et de *Crépuscule du tourment I* occupent l'entièreté, ou presque, de l'espace narratif comme sujets du discours. Quatre personnages – adolescent·e·s dans le roman mauricien et femmes dans le roman camerounais – se partagent l'instance narrative et énoncent leurs existences singulières. Rassemblées par le même événement, ces voix expriment leurs divergences d'opinions et de perceptions sur leur existence dans une société complexe.

Ces narrateur·rice·s présentent ainsi des voix tant hétérogènes qu'« *équipollentes* » car, comme en mathématiques, chacune d'entre elles détient dans le texte une valeur égale aux autres. Dans le premier tome de *Crépuscule du tourment*, « *Melancholy* », chaque espace narratif détient des proportions à peu près équivalentes. La symétrie se joue de peu de pages dans le roman, puisque la plus courte intervention, faite par Ixora, comporte 63 pages, tandis que la plus longue, celle de Tiki, en contient 81. Les deux autres narratrices, Madame et Amandla, disposent respectivement de 70 et de 73 pages. Dans *Ève*

*de ses décombres*, l'instance narrative semble de prime abord irrégulière. Savita, assassinée à la moitié du récit, n'occupe que 8 pages de narration, tandis que Clélio, incarcéré pour le meurtre de l'adolescente, n'en narre que 24. Les narrations d'Ève et de Sad, quant à elles, couvrent 55 et 42 pages. Mais cette asymétrie pragmatique chez Devi importe peu : les voix de Clélio et de Savita résonnent à travers celles d'Ève et de Sad et prennent des places tout aussi importantes. Une équipollence mathématique désigne les segments de mêmes proportions liées autour du même prisme. Chaque narrateur·rice dispose donc d'un espace aussi déterminant que les autres pour le déroulement de l'action du roman. Or, ces voix équipollentes au sein de l'univers romanesque qu'elles décrivent ne bénéficient pas du même traitement dans la société. Sad, Ève, Clélio et Savita, dans *Ève de ses décombres*, ne connaissent pas les mêmes sentiments de sécurité ou de vulnérabilité dans leur quartier « Troumaron », qui évoque les ghettos mauriciens censurés des cartes postales. Les héritages généalogiques de Madame, Amandla, Ixora et Tiki divergent dans *Crépuscule du tourment*. Pourtant, leurs destins se lient sur le territoire d'Afrique subsaharienne appelé « Continent », un territoire qui pourrait représenter le Cameroun ou un pays contigu dont le découpage des frontières résulte de l'époque coloniale. Les narrateur·rice·s de Devi et de Miano révèlent, à l'instar de la conception bakhtinienne de la polyphonie, une pluralité de perspectives inconnues du discours national mauricien ou camerounais.

Bakhtine dessine le portrait du roman dostoïevskien comme le dévoilement de l'expérience de l'« autre » : « La conscience du héros est présentée comme une conscience autre, étrangère, mais en même temps elle n'est pas réifiée, ni fermée sur elle-même, elle ne devient pas simple objet de la conscience de l'auteur » (Bakhtine, 1970 : 35). Les narrations révèlent une ouverture, tant de l'auteur et des protagonistes que du lecteur, à

l'altérité que le héros incarne. La forme polyphonique des œuvres privilégie l'avènement de discours inédits en littérature. Ces discours autodiégétiques révèlent intimement les personnages. Leurs paroles, libérées des filtres des tabous, dévoilent des expériences indicibles. Pour ces adolescent·e·s mauricien·ne·s et pour les femmes noires du Continent, les possibilités d'investir le discours social d'une voix aussi décomplexée sont limitées. Ces voix intimes, qu'elles soient sous forme de monologues intérieurs ou de monologues adressés à un seul destinataire, s'expriment comme si elles n'étaient pas entendues. Ainsi leurs discours hétérogènes dévoilent de manière désinhibée les incohérences, les paradoxes, les contradictions, les conflits et les tabous d'un monde habituellement présenté comme stable et homogène.

Le vaste concept de l'altérité réfère au sujet « Autre » et cherche à mettre en lumière les subjectivités dont les postures sont objectivées. En lien avec la théorie de l'énonciation du sujet d'Émile Benveniste, le *sujet*, en investissant le langage, tend à figer l'altérité dans une posture d'*objet* sans jamais l'inclure dans un rapport dialogal ou lui accorder une place dans le discours. Ainsi, l'« étranger » bakhtinien se transpose chez Devi et Miano à travers les figures des adolescent·e·s et des femmes, en particulier à travers l'altérité féminine. Ces protagonistes, écartés du discours social, investissent le langage comme *sujet* du discours – et non pas comme *objet* – dans l'œuvre polyphonique. De fait, les sujets féminins se dévoilent, rendus accessibles par le langage et la fiction. Cet apport d'ordre narratologique résonne avec les réflexions de Benveniste sur les fondements de la « subjectivité » :

La « subjectivité » dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme « sujet ». Elle se définit, non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même (ce sentiment, dans la mesure où l'on peut en faire état, n'est qu'un reflet), mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience. Or nous tenons que cette « subjectivité »,

qu'on la pose en phénoménologie ou en psychologie, comme on voudra, n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. Est « ego » qui dit « ego ». Nous trouvons là le fondement de la « subjectivité », qui se détermine par le statut linguistique de la « personne » (2006 : 259-260).

La subjectivité, pour Benveniste, naît donc de l'énonciation du sujet dans le langage. L'individu acquiert, une fois sa place prise comme « sujet » en s'énonçant lui-même « je », la posture langagière emblématique de « personne ». Nul besoin donc de se décrire ou de se définir dans le langage pour y *exister*, il suffit d'y prendre part.

Néanmoins, Benveniste précise qu'« il n'y a pas d'autre témoignage objectif de l'identité du sujet que celui qu'il donne ainsi lui-même sur lui-même » (2006 : 262). L'énonciation du sujet en tant qu'« ego » dans le langage offre la plus fidèle attestation de l'individualité. Dès lors, l'expression des existences invisibilisées fait apparaître des subjectivités muselées, comme celles des protagonistes de Devi et de Miano, et leur redonne le contrôle la narration autodiégétique. Par l'entremise de leurs récits, les narrations polyphoniques des adolescent·e·s et des femmes des romans dévoilent diverses existences comme des témoignages objectifs de leur vécu dans des contextes sociaux et spatiaux oppressants. Si ces oppressions se manifestent dans les romans, l'instance narrative ne leur accorde pas de perspective privilégiée. Une narration omnisciente exprime les discours de la communauté dans *Ève de ses décombres* et les discours masculins dans le second tome de *Crépuscule du tourment*, « *Heritage* ». À l'inverse, les personnages-narrateur·rice·s s'expriment à travers des monologues intérieurs dans lesquels « je » s'exprime sans être obstrué par les normes sociales qui les oppressent au quotidien.

Une coercition sociale implicite donne des rôles étouffants aux narrateur·rice·s. Ainsi Madame, Amandla, Ixora et Tiki, dans *Crépuscule du tourment*, révèlent leurs tourmentes incessantes face à leur héritage colonial et à leur sexualité marginale. Sad, Ève, Savita et

Clélio, dans *Ève de ses décombres*, témoignent des souffrances que génèrent leurs postures d'exclu·e·s dans une Ile Maurice aux clivages socioéconomiques et communautaires. Comme Bakhtine le mentionne, chaque personnage se représente à travers sa propre vision du monde : « Nous voyons non pas qui il [le personnage] est, mais comment il se perçoit, et notre vision artistique n'est plus placée devant la réalité d'un personnage, mais devant sa prise de conscience de la réalité » (Bakhtine, 1970 : 89). Il ne s'agit donc pas, dans les romans polyphoniques de Devi et de Miano, de dépeindre des sociétés mauricienne et camerounaise totales, mais plutôt de présenter des visions subjectives d'une réalité partielle et inaccessible dans son entièreté. Pour dépeindre une société dans toutes ses complexités, cette structure narrative dévoile une pluralité de perceptions de la réalité, révélant ainsi un univers hétérogène, complexe et conflictuel. Cet univers montre la société à partir de points de vue non pas monolithiques, mais pluriels, en présentant des points de vue négligés par les discours sociaux consacrés, mauriciens ou camerounais. La perspective postcoloniale dans laquelle Devi et Miano s'inscrivent se penche sur les héritages du colonialisme et propose une vision sociétale marquée des rapports de domination qui en découlent. Les deux écrivaines adoptent des structures polyphoniques qui permettent des allers-retours entre les narrations et favorisent ainsi un échange entre le sujet et l'objet du discours. En effet, la juxtaposition et la succession des narrations dans leurs romans laissent place à un dialogue entre des voix diverses qui présentent de points de vue hétérogènes.

À ce propos, l'« égo » se construit dans un échange de l'individu à l'« autre » avant même de se déceler dans le langage. Narcissique, l'humain tend à observer ses semblables pour mieux se distinguer comme entité. Homi K. Bhabha (2019 [1994]), Judith Butler (2012 [1990]) ou Gayatri C. Spivak (2009 [1988]) analysent l'altérité en s'inspirant du

« stade du miroir », concept psychanalytique lacanien. Jacques Lacan observe en effet chez les enfants d'à peine 18 mois ce processus fondateur de l'identité du sujet, de son « égo ». À ce moment, l'enfant face à son reflet prend conscience qu'il est une entité distincte – séparée du corps de sa mère. En réalisant qu'il détient sa propre individualité, il perçoit le regard de l'adulte sur sa propre personne et cette alternance du regard, de l'enfant (sujet) à l'adulte (Autre) et inversement, révèle l'importance de l'altérité sur la création de l'égo. Ainsi, l'*imago* dépend du regard que l'Autre pose sur le sujet et que ce dernier perçoit partiellement à travers le reflet du miroir. Selon Benveniste, cet échange de regards constitutif de l'identité se manifeste dans le langage à travers un rapport dialogal entre le sujet et son interlocuteur :

La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un qui sera dans mon allocution un *tu*. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la *personne*, car elle implique en réciprocité que *je* deviens *tu* dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par *je* (2006 : 260).

C'est ainsi que se concrétise l'existence du sujet qui s'énonce comme locuteur puis jouit d'une reconnaissance réciproque de son interlocuteur. L'interaction dialogique confirme l'existence du sujet comme personne à part entière à travers l'échange énonciatif qui s'instaure entre destinataire et destinataire. En outre, malgré la fragmentation et la juxtaposition des narrations, les visions des personnages dans les œuvres polyphoniques ne sont pas coupées les unes des autres. Les personnages de Devi tissent entre eux un rapport dialogique à travers la cohabitation narrative de leurs subjectivités autour de l'assassinat de Savita. Ceux de Miano se lient, à travers les deux tomes, par une répétition discursive, une mise en échos d'une même nuit durant laquelle se déroule l'agression

d'Ixora. Bakhtine estime que l'œuvre polyphonique porte l'« idée », conception « dialogique » et dynamique de l'univers romanesque :

L'idée [...] n'est pas une formation subjective individuelle et psychologique, avec une « résidence fixe » dans la tête de l'homme ; elle est interindividuelle et intersubjective, mais dans la communication dialogique *entre* les consciences. L'idée est un *événement vivant* qui se déroule au point de rencontre dialogique entre deux ou plusieurs consciences (1970 : 137).

En d'autres mots, les diverses vérités se transposent dans la mise en récit dialogique des différentes manières de vivre les événements. Le dialogue entre les diverses visions du monde, féminines, masculines, afrodescendantes ou africaines, constitue alors un « *événement vivant* », transformable et perméable, dont les multiples sens marquent tant les personnages que les lecteurs. Ève et Sad, en particulier, construisent un rapport interindividuel qui les lie à travers leurs singularités et leur indépendance. Leurs voix occupent la grande majorité des segments narratifs et marquent le récit – et le processus créatif d'écriture – de leur intersubjectivité. En effet, le discours de Sad est profondément attaché à Ève, qu'il cherche à posséder par le biais de l'écriture : « Moi je veux les deux choses : l'écriture et Ève. Ève et l'écriture. Pas l'une sans l'autre. Seul, je ne suis rien » (*E* : 66). Les subjectivités de *Crépuscule du tourment* se lient également. Dans le premier tome, les narratrices interpellent constamment Dio : « Je m'adresse à toi en pensée. Souvent. J'aimerais que mes paroles intérieures te soient transmises par une sorte de télépathie » (*C* : 82). L'homme perçoit les messages des femmes au cours du second tome et éprouve profondément la souffrance d'Ixora (*C2* : 64). Les expériences des personnages féminins s'installent ainsi de manière « interindividuelle » et « intersubjective » dans le vécu des personnages masculins. Autour d'un même « *événement vivant* », soit le

féminicide, un dialogue s'établit entre les narrateur·rice·s dont les discours contrastés font corps pour former l'« idée ».

S'affirmer à travers le langage constitue une étape fondamentale dans la construction de l'identité. Tant que l'altérité n'aura pas de place pour exprimer son expérience, elle demeurera une représentation subordonnée, objectivée à travers le discours hégémonique. Exclue du discours, l'altérité se voit soustraire la possibilité d'intégrer le dialogue de même que l'inversion tacite du « statut linguistique de la “personne” » (Benveniste, 2006 : 259-260). Indétrônable et monolithique, le sujet dominant s'impose à l'Autre et l'appose comme simple objet de son discours. L'échange dialogal – du *je* au *tu* – essentiel à la l'émergence du sujet se rompt et *tu* devenu *ça*, déclassé et objectivé dans le langage, n'accède pas à « l'unité psychique » nécessaire à la formation de la subjectivité (Benveniste, 2006 : 260). S'ensuit alors une « dé-subjectivation » inéluctablement mélancolique, voire violente du personnage dominé.

La littérature joue un rôle majeur pour l'humanisation de l'Autre, car elle contribue à réhabiliter des perspectives annihilées des sphères publiques, historiques, littéraires, sociologiques et politiques. Une pluralité de points de vue doit se faire entendre, à travers le langage, pour émerger dans l'Imaginaire collectif. La réalité du sujet féminin – mauricien, afrodescendant ou subsaharien – qui s'exprime dans les romans de Devi et de Miano devient intelligible au lecteur qui se voit ouvrir l'accès à l'identité la plus *objective*, pour reprendre les termes de Benveniste, que l'altérité puisse dévoiler. Ces prises de parole autodiégétiques permettent de représenter intrinsèquement des discours féminins marginalisés dans leur propre société qui ne parviennent pas à être entendus. Les narratrices se dévoilent ainsi à travers un univers commun qu'elles illustrent sous un nouveau jour.

Elles l'exposent dans toute sa verticalité, avec des points de vue marqués par les rapports hiérarchiques. L'union de ces voix à la fois hétérogènes et harmonieuses « nous mène à questionner la vision homogène et horizontale associée à la communauté imaginée de la nation », selon la proposition d'Homi K. Bhabha (2019 : 261). Les romans mettent en doute la transmission d'une vérité unique et dominatrice dont les discours hégémonique et mémoriel sont empreints. Leur structure polyphonique permet aux écrivaines d'introduire ces expériences invisibilisées dans le discours mémoriel.

## 1.2. Représentations de l'altérité féminine postcoloniale

Représenter l'irreprésentable. C'est sous ce paradigme qu'Ananda Devi et Léonora Miano écrivent les romans que nous analyserons dans ce mémoire. Elles présentent, en accord avec le féminisme postcolonial dans lequel elles s'inscrivent, des voix dissonantes des littératures conventionnelles : des voix muselées par les discours hégémoniques et prisonnières d'un lieu où règnent les tabous et les non-dits. D'après Jean-Marc Moura, la critique postcoloniale « s'interroge sur les relations des textes à leur environnement socioculturel, étudie la pluralité linguistique qui les caractérise pour en identifier les formes littéraires et se concentre sur le dispositif poétique (la scénographie) qui articule l'œuvre au contexte dont elle surgit » (1999 : 3). Les imaginaires romanesques ancrés dans l'histoire coloniale et postcoloniale manifestent des tensions socioculturelles et territoriales persistantes. À cet égard, une « esthétique frontalière » émane des romans du présent corpus. Miano développe ce concept dans son essai *Habiter la frontière* en ces termes : « La frontière, telle que je la définis et l'habite, est l'endroit où les mondes se touchent, inlassablement. C'est le lieu de l'oscillation constante : d'un espace à l'autre, d'une sensibilité à l'autre, d'une vision d'un monde à l'autre » (2012 : 25). Autrement dit, cette esthétique s'inscrit dans une conception spatiale des romans, mais aussi dans une conception identitaire des personnages. Devi et Miano, émigrées de leurs terres natales, déploient des imaginaires bouleversés par le contexte postcolonial, soit un espace romanesque où les situations géographiques, politiques, sociales et historiques sont marquées par les héritages de la colonisation. Ce contexte grave sur les territoires de Troumaron et du Continent des frontières symboliques et identitaires qui instaurent un

sentiment d'enfermement. Les protagonistes, muselés et séquestrés dans une société étouffante, présentent des dualités identitaires douloureuses :

[C]es identités frontalières sont nées de la douleur. Elles sont nées de l'arrachement, du viol, de la détestation de soi-même. Elles ont dû traverser ces ombres pour inventer un ancrage sur des sables mouvants, et s'imposer, non pas contre, mais parmi les autres. Elles habitent, au fond, un espace cicatriciel. La cicatrice n'est pas une plaie. Elle est la nouvelle ligne de vie qui s'est créée par-dessus. Elle est le champ des possibles insoupçonnés.

La frontière, dans mes textes, c'est également un certain nombre d'aspects récurrents. C'est le motif de l'ombre et de la lumière, où l'une engendre toujours l'autre, où il n'est pas question de choisir, mais d'assumer [...] (2012 : 30).

Devi et Miano présentent des subjectivités de l'entre-deux. En marge, les adolescent·e·s mauricien·ne·s et les femmes du Continent déploient des identités conflictuelles, car leur position sociale exacerbe leurs difficultés à intégrer le discours social. Les narratrices, assujetties à l'archétype de la femme passive et faible, souffrent des représentations superficielles auxquelles elles sont acculées dans les sociétés romanesques.

D'après Simone de Beauvoir, l'homme se positionne traditionnellement comme sujet neutre et universel, léguant ainsi aux femmes une place inférieure : « il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre » (2014 : 17). La société, centrée autour du point neutre masculin, tend à situer le féminin en négatif de celui-ci. Ce sexisme inhérent aux rapports entre les sexes relègue les femmes au « deuxième sexe ». De leur côté, les études subalternes ouvrent la notion de l'altérité aux rapports de pouvoir qui se jouent entre classes sociales. Gayatri C. Spivak critique notamment l'eurocentrisme des philosophes occidentaux. Le sujet qui subordonne l'Autre s'élargit d'une binarité homme/femme vers une « dichotomie élites/subalternes » (Isabelle Merle, 2004). Spivak constate que les discours véhiculés en Occident tendent, même lorsqu'ils se prétendent tournés vers l'Autre, à introniser le sujet occidental. Elle prend pour exemple Gilles Deleuze et Michel Foucault

qui, déplore-t-elle, se positionnent comme « sujet souverain » (Spivak, 2009) dans une discussion philosophique portant ironiquement sur les représentations des classes ouvrières. Comme le sujet « Absolu » de Beauvoir (2014 : 17), le sujet « souverain » de Spivak « parle pour » lui *et* pour les autres (2009 : 71), mais toujours dans son propre intérêt. Chez Beauvoir comme chez Spivak, l'expérience humaine d'autrui est objectivée, tant linguistiquement, comme *objet* du discours, que symboliquement, dans la transmission du discours dominant. Les romans de Devi et de Miano portent doublement ce rapport à l'altérité dans leurs formes polyphoniques. Devi fusionne d'ailleurs les notions de Beauvoir et de Spivak avec une répétition du syntagme « homme souverain » par les protagonistes d'*Ève de ses décombres*. Les narratrices de *Crépuscule du tourment* dénoncent quant à elles leur absence des sphères politiques, des généalogies familiales et des romans canoniques, en tant que femmes noires d'Afrique subsaharienne et de sa diaspora. Ces romans font émerger des voix hétérogènes et favorisent la production de l'« identité-dans-le-différentiel » (2009 : 46) que Spivak valorise dans ses écrits.

Dans son essai *Can the subaltern speak?* (2009 [1988]), Spivak démontre comment la hiérarchisation par castes de la société indienne réfrène les voix subalternes, celles qui se trouvent au plus bas de l'échelle sociale et les empêche d'accéder à une posture de sujet dans le discours car « [L]es subalternes en tant que femmes sont encore plus profondément dans l'ombre » (2009 : 53). Devi se réclame d'ailleurs d'un processus d'écriture en filiation avec la parole des subalternes (Corio, 2005). Ses protagonistes, exclus de la société mauricienne, évoluent dans le quartier périphérique de Troumaron et souffrent de l'impossibilité d'être entendus. Devi, qui s'identifie elle-même « à partir, en quelque sorte, d'une posture subalterne » (Devi dans Corio, 2005 : 156) dans le milieu littéraire, laisse

s'exprimer des personnages subalternes comme sujet du discours. Elle s'inspire des discours de l'altérité pour dévoiler une multiplicité d'expériences de la classe subalterne mauricienne, mais surtout de l'altérité féminine.

Miano, issue quant à elle de la bourgeoisie camerounaise, n'associe pas son œuvre au concept spivakien. Contrairement aux adolescent·e·s mauricien·ne·s, ses narratrices, éduquées ou bien nanties, peuvent aspirer à prendre place comme sujet dans le discours social. Combler les vides et les non-dits de son propre héritage constitue la source de son inspiration pour l'écriture de ses deux tomes de *Crépuscule du tourment*. En entretien, Miano explique son souhait de briser les tabous qui nuisent à l'épanouissement des populations africaines et afrodescendantes d'aujourd'hui (2010 : 109). Ses romans permettent d'ouvrir ces discussions absentes des littératures d'Afrique subsaharienne. L'écrivaine met en scène quatre personnages féminins qui se partagent l'espace narratif pour raconter leur vécu transgressif au quotidien. Malgré leurs différences, elles expriment toutes une fragmentation identitaire engendrée par un héritage colonial censuré du discours social. Même Tiki, de la haute bourgeoisie du Continent, n'échappe pas au poids de l'histoire passée sous silence : « Ma sexualité hors norme résulte de la manière dont ma psyché régurgite ce qui nous fut offert dans la grande maison. J'y vois mon héritage, mon patrimoine trouble, et ne cherche nulle part de réconfort » (C : 279). Les sexualités marginales et les généalogies aporétiques des narratrices les maintiennent dans la marginalité. D'après Arlette Bouloumié, la marge joue constamment sur la frontière entre l'acceptable et l'irrecevable : « Le mot marge indique une limite. Le marginal est à la périphérie, pas au centre. D'où l'idée qu'il a un rôle secondaire » (2003 : 11-13). Le marginal s'inscrit inéluctablement en rupture avec le discours hégémonique généré par le

« centre ». Cette figure du marginal, contrairement à celle du subalterne, concerne différentes strates de la société. Tant chez les nantis que chez les pauvres, le marginal s'inscrit en décalage de sa communauté et ses caractéristiques d'ordre physique, ethnique, sexuel ou intellectuel dérogent de la norme sociale :

[L]a frontière entre marginalité et exclusion est fragile : le marginal est toujours menacé d'exclusion. Parce qu'il est différent, le marginal peut paraître subversif. Il ne s'oppose pas seulement à l'ordre établi pour des motifs psychologiques ou pour ses idées. Sa contestation est plus profonde et plus durable, elle affecte le vécu. C'est en quoi le marginal se distingue de l'anticonformiste ou de l'original dont la particularité peut choquer tout en restant plaisante (Bouloumié, 2003 : 11-13).

Si la figure du marginal est représentée dans le discours social et dans la littérature du centre, sa voix demeure néanmoins secondaire, hors d'une emprise sur la trame narrative. Qui plus est, le récit normatif expose chaque instant le marginal à une potentielle exclusion. Porteuse d'une forme de contestation à la norme, sa pleine prise de parole le confine à l'étrange et à l'Autre.

Le projet d'écriture de Miano s'intéresse à la marginalisation de ses protagonistes à travers leur identité sexuelle « hors norme » et l'héritage colonial commun des Afrodescendants et des Africains, qui demeure éludé dans la société africaine. De son côté, le roman de Devi exprime les expériences indicibles de protagonistes subalternes dans la société mauricienne, des adolescent·e·s exclu·e·s du décor balnéaire de l'île. Les protagonistes égarés cherchent à « briser l'enfermement géographique et physique », de même que « la marginalité » qui les prive d'une place dans la hiérarchie sociale (Devi, 2005 : 155). L'expression décomplexée du vécu intime des personnages constitue en soi un acte subversif des codes sociaux puisqu'elle s'inscrit en contre-discours de l'« identité nationale » (Bhabha, 2019). La figure du marginal et celle du subalterne

dérangent, car elles ont le potentiel d'exposer à la société ses propres tabous et ses propres contradictions. Selon Marc Angenot, « l'hégémonie discursive d'une époque ne sert pas tant à *imposer* des thèmes obligés et des formes canoniques qu'elle ne semble viser à refouler certaines "choses" dans l'impensable ou l'extravagant » (1984 : 29). Les voix apparaissent opprimées ou réappropriées et, lorsqu'elles se font entendre, leur refoulement persiste puisqu'elles sont englobées dans une « hégémonie discursive » qui confirme le statut des dominants.

Le sujet féminin émerge dans la littérature francophone postcoloniale aux intersections des oppressions de classe, de race et de sexe. S'il pourrait paraître accommodant pour le personnage de se fondre aux normes sociales, le processus d'incorporation des normes hétérosexuelles ne s'opère pas sans heurts. L'hétéronormativité s'instaure par l'inlassable répétition d'une conception extrêmement rigide de la norme dans laquelle le genre s'impose comme un idéal inatteignable. Partant du principe selon lequel le genre ne devrait pas être délimité, figé en catégories binaires, Judith Butler appelle « comédie hétérosexuelle » (2012 : 131) cette mise en scène de l'hétéronormativité :

En d'autres termes, le masque fait partie de la stratégie d'incorporation de la mélancolie, de l'endossement des attributs de l'objet/Autre qui est perdu, dans laquelle la perte est la conséquence d'un refus d'amour. Le fait que le masque « domine » ces refus autant qu'il les « résout » suggère que l'appropriation est la stratégie par laquelle ces refus sont eux-mêmes refusés, une double négation qui redouble la structure de l'identité par l'absorption mélancolique de celui ou celle qui est, de fait, deux fois perdu.e (2012 : 134).

Ceux qui se souscrivent à l'hégémonie de genre mettent donc un masque sur leurs désirs afin de se conformer aux attentes de leur sexe. Cette négation suffocante des désirs produit alors un processus « d'incorporation de la mélancolie » que Butler associe ici

spécifiquement à l'hétéronormativité. Aussi, l'essai de Judith Butler sur l'hétéronormativité, *Trouble dans le genre* (2012 [1990]), rejoint-il à certains égards celui de Nathalie Etoke sur la « condition noire », *Melancholia Africana* (2010B). À l'évidence, la mélancolie imprègne tout individu marginalisé par divers types d'oppressions, et non pas seulement dans la comédie hétérosexuelle. Une fois les normes de genre, de classe et de race intériorisées, le sujet marginalisé nie lui-même des parts de son identité. Le sujet postcolonial perd alors sa place dans le discours dominant en même temps que son emprise sur le processus de subjectivation :

L'échec et la résignation l'enferment dans une mélancolie post-coloniale. Cet état dépressif se caractérise par un sentiment de douleur morale intense issu du désenchantement survenu aux lendemains de l'indépendance. Sigmund Freud dit à propos du deuil et de la mélancolie qu'ils expriment : « la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal etc. » (Freud, 146). Selon le psychanalyste, la mélancolie serait une pathologie autodestructrice. Vu que « la perte de l'objet se poursuit psychologiquement », elle témoigne de l'incapacité du « moi » à faire le deuil dudit objet (Etoke, 2010A : 38).

Cette douloureuse mélancolie se manifeste chez les protagonistes de Devi et de Miano par une pulsion autodestructrice. L'enfermement, tant aux lieux qu'à un avenir misérable, génère chez eux et elles des signes pathologiques. Les hommes, aveuglés par les souffrances de leurs héritages coloniaux, se défoulent sur leurs subordonnées, les femmes, tandis que celles-ci, passives, capitulent sous le fardeau des violences.

Une atmosphère mortifère imprègne alors les textes dont les féminicides constituent les principales péripéties. Nous aborderons l'infériorisation extrême des personnages féminins dans les œuvres sous le prisme de l'« abjection » telle que définie par Julia Kristeva. Laissées pour mortes, Savita, Ixora, Ève et Madame sont déchues de leur dignité et de leur humanité. Ces événements constituent des moments narratifs majeurs dans

*Crépuscule du tourment* et *Ève de ses décombres*. L'acte de féminicide, meurtre éminemment sexiste, atteint son paroxysme quand les corps de femmes sont jetés au dépotoir ou en bord de route. Les personnages féminins représentés dans les écritures féminines passent d'objets de désir à objets désuets et subissent une totale abjection : « Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable » (Kristeva, 1980 : 9). Ce processus, tout à fait naturel dans la formation du sujet, s'avère un passage obligé d'après Kristeva. L'abjection n'est pas sans rappeler le stade du miroir par lequel l'individu, pour se définir, pose ses propres limites et écarte la part de l'Autre dont il se dissocie. Or, en pensant à l'acte du féminicide dans la perspective de l'abjection, l'être extériorise violemment sa révolte à l'endroit de l'altérité infériorisée. Poussé en deçà de l'humain, le sujet femme des écritures féminines postcoloniales révèle sa mise en abjection, et les voix marginalisées, qui d'ordinaire sont expulsées des limites du tolérable, témoignent de la plus extrême forme d'infériorisation. Ce processus d'abjection s'apparente à celui de l'excrétion, comme le souligne Butler :

Young reprend le travail de Kristeva de sorte à montrer comment la répulsion est susceptible de consolider des « identités » fondées sur le fait que l'« Autre », ou ensemble d'Autres, est institué par l'expulsion et la domination. La division en mondes « intérieurs » et « extérieurs » chez le sujet constitue une bordure et une frontière maintenues par un fil ténu à des fins de régulations et de contrôles sociaux. La frontière entre l'intérieur et l'extérieur se confond lorsque les excréments passent de l'intérieur à l'extérieur, et que cette fonction d'excrétion devient, pour ainsi dire, le modèle pour les autres processus de différenciation de l'identité. C'est en fait le mode sur lequel les autres deviennent de la merde. Pour que les mondes intérieur et extérieur restent tout à fait distincts, il faudrait que la surface entière du corps atteigne un degré absolu d'imperméabilité, ce qui est impossible. Le fait de rendre sa surface étanche constituerait la frontière apparemment ininterrompue du sujet, mais cette enceinte volerait nécessairement en éclats, précisément à cause de la souillure fécale tant redoutée (2012 : 255-256).

Il est intéressant de noter que l'abjection agit, chez celui qui domine, comme « processus de différenciation de l'identité » qui maintient telle quelle une hiérarchie systémique et distingue l'intérieur de l'extérieur, le centre de la périphérie, l'hégémonie de la marge. Une frontière maintient les marginalisées aux limites de leur propre société. Les femmes sont persécutées et réduites à des corps gisants, à l'inverse des corps masculins qui sont actants et parlants. Les féminicides révèlent en ce sens d'extrêmes formes d'abjections de l'altérité féminine, subalterne ou marginale. D'ailleurs, si l'on en croit Kristeva, le cadavre lui-même incarnerait la synecdoque de l'abjection :

Non, tel un théâtre vrai, sans fard et sans masque, le déchet comme le cadavre m'indiquent ce que j'écarte en permanence pour vivre. Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort. J'y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant. Ces déchets chutent pour que je vive, jusqu'à ce que je tombe tout entier au-delà de la limite, *cadere*, cadavre. Si l'ordure signifie l'autre côté de la limite, où je ne suis pas et qui me permet d'être, le cadavre, le plus écœurant des déchets, est une limite qui a tout envahi. Ce n'est plus moi qui expulse, « je » est expulsé. La limite est devenue objet (1980 : 11).

Expulsé du corps, le vivant devient détrit. La mort exterme toute subjectivité possible chez l'altérité féminine. Kristeva illustre ce passage entre la vie et la mort, entre le sujet et l'objet, comme une fatale traversée frontalière, la frontière signalant ici une zone interdite qui sépare l'hégémonie masculine de la subalternité féminine. Si elle n'aborde pas le meurtre dans sa description, elle jette néanmoins un éclairage nouveau sur la transition fatidique de l'existence à la disparition. Le cadavre, aussi indécent soit-il, représente une fin inéluctable et bien souvent prémonitoire pour la femme chosifiée. Mais lors des féminicides, il démontre l'intervention d'un tiers et une fin provoquée : un meurtre prémédité par une marginalité générique et une subalternité systémique. Le masculin

expulse hors des limites du vivant le féminin et s'érige en « Sujet souverain » en s'attribuant, tel un Dieu, le droit de mise à mort.

*Ève de ses décombres* et *Crépuscule du tourment* présentent une esthétique frontalière qui dévoile les pièges de l'hétéronormativité rigide. Leurs protagonistes cherchent tant bien que mal à exister librement dans des sociétés oppressantes où ils déchoient, disparaissent du monde des possibles, invisibles et inexistantes. Malgré cela, la poétique de l'abjection s'inscrit dans les œuvres comme le déclencheur d'une reconstruction du sujet féminin :

L'abjection est le fait du désir masculin que nulle empathie avec la souffrance féminine n'arrête, mais sa surenchère descriptive est une modalité de l'écriture féminine pour radicaliser l'altérité de l'Ennemi. Elle caractérise la construction de personnages féminins ambivalents. Poétique cathartique qui éloigne de l'abject à mesure qu'elle l'évoque et le décrit, elle permet une écriture du Moi qui reconstitue un sujet nécessairement hybride, innocent et monstrueux, sublime et abject (Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, 2011 : 199).

Une descente mélancolique et infernale attend les personnages féminins qui marchent vers une mort certaine. Pourtant, loin de présenter leurs narratrices comme de simples victimes expiatoires, Miano et Devi dépeignent la déchéance féminine pour dévoiler aussi toute leur capacité de résistance et de résilience.

### 1.3. Esthétique de la résistance ou la renaissance du sujet féminin

À travers la fiction, Léonora Miano aborde des sujets tus sur les héritages coloniaux que les peuples africains et afrodescendants partagent. De son côté, Ananda Devi expose les expériences indicibles de Mauricien·ne·s subalternes. Les deux écrivaines présentent des sujets féminins et masculins troublés par leur identité conflictuelle et abordent des expériences interstitielles qui représentent des protagonistes prises dans un « entredeux » : entre l’annihilation de leur identité et la mise en péril de leur subjectivité. Devi subvertit d’ailleurs la sournoise passivité à laquelle les femmes sont reléguées dans l’île :

[L]es chaînes, imposées [à la femme] depuis l’époque coloniale, l’obligent certes à s’intégrer à la vie mauricienne, mais en préservant les pesanteurs historiques et culturelles des traditions du pays d’origine, traditions qui font d’elle celle qui suit, obéit et ne pose pas de question [...] Devi refuse les traditions et les stéréotypes étouffants qui justifient une identité passive (Robini Bannerjee, 2011 : 86).

Les narratrices des romans, coincées entre les stéréotypes de leur société et leur identité marginale, sont déchues de leur dignité et de leur humanité. Malgré ces violentes expériences, le dévoilement de la condition féminine ne présente pas les personnages féminins comme des victimes passives, mais plutôt comme des personnages résilients. Ainsi, les romans dévoilent une « esthétique de la résistance » (Jean-Marc Moura, 1999 : 56) qui, comme chez les écrivains de la négritude, se détache des normes infériorisantes et des représentations stéréotypées issues de l’époque coloniale pour mieux les affronter. La résistance, cette fois renouvelée au féminin, transparait à travers le parcours périlleux des narratrices qui luttent constamment contre leurs postures socialement dominées. En investissant leur « agentivité » (Judith Butler, 2012) et en s’ouvrant à la « sororité » (bell hooks, 2008) des femmes, les horizons des narratrices s’élargissent à une potentielle réhabilitation de leurs voix muselées. L’esthétique de la résistance ouvre alors la voie et la

voix à une altérité féminine résiliente à travers un langage littéraire « autodéterminatif » et agentif (Audre Lorde, 2008).

Les écrivaines postcoloniales francophones contemporaines tendent à briser le silence assujettissant des marges par sa mise en récit. Afin de réhabiliter ces voix obliées par l'hégémonie discursive, Devi et Miano représentent des narratrices aux identités frontalières qui tentent de se défaire de l'emprise des stéréotypes. Leurs personnages réintègrent pleinement l'espace narratif d'un point de vue empathique, dévoilant les corps de l'altérité féminine non pas comme simple objet ou comme martyr, mais comme lieu de volontés alternatives et de sensibilités créatives. Devi et Miano se rallient à un renouvellement de l'« esthétique de la résistance » que Moura associe aux écrits de la négritude :

Une esthétique de la résistance s'affirme, appuyée tant sur les essais de combat [...] que sur les œuvres engagées, du *Cahier d'un retour au pays natal* à *Une saison au Congo* de Césaire, des romans de Jacques Roumain à ceux de Sembène Ousmane. L'autorité coloniale fournissait en effet les conditions d'articulation qu'elle cherchait à nier, la représentation de soi des peuples colonisés ou marginalisés. La rhétorique de l'autodétermination des cultures ou peuples, développée depuis l'avènement de la Société des Nations, dans l'entre-deux-guerres, devait permettre aux mouvements combattant le système colonial d'articuler leurs revendications, de telle sorte que la création littéraire va d'abord emprunter et s'arracher à la fois aux cadres coloniaux. L'étude des relations réciproques entre une œuvre résistant au colonialisme et un système qui les environne de toutes parts et tend à nier son originalité est l'une des grandes orientations de la critique postcoloniale (1999 : 57).

Si l'esthétique de la résistance n'est pas nouvelle en littérature, elle s'actualise dans les littératures féminines postcoloniales à travers des motivations et des modalités différentes. C'est d'ailleurs ce qui rassemble ces corpus géographiquement éloignés de l'Afrique subsaharienne et l'Ile Maurice. Résister, c'est se dresser contre la stéréotypie par une « autodétermination » telle que Lorde la décrit : « [...] la volonté de nous définir, de

nous nommer, de parler en notre nom, et pas que les autres nous définissent et parlent à notre place » (2008 : 78). L'espoir des narrateur·rice·s d'*Ève de ses décombres* et de *Crépuscule du tourment* réside dans cette possibilité d'être entendu pour réinventer une « représentation de soi ». À Troumaron, Sad écrit dans une urgence de vivre, alors que sa prise de parole constitue pour lui un enjeu de vie ou de mort. Sur le Continent, Amandla détient un besoin impétueux de raconter les faces cachées de l'histoire aux élèves qu'elle prend sous son aile ; tandis que Dio, après une introspection difficile, se sent appelé par une réécriture de l'histoire des siens. D'une manière ou d'une autre, tous cherchent à marquer l'histoire de leur propre expérience. C'est, affirme Miano dans *L'Impératif transgressif* (2016A), une perspective que l'écrivain doit aborder dans son univers romanesque :

Se soumettre reviendra à écrire pour ne rien dire, puisqu'on aura accepté de n'être pas, soi-même, sujet de littérature. Refuser de se soumettre placera l'écrivain devant l'obligation d'adopter une attitude prométhéenne, afin de se dire (2016A : 108-109).

Résister, c'est donc exposer les voix marginales dans leurs différences et avec humanité pour leur permettre de se redéfinir au sein de l'imaginaire collectif et de renverser les stéréotypes. Ces stéréotypes coloniaux confinent les femmes à des rôles assujettis :

[V]ers les années 1970, les Africains tenaient à se dégager de l'emprise du regard occidental qui réduisait l'Africaine à un objet digne de pitié tant elle était réprimée. Donc, s'il y a une part de romantisme à l'égard du passé dans ces études, il y a aussi le désir de s'affranchir de perceptions occidentales erronées. Ce désir est aussi présent chez les Indiennes qui constatent combien certaines études occidentales sur les Indiennes ou les Asiatiques réduisent ces dernières à un stéréotype de la femme soumise et passive par excellence (Maya Godurdhun-Jani, 2002 : 634-635).

Devi et Miano démontrent, par leur processus d'écriture, leur « désir de s'affranchir » de ces perceptions réductrices. Elles mettent en scène des protagonistes qui, dans les représentations littéraires consacrées, sont réduites au silence par leur posture de victime

passive. Voilà ce qui rassemble l'île de l'océan Indien et le pays d'Afrique subsaharienne, des espaces si distincts géographiquement et culturellement. Les héritages identitaires en ces lieux découlent d'une histoire coloniale irrésolue et assujettissante dont les romans de Devi et de Miano cherchent à s'émanciper.

D'après Homi K. Bhabha, le sujet-énonciateur détient une emprise sur l'imaginaire collectif, ne serait-ce qu'à travers son autoreprésentation dans la littérature. Suivant cette logique, l'immixtion de voix marginales dans le discours dominant influe directement sur les représentations collectives tributaires de l'inconscient collectif du peuple. La pleine prise de parole des adolescent·e·s de Troumaron et des femmes du Continent réhabilite ainsi leur subjectivité en réinventant une « représentation de soi » (Lord, 2008). Les expériences hétérogènes des narrateur·rice·s exclues des mythes et des histoires populaires leur permettent de prendre part au récit de manière « prométhéenne », comme acteur·rice·s de leur propre récit. Ces personnages en marge de la société dérogent ainsi des stéréotypes aliénants et s'émancipent de leur rôle passif pour s'inscrire comme sujets du discours. Sad et Dio, par exemple, se réapproprient la trame narrative en investissant des rôles d'écrivains dans les romans. En ce sens, Bhabha se réfère à la poésie d'Adrienne Rich en soulignant la nécessité de reconsidérer le « droit à raconter » :

Pour rester dans l'esprit du « droit à raconter » comme moyen d'atteindre notre propre identité nationale ou de communauté dans un monde global, il nous faut réviser notre sens de la citoyenneté symbolique, nos mythes d'appartenance, en nous identifiant aux « points de départ » d'autres histoires et d'autres géographies nationales et internationales. C'est en se situant à ces intersections (et dans les interstices) de ces narrations que Rich souligne l'importance de la ré-vision historique et culturelle : le processus d'être soumis à, ou le sujet de, une histoire particulière « à soi » — une histoire locale — laisse la poétesse « insatisfaite » et angoissée quant à ce qu'elle est, ou ce que la communauté peut être, dans le vaste flux d'une histoire transnationale (2019 : 21).

Bhabha relève toute l'importance pour le sujet de prendre part aux « narrations » historiques et culturelles. La littérature ouvre les yeux sur ces perspectives dans le temps et dans l'espace, mises en ellipse par un discours hégémonique, mais révélatrices des non-dits et des tabous d'une société. Devi et Miano participent au renouvellement de « l'esthétique de la résistance » en ouvrant à la littérature les témoignages de subjectivités singulières et hétérogènes. Cette esthétique traduit l'impossibilité de circonscrire les marges à des représentations figées. L'expression de la condition féminine par la polyphonie narrative dévoile la déchéance du sujet marginalisé pour mieux s'engager dans un destin émancipateur où les protagonistes renaissent de leurs cendres. Selon Bernadette Kassi, les écrivaines africaines des années 1990 transposent dans leurs écrits la quête d'une réappropriation de la parole :

En effet, le pouvoir phallocratique étant basé dans les deux champs littéraires sur le mutisme des femmes, il fallait choisir d'autres alternatives pour les faire parler et entendre. Cette façon de procéder métaphorise la difficulté de dire l'indicible et met en évidence les deux facettes de l'expérience féminine : se soumettre aux contraintes patriarcales ou s'échapper de son emprise. Les métalepses, la polyphonie narrative et le mélange des genres symbolisent donc le non-respect de l'ordre social établi sur la négation de la subjectivité féminine, le rejet ou la violation des interdits sociaux par les protagonistes féminins en proie à une véritable quête identitaire (2002 : 43).

Devi et Miano, comme leurs prédécesseuses, transgressent les archétypes romanesques. Une résonnance polyphonique s'établit entre les protagonistes qui, à travers une esthétique frontalière, « passent d'une sensibilité à l'autre » (Miano, 2012 : 25) et instaurent une poétique du féminin dans la polyphonie narrative. Une symbiose s'établit entre les narratrices qui y puisent les forces nécessaires pour subvertir les archétypes. Sad et Dio rabattent les œillères de leur masculinité, s'ouvrent aux réalités féminines, pour investir le rôle sensible de l'écrivain et ainsi transformer l'avenir.

La prise de parole des marginalisé·e·s, produite de manière non pas victimisante mais agentive, porte la quête d'une reconnaissance des expériences féminines dans un contexte postcolonial. Les écrivaines et leurs narratrices élèvent des voix socialement réprimées et tuées en voix résistantes et audibles. Cette appropriation de la parole confisquée subvertit les positions de pouvoir hégémoniques qui se manifestent à travers le langage. Les subjectivités renaissent pour adopter une identité plus harmonieuse, en accord avec son caractère composite et hétérogène. Les voix des marges se manifestent pour déployer leur agentivité ou leur « capacité d'agir » :

Les règles qui gouvernent l'identité intelligible, c'est-à-dire qui rendent possibles et restreignent les conditions intelligibles de dire « je », sont en partie structurées par les matrices de la hiérarchie de genre et de l'hétérosexualité obligatoire, et opèrent par la répétition. Lorsqu'on dit du sujet qu'il est constitué, cela veut simplement dire que le sujet est une conséquence des discours suivant des règles et gouvernant l'invocation intelligible de l'identité. Le sujet n'est pas déterminé par les règles qui le créent, parce que la signification n'est pas un acte fondateur, mais un processus régulé de répétition. Celui-ci se cache alors même qu'il applique ses règles, produisant précisément par là des effets d'une compulsion à la répétition ; il faut donc voir dans la « capacité d'agir » la possibilité d'une variation de cette répétition. Si les règles gouvernant la signification ne sont pas purement restrictives, mais qu'elles permettent aussi d'affirmer d'autres domaines d'intelligibilité culturelle, c'est-à-dire d'ouvrir de nouvelles possibilités en matière de genre qui contestent les codes rigides des binarités hiérarchiques, alors ce n'est que dans les pratiques répétées de la signification qu'il devient possible de subvertir l'identité (Butler, 2012 : 171).

Lorsque le marginal s'énonce comme sujet de sa propre narration, sa prise de parole le libère du « processus régulé de répétition ». En accédant pleinement à l'instance narrative, les personnages féminins font résonner leur voix affranchie et antagoniste au discours hégémonique et investissent alors leur propre « capacité d'agir ». Après l'agression d'Ixora, Madame se jure de venir en aide à sa bru qu'elle méprisait jusqu'alors. Après la mort de Savita, son alter ego Ève se libère de son état d'apathie et se venge des souffrances infligées par l'assassin. Face aux souffrances d'une autre femme, Madame et

Ève se réapproprient leur agentivité et se révoltent contre la coercition sociale qui les accable. L'altérité féminine adopte une posture active dans les univers romanesques de Devi et de Miano, alors qu'un autodéterminisme salvateur traverse les contenus diégétiques des romans. Il renverse les stéréotypes de passivité et de faiblesse attribués au genre féminin et introduit dans les textes de nouvelles représentations de la femme.

Pour bell hooks, seule la personne opprimée peut procéder grâce à sa propre voix libératrice à un *self-recovery*, soit à un « autorétablissement » de l'humanité de son être :

We learned that the self existed in relation, was dependent for its very being on the lives and experiences of everyone, the self not as signifier of one "I" but the coming together of many "I" s, the self as embodying collective reality past and present, family and community. Social construction of the self in relation would mean, then, that we would know the voices that speak in and to us from the past, that we would be in touch with what Paule Marshall calls "our ancient properties"—our history. Yet it is precisely these voices that are silenced, suppressed, when we are dominated. It is this collective voice we struggle to recover. Domination and colonization attempt to destroy our capacity to know the self, to know who we are. We oppose this violation, this dehumanization, when we seek self-recovery, when we work to reunite fragments of being, to recover our history (hooks, 2015 : 62).

À l'instar de Butler, hooks considère que le sujet marginalisé, en investissant sa capacité d'agir, s'affranchit de sa posture d'objet stéréotypé depuis la colonisation. À travers le langage et la littérature, la voix libératrice du marginalisé s'émancipe des processus établis d'objectivation, de dé-subjectivation et de déshumanisation. Elle s'octroie une place au sein du discours et performe sa construction identitaire en se faisant sujet contestataire et révolutionnaire. Pour réunir de façon à la fois cohérente et hétérogène ces « fragments d'existences » passés et présents, une pluralité de voix marginalisées et équipollentes doit s'élever en polyphonie, en chœur. Les protagonistes de Devi et de Miano, qui occupent des places privilégiées dans l'instance narrative, s'expriment intimement grâce à l'espace sécuritaire que permet le monologue intérieur. Les événements

centraux des romans comme les agressions d'Ixora et de Savita bouleversent l'existence de tous les protagonistes des romans dont les voix résonnent les unes aux autres. Dans *Ève de ses décombres*, l'assassinat de Savita emporte Ève vers la mort, car elle ne dissocie plus l'expérience de la défunte de la sienne. Dans *Crépuscule du tourment*, l'agression d'Ixora projette Madame vers celles qu'elle a subies au cours de sa propre vie. Ces événements résonnent entre les narrations, illustrant la récurrence des violences systémiques dans la destinée féminine.

Il aura fallu que les femmes afro-américaines, autochtones, LGBTQ, en marge du cadre hétéronormatif et ethnocentré, dénoncent le manque de solidarité entre femmes pour que leurs expériences marginalisées soient considérées par les féministes occidentales. Et encore, ces antagonismes subsistent aujourd'hui. Dans son article « *Sisterhood: Political Solidarity between Women* », hooks redéfinit la « sororité » en littérature :

L'idéologie de la suprématie masculine incite les femmes à penser qu'elles ne valent rien tant qu'elles ne sont pas liées ou unies à des hommes. On nous enseigne que les relations que nous entretenons les unes avec les autres amoindrissent notre expérience au lieu de l'enrichir. On nous enseigne que les femmes sont « naturellement » ennemies des femmes, que la solidarité n'existera jamais entre nous parce que nous ne pouvons et ne devons pas nous unir les unes aux autres. Nous avons bien appris ces leçons. Nous devons les désapprendre pour construire un mouvement féministe durable. Nous devons apprendre à vivre et à travailler en solidarité. Nous devons apprendre le véritable sens et la vraie valeur de la sororité (2008 : 5–6).

À l'inverse du principe de domination qui cherche à « diviser pour régner », hooks réclame une ouverture aux réalités étrangères. La division règne, il va sans dire, dans les mouvements féministes. Béatrice Rangira Gallimore (2004) expose les antagonismes qui distancient les écrivaines d'Afrique subsaharienne du féminisme hégémonique. Ce féminisme blanc (Naïma Hamrouni et Chantal Maillé, 2015), trop éloigné des réalités africaines et plein de préjugés à l'égard des cultures périphériques, victimise les femmes

noires. « Womanism » (Alice Walker), « féminitude » (Calixthe Beyala) et « misivorisme » (Werewere Liking) sont tous des termes alternatifs pour exprimer la condition féminine d'une perspective africaine. Face au manque d'ouverture des femmes blanches à l'égard des Afro-Américaines, hooks appelle à redéfinir la sororité entre femmes et à une ouverture aux réalités féminines étrangères :

Les femmes n'ont pas besoin d'éradiquer leurs différences pour se sentir solidaires les unes des autres. Nous n'avons pas besoin d'être toutes victimes d'une même oppression pour nous battre contre l'oppression. Nous n'avons pas besoin de haïr le masculin pour nous unir, tant est riche le trésor d'expériences, de cultures et d'idées que nous pouvons partager entre nous. Nous pouvons être des sœurs unies par des intérêts et des croyances partagées, unies dans notre appréciation de la diversité, unies dans la lutte que nous menons pour mettre fin à l'oppression sexiste, unies dans la solidarité politique (hooks, 2008: 134).

Une reconnaissance des expériences plurielles entre femmes, locales ou internationales, amorcerait une potentielle révolution. Dans leurs fictions, les écrivaines postcoloniales font état d'un système d'oppressions généré socialement et culturellement. Les féminicides surviennent comme éléments déclencheurs chez les narratrices de Miano et de Devi pour que les femmes, entre elles, reconnaissent et acceptent leurs expériences marginales. Grâce à cette « sororité » naissante, les personnages féminins se redressent des violences quotidiennes et sortent de leur passivité. La reconnaissance de l'expérience des pairs, la sororité, valide l'investissement de la « capacité d'agir » et introduit « la possibilité d'une variation de cette répétition » (Butler, 2012 : 171). Elle génère une solidarité féminine chez Madame et Ève qui constitue, pour elles, le point de départ d'une réparation des blessures intérieures répétées tout au long de leur existence. Dès lors, une sororité salvatrice découle de la prise de parole des femmes. Une ouverture aux expériences d'autres femmes, de toutes classes sociales et de toutes races, permet d'en saisir la complexité ou de s'y reconnaître. Les femmes se libèrent de l'« idéologie de la suprématie

masculine » qui les incite à percevoir les autres femmes comme des « ennemies » (hooks, 2008 : 116). Grâce à l'avènement de cette solidarité féminine et à la reconnaissance de leur diversité, elles s'allient et se débarrassent enfin des pressions sociales normatives qui les contrôlent et les rabaissent. Ainsi, la forme polyphonique des œuvres favorise l'énonciation d'une pluralité de voix féminines qui osent exhiber leurs expériences à la fois intimes et collectives. L'agentivité et la sororité s'inscrivent ensemble comme le moteur d'une renaissance de ces voix marginalisées d'où s'élève une funeste mélancolie. Dans l'analyse de notre corpus, nous adopterons ces deux concepts liés l'un et l'autre.

Ananda Devi et Léonora Miano dévoilent des personnages féminins enfermés dans des archétypes aliénants qui persistent dans leurs sociétés romanesques postcoloniales. Les narrateur·rice·s étouffé·e·s par le poids de la coercition sociale portent les souffrances de leur héritage et cherchent à échapper au déterminisme de ces archétypes. L'altérité féminine dépérit dangereusement avant de se saisir de son libre arbitre pour renaître tout en puissance. La narration polyphonique ouvre ainsi un espace sécuritaire et émancipateur pour le rétablissement des voix muselées dans l'imaginaire littéraire mauricien, camerounais et occidental.

## CHAPITRE II DÉCHÉANCE DU SUJET FÉMININ

Des récits tabous ou marginalisés émergent des romans polyphoniques d'Ananda Devi et de Léonora Miano où se constitue un espace d'expression affranchi de l'« hégémonie discursive » (Marc Angenot, 1984). Devi s'efforce de rendre visibles des points de vue opprimés : « [E]n disant Je, j'essaie de me mettre dans la position de l'Autre, je ne le tire pas vers moi et je ne me substitue pas à lui » (2005 : 158). Les deux écrivaines, plutôt que de « refouler certaines “choses” dans l'impensable ou l'extravagant » (Marc Angenot, 1984 : 29), verbalisent l'indicible à travers les discours de leurs personnages. Afin de cerner les modalités énonciatives de la condition féminine, nous aborderons d'abord l'esthétique frontalière des romans où s'expriment librement des personnages subalternes et marginaux qui dévoilent des réalités sous-représentées dans les sociétés romanesques. Ensuite, nous montrerons comment ces personnages divisés révèlent leur enfermement physique et systémique dans des espaces et des archétypes qui les prédisposent à des destins tragiques. Enfin, nous étudierons l'écriture de la violence sur les femmes qui atteint son paroxysme dans leur mise à mort.

### 2.1. L'esthétique frontalière des narrations polyphoniques

Une « esthétique frontalière », concept employé par Léonora Miano dans son essai *Habiter la frontière*, se déploie dans les romans polyphoniques à travers les voix hétérogènes et marginales des narrateur·rice·s :

La frontière, telle que je la définis et l'habite, est l'endroit où les mondes se touchent, inlassablement. C'est le lieu de l'oscillation constante : d'un espace à l'autre, d'une sensibilité à l'autre, d'une vision d'un monde à l'autre (2012 : 25).

Cette notion s'applique aux contradictions qui traversent les protagonistes entre leur propre subjectivité et les prescriptions sociales. L'hétérogénéité narrative instaure cette « oscillation constante » (2012, 25) entre les points de vue personnels et divergents qui signalent des « identités frontalières » « nées de l'arrachement, du viol et de la détestation de soi-même » (2012, 30).

Les discours à la première personne constituent, comme Émile Benveniste le souligne, la seule trace objective de la subjectivité de l'individu (2006 : 262). C'est donc à partir de narrations « autodiégétiques », qui s'expriment selon Gérard Genette à la première personne (1972 : 253), que se libèrent les subjectivités romanesques circonscrites aux marges. En entretien, Ananda Devi affirme : « [Mes] narrateurs, ceux qui me poussent à dire "Je", sont tous pris au piège, et doivent trouver le moyen de s'en sortir par le biais de la parole, de la pensée autonome, de leur individualité et de leur unicité » (2005 : 156). Cloîtrés dans un quartier délabré, les adolescents aux origines « arc-en-ciel » divulguent des expériences multiethniques du paysage mauricien, des expériences « subalternes » qui, d'après Gayatri C. Spivak, sont indicibles dans le discours social. Miano déplore, toujours en entretien, l'omission d'une réflexion fondamentale entre Africains et Afrodescendants : « L'absence, dans le corpus littéraire subsaharien, de figures issues de cette diaspora, est criante depuis très longtemps » (2010 : 108). Dans son œuvre, elle intègre par le « Je » les récits intimes et marginalisés d'individus afrodiasporiques et ouvre ainsi un dialogue entre des voix habituellement censurées dans la littérature d'Afrique subsaharienne. Ces voix muselées investissent l'instance narrative comme seul lieu d'expression de soi où s'incarnent des sujets-énonciateurs ignorés dans le discours social. Les œuvres de Devi et de Miano approfondissent des identités frontalières à travers les discours intimes de

personnages marginalisés constamment réprimés par une « coercition sociale » dans laquelle corps et esprits sont soumis à des « pressions normatives » étouffantes (Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, 2011 : 207).

*Ève de ses décombres* se divise en deux grandes parties dans lesquelles s'insèrent de courts sous-chapitres où Ève, Sad, Clélio et Savita prennent successivement la parole comme sujets-narrateurs dans des monologues intérieurs. Tour à tour, les adolescent·e·s se présentent comme des jeunes condamné·e·s à une vie misérable par leur situation géographique et sociale. Chez les narrateur·rice·s mauricien·ne·s, l'identité frontalière se matérialise comme une dissociation mentale du sujet avec sa réalité, qui témoigne d'un dédoublement inconciliable entre son individualité et sa représentation sociale. Ève, violente par les hommes qui cherchent à la posséder sexuellement, se perçoit dans un entredeux perpétuel : « Je suis en négociation permanente. Mon corps est une escale. Des pans entiers sont navigués. Avec le temps, ils fleurissent de brûlures, de gerçures. Chacun y laisse sa marque, délimite son territoire » (*E* : 20). Les hommes, en faisant « escale » sur son corps, empiètent constamment sur sa personne pour la pénétrer. Ici, le sujet « Je » en « négociation » dissocie l'âme de son corps. Pour survivre aux violences par lesquelles l'agresseur « délimite son territoire », Ève s'évade de sa corporalité. Tandis que le corps, partie extérieure et visible du sujet, symbolise la frontière du sujet, ses violations provoquent l'exil de la narratrice qui s'écarte de son enveloppe corporelle. Cette représentation du corps évoque l'invasion touristique du territoire mauricien alors que, tant dans le paysage balnéaire que dans sa chair, Ève subit les incursions qui la rendent étrangère à son propre espace physique.

Au même titre qu'Ève, Savita étouffe sous le regard des autres : « Mais dans les yeux de mes parents, je voyais une autre Savita, une gentille fille, une bosseuse, une gagneuse. J'étais obligée de ressembler à cette image. Je n'en pouvais plus. Elle n'était pas moi » (*E* : 64). Un sentiment de déchirement émane de l'« image » altérée qui déforme son identité. Contrainte à devenir « une gentille fille », Savita éprouve une dualité identitaire insupportable dont elle s'échappe lorsqu'elle rencontre Ève et réalise qui elle est réellement : « j'avais l'impression qu'elle était moi » (*E* : 64). C'est donc à travers une autre, Ève, que la protagoniste découvre finalement la personne qu'elle est. Son regard à la fois sororal, amical et amoureux sur l'héroïne dissocie Savita d'elle-même et, par le fait même, de l'« autre Savita ». Les narratrices se révèlent à travers ces identités frontalières dans un va-et-vient permanent d'une sensibilité à l'autre, un aller-retour entre leurs différentes « visions du monde » (Miano, 2012 : 25) et d'un « Je » à l'« autre ».

Sad, quant à lui, s'autoprésente dès sa première intervention et dévoile grâce à son prénom les traits primordiaux de son caractère. « Je suis Sadiq. Tout le monde m'appelle Sad. Entre tristesse et cruauté, la ligne est mince » (*E* : 13). En établissant la distinction entre « Sadiq » et « Sad », son prénom et son surnom, le narrateur affirme les paradoxes qui traversent son identité. En ce sens, Nathalie Etoke souligne que : « Nommer devient un acte performatif qui définit le canevas de l'existence en déclenchant un processus de subjectivation où la poétique identitaire du sujet en quête de liberté confond déconstruction et construction » (2009 : 617). Les identités frontalières des protagonistes se perçoivent dans cet acte performatif<sup>6</sup> de nommer. Si ce « processus de subjectivation » passe, selon

---

<sup>6</sup> « Ce qui fait apparaître deux aspects de la performativité du genre : d'abord, celle-ci tourne autour de cette métalepse, de la manière dont l'attente d'une essence genrée produit ce que cette même attente pose

Etoke, par l'onomastique, il s'observe semblablement à travers l'énonciation du sujet « Je » qui permet aux adolescents de prendre part à la narration par laquelle l'« ego » valide son existence. Sadiq, traduit de l'arabe par « honnête » ou « sincère », l'homophone français « sadique » donne au prénom musulman populaire « Sadik » un tout autre sens. Son sobriquet l'associe à l'épithète de langue anglaise « sad ». L'adolescent annonce ainsi son ambivalence « [e]ntre tristesse et cruauté », dont le récit est d'ailleurs empreint. Sad se trouve dans un entredeux : entre son quartier de Troumaron, profondément hétérogène et sans avenir, et ses aspirations poétiques, inspirées de la poésie rimbaldienne francophone, canonique et occidentale : « Je me suis très proprement divisé : j'étais Sad, assis, pétrifié, sur ma chaise raide (ou raide, sur ma chaise pétrifiée), et quelqu'un d'autre, qui n'avait pas d'attaches, qui observait les choses et les conjurait de sa pensée, de son défi, de sa mortalité » (*E* : 27). Ainsi Sad se trouve « divisé » entre deux représentations de lui-même. Dans la première, il projette un être triste, « sad », immobilisé dans les lieux sur « sa chaise pétrifiée ». Dans la seconde, il s'évade en devenant un « autre ». L'apprenti poète « conjure » par la « pensée » la malédiction de l'existence des adolescents de Troumaron pour investir l'imaginaire, une « dimension où les possibles éblouissent » (*E* : 28).

Pour Clélio, l'avenir s'obscurcit. Comme ses camarades, l'adolescent est figé dans une subalternité opprimante. Sa narration exprime une colère irrépressible : « Je suis Clélio. Je suis en guerre. Je me bats contre tous et contre personne. Je ne peux pas m'extraire de ma rage. Un jour, c'est sûr, je tuerai quelqu'un. Sais pas qui » (*E* : 24). Le sujet, ici, se réaffirme constamment. En six phrases, Clélio répète cinq fois « Je » et, par

---

précisément à l'extérieur de lui-même. Ensuite, la performativité n'est pas un acte unique, mais une répétition et un rituel, qui produit ses effets à travers un processus de naturalisation qui prend corps, un processus qu'il faut comprendre, en partie, comme une temporalité qui se tient dans et par la culture » (Butler : 35-36).

élision, laisse sa présence implicite une sixième fois dans la dernière phrase. Son vocabulaire restreint et l'absence de métaphores indiquent un niveau de langue plus familier que celui des autres narrateurs qui, contrairement à lui, poursuivent leur scolarité. Alors que Sad se joue des mots et de leurs couches de sens sous-jacentes, Clélio utilise un langage familier où l'accumulation de virgules donne l'impression d'une oralité dans laquelle s'accumulent rage et frustrations. Parmi tous les jeunes personnages-narrateurs, il est le seul à s'exprimer spontanément à l'aide du créole mauricien pour parler de sa famille. De cette manière, il s'affilie à une généalogie d'esclaves qui sémantise le sociolecte :

Et moi, je suis quoi ? Je ne suis pas un esclave, c'est sûr, même si quelque part dans ma lignée il y a eu un homme et une femme enchaînés qui ont regardé vers moi et qui m'ont dit, au-delà du temps, tu seras libre. Je ne suis pas esclave, mais il me semble qu'il n'y a que ça, autour de moi. Mettre le pied en avant, franchir un seuil, tourner le dos, ça, ils ne peuvent pas. Parce qu'ils ont façonné leurs chaînes, ils se croient libres (*E* : 54).

Objectivé dans le discours et coincé dans une « lignée » d'asservissement, le garçon ne se demande pas « qui » il est, mais à « quoi » il est réduit. Ni esclave ni libre, Clélio ne parvient même pas à se situer. Tout comme ses camarades, il ne sait pas comment « franchir le seuil » pour se défaire des « chaînes ». La sémantique accole à sa communauté une représentation frontalière, une limite contrôlée qui empêche Troumaron d'accéder à une véritable liberté. La société mauricienne ostracise et abaisse les personnages à des êtres subalternes condamnés à vivre éternellement en marge, privés de perspectives, mais surtout circonscrits à une identité frontalière entre deux générations, deux espaces urbains et divers groupes ethniques. C'est donc à travers leur narration que les adolescent·e·s conçoivent des espaces de substitution pour exprimer leur authenticité et concrétiser leur existence.

De leur côté, les narratrices de « *Melancholy* » interpellent un « homme » anonyme à la fois fils, ancien amoureux, fiancé et frère qui, pris dans l'étai d'une masculinité dominante, ne prête pas attention aux discours féminins qui l'interpellent. Contrairement aux adolescent·e·s mauricien·ne·s, les narratrices de Miano n'occupent pas des positions subalternes, mais plutôt marginales. Si leur parole demeure muselée, leurs voix émanant de protagonistes bourgeoises ou érudites peuvent prendre place dans le discours social. Néanmoins, les narratrices révèlent, par l'expression de leurs pensées intimes, les transgressions ethniques et sexuelles fondatrices de leur subjectivité marginale.

Amandla dans *Crépuscule du tourment*, comme Clélio dans *Ève de ses décombres*, subit un rejet social hérité de l'esclavage de sa lignée. Sa mère, Aligossi, connaît une existence affligée : « Aligossi m'a transmis la douleur de notre peuple. C'est tout ce qu'elle m'a donné. Il ne pouvait en être qu'ainsi. Découvrir cette histoire c'est l'attraper. Comme une maladie. J'en suis atteinte aussi. Je ne suis pas la seule » (C : 100). La narratrice hérite de la douleur du déracinement et de l'assujettissement. L'« histoire », véritable « maladie », l'emplit de haine à l'égard des « leucodermes<sup>7</sup> » (C : 99) à qui elle attribue l'entière responsabilité des souffrances des peuples noirs. Après le décès de sa mère, Amandla s'établit au Continent et son arrivée sur la « Terre mère » dévoile un profond égarement :

Sitôt cela fait j'ai sauté dans un avion pour venir ici. Je suis descendue au Prince des Côtes dont je sais depuis qu'il appartient à ta mère. Madame Mususedi née Mandone. Je n'y ai passé qu'une nuit. Celle du jour de mon arrivée. D'étranges figures ont peuplé mon sommeil. Au réveil j'avais le sentiment d'une toile d'araignée tissée sur mon visage. J'avais beau me frotter la figure la sensation demeurait. Je suis sortie me promener dans la ville. Je devrais plutôt dire *errer à travers la ville*. Je ne regardais pas où j'allais. Parfois j'ai cru entendre une

---

<sup>7</sup> Les leucodermes représentent les personnages de race blanche.

voix m'enjoignant de ne pas avancer davantage. C'était dangereux. Je risquais de me perdre (C : 108).

Une fois en Afrique, la narratrice éprouve une impression de résistance physique et psychique. Confrontée à cet espace ancestral, Amandla ressent sur son visage les filets invisibles qui gardent captive toute sa généalogie. Elle « *err[e] à travers la ville* », fantomatique. À l'image de l'histoire de son peuple déporté, des revenants représentés dans son rêve par d'« étranges figures », la narratrice afrodescendante, piégée dans un entredeux, oscille entre deux époques : l'époque de la déportation, période empoussiérée sous une « toile d'araignée » pendant laquelle sa famille est forcée de quitter le territoire ; et l'époque du présent, période d'errance d'où son esprit s'absente et s'égare. Cette non-linéarité illustre la dualité insupportable qu'éprouve la protagoniste à l'égard du vide historique laissé en héritage. Sa traversée de la ville symbolise l'ouverture de sa conscience à son identité frontalière, une identité parcellaire, écartelée, contradictoire et à réinventer. Lorsqu'elle arrive dans le quartier aux traditions ancestrales de Vieux Pays, « [u]ne enclave et une frontière » (C : 108), Amandla fait une rencontre spirituelle qui la pousse à se dégager de la haine qui l'habite. Dès lors, elle enseigne aux enfants le kemitisme<sup>8</sup> dans le but de revaloriser le peuple noir à travers l'histoire. Plus que toutes les autres narratrices, sa voix s'élève alors qu'elle a déjà entamé sa quête identitaire émancipatrice. Dissidente des prescriptions sociales, elle s'épanouit dans des relations strictement charnelles auprès de son amant Misipo dont elle « espère porter un enfant » (C : 97). Amandla tente de se libérer des diktats sociaux qui régissent l'hétérosexualité, cherche à assumer le bagage

---

<sup>8</sup> Le kemitisme s'inspire des écrits religieux de l'Égypte antique. Il célèbre des croyances qui sont réappropriées par les communautés afrodescendantes et panafricaines. Caractérisé comme un culte spirituel et identitaire, le kemitisme fait une lecture valorisante de l'histoire des peuples noirs, réhabilite leurs civilisations anciennes et encourage un retour aux racines africaines.

discordant de son afrodescendance et s'efforce de se réconcilier avec son identité frontalière.

De son côté, Madame vit sur le Continent, terre natale qu'elle n'a que rarement quittée. Son récit se compose de métaphores, de camfranglais, de douala et de créole, mais se teinte aussi de profonde mélancolie. C'est que cette femme à l'orée de la soixantaine passe sa vie à dissimuler aux autres et à elle-même sa véritable identité : « Il m'a fallu de la finesse, de l'habileté, de l'attention en permanence, pour longer cette faille en évitant la chute, et je n'ai dérapé qu'une fois ou deux » (C : 10). La frontière s'établit ici comme une « faille », un espace illégitime que la protagoniste longe périlleusement. Madame camoufle son identité jusqu'à en renier son propre nom. Son ancêtre, prince africain capturé par les colons, renie lui-même sa famille lorsqu'il est retrouvé par son frère des années après. Anobli et rebaptisé par le Conseil des Anciens, Sénat français de l'époque, Makake Mandone et son patronyme marquent la narratrice du sceau de l'esclave.

Pour se « réhabiliter à ses propres yeux » (C : 263), Madame se marie avec un descendant d'esclavagiste. Elle substitue ainsi son prénom pour son titre d'épouse et son patronyme pour celui du mari. Son personnage illustre les tensions généalogiques issues de l'esclavagisme qui accablent encore les peuples du Continent. Or, comme le souligne Nathalie Etoke, « l'acte performatif » s'avère un processus nécessaire à l'élévation d'un sujet authentique qui intègre pleinement le discours social (2009 : 617). Il est donc intéressant de constater que Madame n'assumera son véritable prénom qu'en présence d'Eshe, la femme dont elle tombe amoureuse : « Toutes ces années après, je m'entends dire : *Bonsoir, je suis...* Pour une fois, je ne me présente pas comme Madame Mususedi. Je veux qu'elle me connaisse moi, celle que je ne permets à personne d'approcher » (C :

71). Lors de cette brève histoire d'amour, la narratrice prend conscience de sa bisexualité, sa sexualité marginale, par laquelle elle dévoile son véritable « moi » et son identité désavouée. Auprès d'Eshe, la narratrice entame un processus de réappropriation de soi, processus nécessaire pour se définir comme « personne » et comme « sujet » (Benveniste, 2006 : 260). Pourtant, elle l'abandonne aussitôt, tourmentée par les coercitions sociales, et retrouve sa vie d'avant. Tout au long du roman, son prénom sera annihilé, censuré au lecteur par des points de suspension. Madame n'assume pas cette identité frontalière qui transparait à travers son héritage généalogique et sa bisexualité refoulée :

J'ai compris que j'étais de celles pour qui l'équilibre affectif ne pourrait exister que dans des sociétés leur permettant d'aimer une femme, et de porter les enfants d'un homme. D'aimer un homme, et de recevoir le plaisir de la part d'une femme. D'aimer une femme et un homme, corps et âme, sans avoir à choisir. Pas l'un après l'autre, pas l'une à l'insu de l'autre. Les deux. En même temps. Au grand jour. Jusqu'à la fin. Dans ce monde idéal, il n'y aurait pas de justifications à trouver, on aimerait chacun pour ce que l'on partagerait avec lui d'essentiel et d'unique (C : 74-75).

Muselée par les tabous, c'est dans son monologue intérieur et jamais au « grand jour » que la doyenne dévoile son orientation sexuelle frontalière : entre le désir du féminin et le devoir du masculin. Jamais, de son vivant, elle n'assumera cet « équilibre affectif » idéal.

Tout comme Madame, Ixora se conforme à un modèle féminin qui oppresse son authenticité, « toujours parfaite à l'extérieur mais verrouillée quelque part » (C : 144). L'Afropéenne se fiance avec Dio pour reconstituer une « famille ordinaire » dépourvue de sentiment amoureux. Dans la société romanesque du Continent qui l'accueille, l'ascendance de la narratrice détient une importance capitale. Constamment ramenée à un statut de « sans-généalogie », Ixora peine à se définir. Son père, ascendant direct, ne

reconnait pas sa filiation illégitime : « il ne m'a jamais appelée *Ma fille*, ni même prononcé mon prénom » (C : 145). Ainsi, la femme est reniée tant comme descendante que comme individu. Un jour, elle sort de son apathie pour suivre impulsivement Masasi, la coiffeuse de Madame. Ixora traverse les limites de la ville pour entrer dans Vieux Pays – un espace sécuritaire pour « marginales » et pour « réprochées » (C : 193) – d'où s'éveille son caractère frontalier. Interrogée sur son identité par une enfant du quartier, la narratrice reste bouche-bée. « *Ixora est un nom sans signification, il ne peut aider à te situer et ne dit donc pas qui tu es* » (C : 188), lui rétorque l'enfant. Totalement prise entre une hétéronormativité rigide et un vide généalogique, Ixora ne sait pas « qui » elle est. C'est lors de sa découverte de l'amour avec Masasi qu'elle entame son affranchissement et libère sa véritable personnalité : « j'ai joui dans un sanglot, heureuse de n'être pas passée à côté de moi-même, de m'être rencontrée » (C : 196). Il lui faut traverser les limites entre la ville et le village de Vieux Pays, entre l'hétéronormativité et l'homosexualité, entre le prescrit et le proscrit pour enfin découvrir et accepter son identité marginale.

Tiki, quant à elle, doit quitter le territoire du Continent pour s'assumer pleinement ses différences. Incapable de se conformer aux idéaux de sa classe sociale et aux attentes à son égard, elle s'exile dans un pays du Nord qui lui offre le recul nécessaire pour expliquer les contraintes qui, sur sa terre d'origine, briment son individualité. Tiki, en contraste avec la signification de son nom – « le trésor, la précieuse » (C : 218) – préfère dominer son partenaire sexuel : « Ma sexualité hors norme résulte de la manière dont ma psyché régurgite ce qui nous fut offert dans la grande maison. J'y vois mon héritage, mon patrimoine trouble, et je ne cherche nulle part de réconfort » (C : 279). La « grande maison », symbole de l'opulence familiale, n'a pas pansé les blessures de son « héritage »

et de son « patrimoine trouble ». Cette grande maison, aux antipodes de la petite case qu'occupe Amandla, symbolise les paradoxes de la répartition de la richesse du Continent. Tiki s'énonce telle qu'elle est : marginale et bourgeoise. Elle s'inclut avec son frère dans un « nous » problématique et irrécupérable pour sa communauté.

Nous, ce n'est pas la population de ce pays. Nous, c'est notre engeance faisandée, minorité au sein du groupe minoré. Je dis cela sans passion, sans intention d'agir pour modifier ma condition. Inepte, notre existence raconte aussi ce pays, ce Continent (C : 259).

Le choix lexical dépeint la classe sociale des Mususedi Mandone comme une « engeance faisandée » et « inepte » et révèle une bourgeoisie nuisible pour le Continent. Ce « nous » distingue une élite sociale qui assure sa propre prospérité au détriment de la communauté africaine et qui s'infléchit devant l'élite blanche et néocoloniale. Tiki décrit la bourgeoisie comme minoritaire dans le groupe « minoré » des Noirs, Afrodescendants ou Africains, mais aussi comme minoritaire parmi les Blancs. Malgré la fortune des Mususedi Mandone, la famille privilégiée ne fait partie d'aucune communauté. Pour les narratrices de *Crépuscule du tourment*, l'identité frontalière est liée à la sexualité marginale ainsi qu'à l'héritage colonial des Africains et de la diaspora afrodescendante.

Les structures romanesques de Devi et Miano privilégient donc l'émergence de discours autodiégétiques à la fois pluriels et équipollents, à l'image de la conception bakhtinienne de la polyphonie (1970 : 35). Les adolescent·e·s mauricien·ne·s comme les femmes du Continent, nanties ou miséreux·ses, instaurent un dialogue désinhibé dont les échanges sont empreints des tabous et des tensions qui traversent ces sociétés romanesques. Les narrations présentent des subjectivités fragmentées par les normes sociales. Ce processus de subjectivation implicite aux prises de parole des personnages s'avère

nécessairement souffrant, « [c]ar ces identités frontalières sont nées de la douleur » (Miano, 2012 : 30). Cette douleur issue d'un isolement territorial, d'un rejet social et d'un effritement identitaire, se manifeste à travers l'énonciation narrative des protagonistes. Comme l'affirme Magdelaine-Andrianjafitrimo à propos des écritures mauriciennes, le sujet féminin expose ses déchirements avant d'instaurer un processus d'autoréconciliation :

La façon dont le sujet féminin ramasse ses morceaux, se recentre pour mieux se fondre dans l'espace-temps créole propose donc une réflexion sur la germination d'un sujet mauricien réconcilié avec tous les fragments qui le constituent, avec son île (2011 : 212).

Cette analyse s'applique aussi à *Crépuscule du tourment* où les narratrices exposent leurs divisions intérieures ainsi que les tensions sociales dont elles tentent de se délivrer. Les frontières symboliques des personnages et les frontières physiques des lieux apparaissent alors comme les murs d'une prison.

## 2.2. De la toxicité territoriale à la toxicité parentale

Les romans d'Ananda Devi et de Léonora Miano présentent des protagonistes en situation de domination et de précarité dans des lieux spécifiques. Cette exigüité n'est pas sans rappeler le concept d'« hétérotopie » de Michel Foucault (1984) qui se manifeste par un séjour particulier dans des espaces singuliers. Les « hétérotopies » sont des « espaces absolument Autres » qui indiquent une juxtaposition d'éléments dont la représentation semble improbable. L'hétérotopie, telle que les romans de Devi et de Miano la présentent, consiste particulièrement en une hétérotopie de « déviation », « dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée » (Foucault, 1984 : 46-49). Dans le même ordre d'idées, les sociétés de Troumaron et du Continent semblent isolées du reste du monde, car elles s'écartent de la norme occidentale :

Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. Ou bien on y est contraint, c'est le cas de la caserne, le cas de la prison, ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications (Foucault, 1984 : 46-49).

À la manière d'un établissement carcéral, les espaces romanesques présentent ces caractéristiques d'ouverture et de fermeture. Contrairement aux visiteurs de ces lieux hétérotopiques, leurs habitants sont soumis à des rôles précis, dont il est ardu de se dégager. Les descriptions de l'Île Maurice et du Continent dévoilent des espaces marqués par l'histoire postcoloniale. Malgré l'abolition de l'esclavage, le refoulement de ce passé exacerbe les blessures qui en résultent. D'ailleurs, la dépendance de l'Île Maurice et du Continent aux États occidentaux perpétue un assujettissement néocolonial des habitants envers leurs envahisseurs. Une « esthétique du malheur et de la souffrance » (Nathalie Etoke, 2010B : 27) décrit l'expérience des personnages, asphyxiés par des restrictions

territoriales et un déterminisme social. Ces incarcérations symboliques suscitent chez les protagonistes une « *melancholia africana* » (Etoke, 2010B), un mal-être autodestructeur qui découle de l'histoire coloniale.

Ananda Devi affirme que ses « personnages principaux sont tous littéralement enfermés » (2005 : 156), de manière à la fois symbolique et physique. Bien qu'il ne soit pas littéralement emmuré, le quartier hétérotopique de Troumaron dans *Ève de ses décombres* s'impose aux habitants comme un lieu fermé, lugubre et destructeur. Piégés par la médiocrité et la toxicité des lieux, les résidents n'osent plus espérer mieux, car, comme l'affirme Sad, pour eux « l'avenir a disparu » (*E* : 14). Marginalisés et précaires, ils subissent des destins misérables et subalternes :

Je suis dans un lieu gris. Ou plutôt brun jaunâtre, qui mérite bien son nom : Troumaron. Troumaron, c'est une sorte d'entonnoir ; le dernier goulet où viennent se déverser les eaux usées de tout un pays. Ici, on recase les réfugiés de cyclones, ceux qui n'ont pas trouvé à se loger après une tempête tropicale et qui, deux ou cinq ou dix ou vingt ans après, ont toujours les orteils à l'eau et les yeux pâles de la pluie (*E* : 13).

Dans l'espace des exclus de la paradisiaque Ile Maurice, la couleur « marron » évoque la déjection. Le quartier, ou plutôt le bidonville, aspire tous ses « réfugiés » vers un avenir sans issue. Troumaron illustre un véritable trou noir, « entonnoir » dévastateur dont il est impossible de sortir indemne. La description de cette hétérotopie invoque une cuvette de toilette, « dernier goulet » qui aspire les « eaux usées ». Non seulement cette couleur sous-tend un passé d'assujettissement, mais elle réfère aussi au « marronnage », au temps de l'esclavage, désignait un acte de révolte des esclaves (Jacques Leclerc, 2020) qui

prennent la fuite et survivent dans les montagnes<sup>9</sup>. Les adolescents de Troumaron « réfugiés » dans cette enclave adjacente à la ville attestent des souffrances de leur bannissement :

Mais notre quartier, lui, n'a pas changé. C'est le dernier retranchement. Ici, on se construit une identité par défaut : celle des non-appartenants. On nous appelle *bann Troumaron* – les Troumarons –, comme s'il s'agissait d'une nouvelle communauté dans cette île qui en a déjà tellement (*E* : 17).

L'extrait souligne une entreprise d'exclusion, alors que le « on » se dissocie du « nous » pour isoler les « non-appartenants » du discours social et de la société mauricienne. Les gens de Troumaron sont traités comme des étrangers dans leur propre pays. Si la « communauté » des marrons est loin d'être « nouvelle », la censure de son existence dans l'« hégémonie discursive » (Angenot, 1984) perpétue son bannissement de la société mauricienne. Pour subsister dans cet environnement aride, Ève se prostitue, Clélio s'adonne au brigandage, tandis que Sad mène une double vie. Le refuge territorial devient une prison systémique où les habitants sont condamnés à l'illégalité et à des métiers de seconde zone. La toponymie symbolise à la fois les séquelles coloniales et le destin fragile d'une communauté subalterne. Toujours mis en contraste avec la grande ville, Troumaron s'oppose au décor balnéaire dont seuls les riches et les touristes profitent :

La ville nous tourne le dos. Son bourdonnement de lave sourde s'arrête à nos frontières. La montagne nous obstrue la vision d'autre chose. Entre la ville et la pierre, nos immeubles, nos gravats, nos ordures. L'eczéma des peintures et le goudron sous nos pieds. Un terrain de jeu pour enfants est devenu un parcours

---

<sup>9</sup> « Certes, les territoires marrons ont été des refuges depuis lesquels se faire oublier des espaces parallèles au monde des vivants, des lieux hors du temps de l'esclavage où les fugitifs, effaçant la moindre de leur trace, échappent à la mort en s'enfonçant dans les mornes desquels ils ne reviennent jamais. Si les tactiques de résistances font de l'esclave rebelle un braconnier, le marronnage constitue un devenir chasseur. Dans les deux cas, il faut se départir de son existence de gibier. Ainsi, les territoires marrons sont également des lieux politiques, et par conséquent des lieux antagoniques, depuis lesquels les meurtres de colons ont été commis, les révoltes ont été fomentées, des expéditions manigancées, des attaques planifiées : autant d'événements qui ont constamment perturbé, voire renversé, le cours de l'histoire dominante » (Elsa Dorlin, 2006 : 37-51).

du combattant, avec ses aiguilles, ses tessons de bouteilles, ses couleuvres d'attente. Ici, les garçons ont serré les poings pour la première fois, et les filles ont pleuré pour la première fois. Ici, chacun a fait face à ses certitudes. Un jour on se réveille et l'avenir a disparu. Le ciel masque les fenêtres. La nuit fait son entrée dans les corps et refuse d'en sortir (*E* : 13-14).

La ville se ferme aux habitants de Troumaron, lieu où la maladie chronique ronge même les murs d'un « eczéma ». Seul un « bourdonnement » sourd et persistant, un bruit de fond, atteint les frontières du quartier laissant une impression de claustrophobie aux habitants. Le bruit, bloqué aux frontières de ces lieux antinomiques, met en retour sous silence les voix de ses habitants. En perdant leur innocence, les enfants du quartier grandissent et découvrent l'enfermement auquel ils sont condamnés. Un champ lexical de l'abject s'organise autour de la description des lieux. Aux « gravats » et aux « ordures », s'ajoutent une série d'objets, « aiguilles », « tessons de bouteilles » et « couleuvres », dangereusement parsemés qui menacent l'enfance et sa candeur sur son propre « terrain de jeu ». L'enfance se dérobe sous le regard de l'adolescent désillusionné de toute naïveté infantile qui réalise que « l'avenir a disparu ». Les âmes prises dans l'étau des lieux s'assombrissent comme la « nuit » qui « masque les fenêtres » à jamais. Les voix des adolescent·e·s étouffent dans ce territoire morbide :

Je ne veux pas mourir.  
Je veux parler de ces lieux qui existent hors du temps et qui nous assassinent.  
Je veux dire ces lieux qui s'obstinent à démentir ce que nous sommes (*E* : 149).

L'instinct de survie de Sad le pousse à écrire pour dire ce qui, passé sous silence, « assassin[e] » tous les autres. Or, le quartier retient ceux qui y résident dans la misère et la violence, car « Tout le monde sait que la pauvreté est le plus féroce des geôliers » (*E* : 26). Nul besoin de barreaux pour contrer l'évasion des subalternes, la pauvreté suffit. Troumaron, lieu hétérotopique aux allures carcérales, isole ses adolescents dans une

misérable vie dénuée d'espoir. Il représente une prison à laquelle ses natifs sont condamnés dès la naissance. Les narrateurs étouffent en ces lieux qui n'ont rien à leur offrir si ce n'est la mélancolie d'une existence imprégnée de violences, une existence dénuée de perspectives de réalisation de soi, d'harmonie familiale ou de connaissance du monde.

À quelques milliers de kilomètres de là, la description hétérotopique de Miano prend une tout autre forme. La prose de Madame atteste de l'enfermement symbolique du Continent qui refuse l'accès aux lieux à ses propres résidents.

Je sonde une mémoire somme toute assez proche. Que se passait-il dans l'entre-soi du Continent, dans l'intimité de ses peuples qui se disent frères depuis que, la même épreuve leur ayant été infligée, ils échouèrent au même endroit. Tous. Nous tous. Voici le trouble : être devant la porte, reconnaître les murs de la maison, en avoir égaré la clé. On rôde aux abords de la case, on prétend habiter quelque part. On se fait de beaux vêtements empruntés, on se parfume, on traîne près de la demeure, pour feindre de ne pas l'avoir perdue au jeu de l'éclipse. Enfin, j'ai des raisons de m'être souvent interrogée sur l'état de notre conscience collective (C : 22).

Cette métaphore de la maison inhabitée traduit la mélancolie de la « conscience collective » dans le roman. Elle illustre une perte de contrôle sur son propre héritage et sur sa propre culture. L'enfermement s'érige à partir du dehors, des limites extérieures, mais n'en demeure pas moins un, selon la matriarche. Son rapport à l'héritage colonial et à la culture africaine témoigne d'un traumatisme postcolonial, alors que la génération de la doyenne connaît, dès l'aube des années 60, la déclaration d'indépendance du Continent. L'existence, pour les natifs du pays, n'est que comédie puisque rien ne leur appartient. Ils se contentent d'« emprunter », de « feindre » et de se « perdre » derrière ce « jeu d'éclipse ». Amandla observe un enfermement identitaire des habitants du Continent similaire à celui des Afrodescendants : « Les natifs du Pays Premier sont des captifs non déportés » (C : 110). Malgré leur présence continuelle sur le territoire africain, les habitants du Continent,

tout comme ceux qui en furent déportés sous la contrainte de l'esclavage, demeurent captifs de cet espace postcolonial. Le pays continue d'assujettir ses citoyens à un néocolonialisme, c'est-à-dire à une domination économique et culturelle des anciennes colonies<sup>10</sup> :

Ici plus que n'importe où, la défaite des hommes noirs est visible à tous les coins de rue. Certains pensent faire illusion en accumulant des biens, mais rien ne leur appartient, puisque le pays est entre des mains étrangères. De la cave au grenier, il n'est pas un millimètre carré qui ne soit la propriété du pouvoir postcolonial ou des multinationales qui le prolongent (C : 39).

Les autochtones du Continent, faisant mine de ne pas voir la mainmise des étrangers sur le territoire, endurent l'enfermement dans un pays natal qui leur échappe au profit « du pouvoir postcolonial ». C'est, d'après Madame, « la défaite des hommes noirs » qui s'incarne dans une comédie d'Afrique subsaharienne, un jeu malsain de rôles où tout est feint. Les habitants du Continent, déshérités de leurs terres comme de leurs pouvoirs économique et politique, perdent toute emprise sur leur propre espace au profit des multinationales étrangères et des formes de néocolonialisme qui défigurent les lieux. Tout comme pour les adolescents mauriciens, l'« échec et la résignation [...] enferment dans une mélancolie post-coloniale », une « *melancholia Africana* » (Etoke, 2010A : 38) aliénante incorporée par les personnages du Continent. Le « sujet brisé » par ces oppressions historiques et sociales peut alors « se reconstruire ou achever son autodestruction [...] » (Etoke, 2010A : 77). C'est ainsi que Dio est envahi par cette néfaste

---

<sup>10</sup> L'indépendance du Cameroun, lieu de naissance de Léonora Miano, est déclarée le 1<sup>er</sup> janvier 1960. Depuis cette période, le pays, à l'image des autres pays d'Afrique centrale, est gouverné par des régimes dictatoriaux, népotiques et corrompus. L'actuel président de la République, Paul Biya, est au pouvoir depuis 39 ans. Son gouvernement qualifié de « dictature conviviale » est accusé de prolonger le pouvoir néocolonial de la France qui, encore aujourd'hui, est régulièrement accusée par la société civile du pays d'ingérence « dans les affaires camerounaises ». Selon elle, le néocolonialisme ne bénéficie qu'à la France et à l'élite dirigeante camerounaise. URL : < <https://www.franceinter.fr/emissions/geopolitique/geopolitique-25-fevrier-2020> >.

mélancolie dès son retour en terre natale. Ixora assiste aux transformations que le territoire opère sur son fiancé :

[...] mais depuis notre arrivée ici, dans ton pays natal, l'autre en toi m'est apparu, celui dont toi seul ressentais la présence, le pouvoir de nuisance, celui que tu as fait taire des années durant, à travers un ascétisme confinant à la pathologie, tu étais au-delà de la sauvagerie, ton incapacité à mettre fin à tes jours rendait tout cela encore plus douloureux, tu pouvais endormir le mal, pas lui régler son compte, c'était déjà lui qui avait le dessus, il a commencé à s'exprimer dès que nous sommes descendus d'avion, que tu as humé l'air chaud et humide de cette terre, il a pris ses forces au fil des jours, jusqu'à ce soir où tu m'as agressée (C : 157-158).

Submergé par la mélancolie de son pays natal, Dio réalise le « mal atavique qui coulait dans ses veines » (C2 : 23). Un champ lexical de l'infernal dévoile un « le mal » héréditaire qui se nourrit de l'« air chaud et humide de cette terre ». Le Continent semble maudit par une histoire coloniale qui rappelle *Les Damnés de la terre* de Frantz Fanon (2010 [1961]) et gangrène ses citoyens, inaptes à prendre le dessus sur leurs propres maux. La souffrance grandit comme une bête indomptable qui assaille le personnage masculin.

Tant à Troumaron que sur le Continent, les personnages perdent toute emprise sur leur propre espace qui les intoxique d'une mélancolie postcoloniale. Une grande souffrance envahit les protagonistes qui expriment à travers la narration leur subjectivité marginalisée ou subalterne : « La subjectivité de l'esclave, du colonisé et de leur descendance s'exprime à travers l'exploration de ce qui les maintient en vie dans le ventre de la mort » (Etoke, 2010B : 31). Ces territoires toxiques, « ventre de la mort », laissent une empreinte indélébile sur les subjectivités des personnages affaiblis et déterminent leurs destins.

Pris dans une tourmente sociale ancrée dans les profondeurs de la mémoire, les personnages féminins sont entraînés par les hommes vers une mise à mort certaine. Leur subalternité systémique et leur marginalité générique les stigmatisent dangereusement. La

figure parentale, tant à Troumaron qu'au Continent, incarne invariablement les traits de ces dominations par les représentations antipodales du père violent et de la mère assujettie. Les parents des narrateurs s'inscrivent dans un carcan où le père, agressif et vindicatif, domine la mère, soumise et silencieuse. « Il y avait l'œil de mon père, que l'alcool rendait gras. Il y avait la bouche et les paupières scellées de ma mère » (*E* : 19), dit Ève qui décrit un homme vicié par l'alcoolisme et une femme, voix et âme muselées, qui n'est plus qu'une coquille vide. Les mères de Troumaron s'absentent de leur existence et procèdent à une forme de renoncement de soi pour se préserver des abus qu'elles subissent. En assimilant leur rôle maternel, les femmes se parent du masque asphyxiant imposé par le rôle de leur sexe. Elles cèdent à la mélancolie sous le poids de la « comédie hétérosexuelle » (Judith Butler, 2012 : 131), prescription sociale d'une hétéronormativité oppressante qui place les femmes ainsi que leurs désirs au bas de la hiérarchie sociale. La mère de Savita, dépossédée de sa propre vie, « écoute [son père] rêver et le méprise » (*E* : 72) en silence. Pris dans une aphonie du genre féminin, la figure maternelle dédie les femmes aux désirs de leurs époux sans pouvoir accomplir les leurs : « Les mères disparaissent dans une brume démissionnaire. Les pères trouvent dans l'alcool les vertus de l'autorité » (*E* : 15), souligne Sad. Les déterminants définis qu'emploie le narrateur exhibent un modèle de parentalité problématique généralisé à Troumaron. Les mères « disparaissent », rappelant ainsi, de manière symbolique, les femmes disparues lors des féminicides. Graduellement corrompus par les vices et l'amertume, « [I]es garçons de la cité deviennent des hommes, avec des haines d'hommes » (*E* : 84). Une fois à l'âge adulte, tous se conforment au même modèle de domination. Il semble n'y avoir aucun autre choix pour les hommes de Troumaron qui sombrent dans les dépendances à l'alcool ou aux jeux. Ces rôles parentaux décrits par Sad,

Clélio, Ève et Savita dévoilent des hommes et des femmes aux existences vides de sens, des existences formatées tant par leur séquestration à ces lieux hétérotopiques que par l'intériorisation d'une hétéronormativité tyrannique.

Si ce modèle parental aliénant place les adultes et les adolescent·e·s de Troumaron dans une affliction autodestructrice, les manufactures étrangères achèvent les femmes. Selon Sad, c'est : « l'usine fermée qui a dévoré les rêves de nos mères » (*E* : 14). Cette industrie du vêtement exploite les travailleuses mauriciennes à moindre cout et transforme, d'après Clélio, les mères en « corps gaspillés » (*E* : 69) au nom du capitalisme : « C'est pas de l'injustice, c'est de la logique économique » (*E* : 70). Mais l'usine ferme ses portes pour s'installer ailleurs. Les habitants sont abandonnés dans le ghetto délabré tandis que les touristes envahissent les plages paradisiaques. Doublement enfermés dans le quartier et dans les stéréotypes, « les pères et les mères asphyxiés par la bouche de l'échec » (*E* : 150) illustrent la reproduction systémique de classes sociales mauriciennes. Les femmes sont vouées à un destin de renoncement de soi, de disqualification sociale en tant que « sujet », parce qu'elles sont soumises dans tous les aspects de leur vie. Seul ce destin hétéronormatif et profondément anxiogène semble promis aux jeunes mauriciens : « Père à peu près [...] Mère en noyade [...] Les enfants ont des ailes de plomb et persistent à croire qu'ils peuvent voler, jusqu'à ce qu'on les retrouve, ordures parmi un tas d'ordures » (*E* : 114). Le quartier engendre une misère et une morbidité latente qui asphyxient progressivement les adolescent·e·s du quartier. Des « ailes de plomb » alourdissent les enfants qui chutent du ciel vers les « ordures ». Ce brusque passage entre l'enfance et l'âge adulte marque les protagonistes d'un douloureux désenchantement.

Dans *Crépuscule du tourment*, les hommes et les femmes des couples hétérosexuels traditionnels occupent également des rôles déséquilibrés. Ces couples, unis par commodité économique et par convenance sociale, manifestent eux aussi la mélancolie entraînée par de multiples formes de dominations. Pour Madame, rien, pas même le véritable amour, ne la fera divorcer et ainsi enlever sa position sociale dans « l'image du couple acceptable » (C : 20). Lorsqu'elle tombe amoureuse d'une femme, elle refuse sa chance de s'évader de sa captivité normative auprès de son mari, aussi cruel soit-il envers elle. À l'instar de Madame, Ixora intériorise l'hétéronormativité et renonce à ses propres désirs pour céder à l'idéal hétérosexuel du mariage. Monoparentale, elle s'engage auprès de Dio à former une « famille ordinaire » (C : 151) et comble ainsi l'espace vide laissé par le décès du père de Kabral. L'existence des deux femmes se réduit à suivre à contrecœur des diktats sociaux qui les oppressent. Elles se retiennent de vivre jusqu'à ce qu'elles acceptent leurs sexualités marginales. Madame et Ixora portent, comme les mères de Troumaron, les masques asphyxiants de la « comédie hétérosexuelle » (Butler, 2012 : 131) qui les poussent vers une mise à mort symbolique :

Si les pères de ceux qui devaient être nos hommes se sont à ce point égarés, faut-il que les femmes leur aient fait défaut. L'univers s'appuie sur ces deux énergies. Il faut que nos aïeules aient failli pour que leur voix ne porte plus. Pour qu'elles aient été abaissées au rang de servantes. Pour qu'elles n'aient plus existé qu'à travers la maternité, à condition, d'ailleurs, de mettre au monde des enfants mâles. S'il y eut de leur part une faute, elle nous est inconnue, mais nous en supportons le châtement depuis des générations. De l'aube à l'aube, mortes nous-mêmes en esprit, nous ne faisons que veiller sur des dépouilles (C : 13).

Les « énergies » masculines et féminines déséquilibrées par l'histoire coloniale provoquent un mal-être dans l'« univers » du Continent. Les femmes subordonnées à leur mari, « abaissées au rang de servantes », étouffent sous la domination masculine. D'une

génération à l'autre, le mécanisme de la hiérarchie sociale héritée de l'ère coloniale perpétue l'assujettissement des femmes et les relègue à un renoncement de leurs propres désirs. Elles connaissent le « châtement » asservissant de leur sexe. Dépossédées de toute emprise sur leur propre existence, elles se meurent lentement mais sûrement de l'intérieur. La valeur de leur existence repose sur leur respect de la perpétuation du système patriarcal qui se concrétise lors de la mise au monde « des enfants mâles ». L'enfantement d'un garçon, seul véritable héritier du patronyme et du patrimoine, assure la reconnaissance et la transmission sociales. Ainsi, les mères de *Crépuscule du tourment* qui se souscrivent au système patriarcal incorporent une hétéronormativité contraignante et succombent à une inévitable mise à mort psychologique.

Madame renonce à une relation amoureuse avec une autre femme nommée Eshe, car elle ne parvient pas à accepter son orientation sexuelle marginale et ainsi abandonner son mariage dans lequel elle ne trouve ni amour ni douceur. La mélancolie s'illustre à travers la « double perte » (C : 70) de Madame ou, comme Butler l'expose dans sa définition de l'expression mélancolique, la « double négation » (2012 : 134) de son identité, car le refus de cet amour atteste du refus de sa propre identité : « En la perdant, c'était de moi-même que j'étais dépossédée » (C : 70). En mettant de côté l'unique amour véritable qu'elle connaît, la narratrice éteint une part d'elle-même : « Plus tard, je saurai que ce nom signifie *la vie* dans la langue de son peuple » (C : 71). En renonçant à la femme de son cœur, Madame renie « *la vie* » tout comme l'avenir qui s'offre à elle. Cet amour homosexuel sacrifié symbolise le conformisme du rôle féminin et du rôle maternel : « Sous les latitudes où le ciel n'est ni un abri ni un recours, être femme, c'est mettre à mort son

cœur » (C : 11). Madame s'enferme et s'éteint dans la « rigidité de sarcophage » (C : 138) de la « comédie hétérosexuelle ».

Tant chez les hommes que chez les femmes, l'enfermement dans ces espaces devenus hétérotopiques accule les protagonistes à l'incorporation d'une mélancolie autodestructrice. Entre une territorialité toxique et une parentalité étouffante, une funeste *melancholia africana* envahit les discours des protagonistes de Troumaron et du Continent. Pourtant, les narratrices, loin de renoncer à la réalisation de leurs désirs, vont adopter des attitudes subversives, une dissidence risquée qui les expose à d'inexorables représailles et annonce leur mise à mort inévitable.

### 2.3. Féminicides romanesques

Dans les univers de Troumaron et du Continent, les narratrices représentent les figures objectivées de l'altérité. Dériver des rôles genrés prescrits constitue une menace à la hiérarchie sociale à laquelle tous doivent obéir. Aux yeux des hommes des sociétés romanesques, les corps des femmes passent d'objet exploitable à objet jetable. Par des actes d'extrême violence, les hommes aux virilités écorchées éliminent l'altérité féminine qui menace leur omnipotence. Chacun se débarrasse de la femme qui le confronte à sa masculinité toxique et à ses incohérences. Les narrations d'*Ève de ses décombres* et du premier tome de *Crépuscule du tourment* se divisent en parties égales. Le féminicide de Savita, jetée dans une poubelle par le professeur qui l'assassine, sépare la première et la deuxième partie du roman d'Ananda Devi. La violente attaque d'Ixora, laissée pour morte par son fiancé Dio, sépare les deuxième et troisième parties du roman de Léonora Miano. Ainsi les constructions narratives forment des scènes de féminicides symétriques et fondamentales dans la composition des romans. Ces meurtres prémédités par une marginalité générique et une subalternité systémique laissent transparaître un rapport hiérarchique dévastateur entre homme et femme dans les sociétés romanesques. Les théories de l'intronisation du «Sujet souverain» (Gayatri C. Spivak, 2009) et de «l'abjection» (Julia Kristeva, 1980) nous servent ici d'outils d'analyse des poétiques du féminicide, car les personnages féminins subissent des formes d'abjection qui les déshumanisent.

Dans son analyse de la condition du subalterne, Spivak relève que le «Sujet souverain» (2009), porteur d'un discours hégémonique, incarne une voix dominante dans la hiérarchie sociale. Il parle *pour* lui, mais aussi *pour* les autres. À l'opposé, les

« subalternes » ne parviennent pas à prendre parole dans le discours social. Lorsque leur voix s'élève, le sujet souverain se réapproprie aussitôt le sens de leurs paroles en les déformant parfois. L'anéantissement des voix subalternes empêche ces dernières d'intervenir dans le langage comme « sujet-énonciateur » et donc d'exprimer leur subjectivité. Si la polyphonie narrative écarte les voix des personnages masculins au profit de celles des narratrices, ceux-ci refusent les discours de l'altérité féminine en les ignorant ou en les disqualifiant.

Dans *Ève de ses décombres*, le professeur de collègue, par son titre de fonctionnaire, se situe en position d'autorité auprès des adolescent·e·s de Troumaron. Pour Ève, les conditions de l'assassinat de Savita constituent le reflet de son statut social :

Elle a été dépossédée de son corps et de sa vie par l'homme souverain.  
 Il lui a interdit tout orgueil en l'entassant dans une poubelle. Il a décrété : tu n'es rien.  
 Tu n'existes pas. Tu as existé pour rien. Tu n'as servi à rien. Point final (*E* : 100).

Ève décrit le meurtrier comme un sujet qui « décrète » l'insignifiance de l'existence de Savita. Les quatre courtes phrases nient le sujet féminin par leur forme négative et la répétition du mot « rien » jointe à celle du verbe « exister » prouvent le refus de reconnaître toute humanité à l'adolescente. Pour Ève, l'assassin récuse la validité de l'existence de Savita, ne lui trouvant aucune utilité. La phrase « Tu n'as servi à rien » rappelle le caractère utilitaire des femmes pour « l'homme souverain ». Ce dernier syntagme évoque celui du « sujet souverain » qui, d'après Spivak, exclut les classes subalternes du discours dominant, et tout particulièrement les femmes. L'appropriation du terme dans le roman de Devi démontre une fois encore la subalternité fondatrice de la position sociale de Savita, une position qui la prédestine à ce meurtre prémédité. Ève traduit l'ampleur de la symbolique de l'acte en mettant à la bouche de « l'homme souverain » les mots qui le proclament sujet

du discours et qui en éliminent Savita. L'assassin monopolise la discussion qu'il clôt de sa marque ultime : le « [p]oint final ». Sa position prééminente dans le langage atteste de l'insignifiance qu'il confère à sa victime bâillonnée, « dépossédée » du statut de « personne » (Benveniste, 2006 : 260) dans le langage, alors que l'homme parle à sa place.

Le professeur tue pour éviter le pire : être destitué de son statut professionnel et social. Quelques heures avant le meurtre, tête penchée entre les jambes d'Ève, il se détourne un instant vers la porte de la salle de classe entrebâillée. Savita, dans l'ombre, croise son regard et aperçoit ses lèvres rougies du sang menstruel de l'adolescente. Pris sur le fait dans cette situation compromettante, l'homme s'imagine tout perdre : « *La honte de lui-même, d'en être arrivé là. La honte du ridicule, si l'histoire se répandait. La honte de l'humiliation, si on le renvoyait. Assassiné par une simple anecdote. Le peu qu'il avait construit de sa vie était sur le point de s'écrouler* » (E : 134-135). C'est donc pour éviter sa propre mise à mort, soit la destitution de son statut social et la perte des avantages sexuels qui viennent avec, qu'il tue Savita. Honteux de cette « simple anecdote » au potentiel destructeur, il n'a pourtant aucun regret à abuser de son élève ni même à assassiner la jeune fille pour se préserver des conséquences de ses gestes. L'« homme souverain » impose à sa victime le paroxysme de la passivité en lui soustrayant tout droit à la parole et tout droit d'exister. Par le fait même, il démontre son mépris pour l'altérité féminine et se positionne en être supérieur décideur de vie ou de mort.

Le corps féminin apparaît, sous les mains du professeur, telle une chose indésirable, un vulgaire objet devenu totalement désuet : « Il a tenu entre ses mains un corps de poupée. Il savait bien que cela ne le rendrait pas heureux. C'était sa vengeance sur la vie, contre la vie, que de le briser en deux » (E : 113). Savita n'est plus qu'une « poupée » détruite, objet

inerte et obsolète sur lequel l'assassin purge toute la mélancolie de son existence. Comme le remarquent Véronique Bragard et Karen Lindo, le personnage n'assume pas le regard de sa victime qui le confronte à l'incompatibilité de ses actions avec sa position sociale :

Alors, le professeur se débarrassera de ce regard sur lui-même, un regard qui a capté une image de lui qu'il ne veut en aucun cas voir apparaître dans les yeux de « l'autre » [...]. Le corps de cette femme, miroir de son instinct à lui, devient un corps non-désiré, un corps qui renvoie une image menaçante non seulement du sexe féminin qui saigne mais aussi une image effrayante de lui-même (2011 : 244).

Effrayé par l'*imago*, soit l'image partielle de lui-même qui transparait dans le regard de Savita, l'homme refuse d'être confronté au reflet accablant de sa personne. Voilà comment le sujet souverain enlève au sujet subalterne toute possibilité de s'affirmer à son tour comme sujet-énonciateur.

Cette mort transcende la personne de Savita et submerge Ève : « Parce que j'étais elle, parce qu'elle était moi, je le suis. Nous sommes mortes toutes les deux, au même instant. Ce qu'il reste de moi est inutile. Les mots se bloquent dans ma bouche » (*E* : 98). Encore une fois, l'esthétique frontalière s'immisce dans la poétique du féminicide en oscillant « d'une sensibilité à l'autre » (Miano, 2012 : 25) et dans l'acte d'appropriation intégral d'Ève – « j'étais elle », « elle était moi » – qui brouille les frontières entre son *moi* et son alter ego. La mort de Savita imprègne l'héroïne qui, comme la défunte, ne parvient plus à investir le langage : « [L]es mots se bloquent dans ma bouche ». Cette mort surpasse l'assassinat individuel pour s'inscrire comme un double meurtre symbolique de Savita et d'Ève, de l'adolescence et de la femme, puisque le geste masculin supprime à la fois les discours et les corps des personnages féminins.

Dans *Crépuscule du tourment*, la scène de violence entre Dio et Ixora met en évidence l'écart social entre les fiancés : lui, noble et intouchable, elle, « *sans généalogie* » ni héritage. Les statuts sociaux des personnages les prédisposent à une infériorisation sociale. Le statut d'Ixora, afrodescendante sans patronyme significatif, donc descendante d'esclaves, la positionne d'emblée dans un statut inférieur à celui de Dio, héritier d'une lignée princière esclavagiste et bourgeoise. Ce sont, affirme Dio dans le second tome de *Crépuscule du tourment*, « *Héritage* », les « propos intolérables » (C2 : 19) d'Ixora qui lui font perdre le contrôle de ses émotions et génèrent sa violence réaction :

[...] je t'ai traité d'homme en toc, toi qui avais quitté le Nord pour ne pas demeurer dans une société de plus en plus raciste, tout ça pour venir te plonger jusqu'au cou dans la poubelle où vivent les bourgeois subsahariens, cette benne à ordures où l'hypocrisie côtoie l'avidité, la violence, la dépravation, avec quels délices tu semblais te vautrer dans tout cela [...] (C : 177-178).

L'*imago* projeté par Ixora le confronte à tout ce que l'homme de la bourgeoisie d'Afrique subsaharienne ne veut pas être. Non seulement elle heurte sa masculinité en le qualifiant « d'homme en toc », mais elle attaque aussi son intégrité en le confrontant à ses actions et à ses valeurs. Cette rupture menace la progression sociale du personnage alors que le mariage platonique lui permet de franchir l'étape de vie subséquente à celle de la circoncision. L'adoption de Kabral, le fils inespéré, « celui que tu voulais voir grandir pour devenir, toi-même, un homme » (C : 180), assure à Dio la transmission du patronyme. En renonçant à leur union matrimoniale, Ixora le prive de ces étapes instituées qui confirment la virilité des hommes. La narratrice perd toute utilité aux yeux du fiancé.

Face à l'insupportable reflet que sa passagère lui renvoie, Dio la sort de force de la voiture au milieu d'un quartier inconnu et, en pleine tempête, déverse sur elle une violence longtemps réprimée. Alors que son corps torturé est abandonné dans la boue, l'écart de

classe entre les personnages se creuse et dévoile la dichotomie de l'union entre Dio et Ixora. Pour Ixora, la prise de parole matérialise toute sa force et sa puissance : « [...] je me suis servie de la seule arme à ma disposition, ma langue acérée, je t'ai insulté comme il fallait, comme tu le méritais, t'ai injurié de haut en bas [...] » (C : 177-178). Devant l'homme qui la domine, la femme ne plie pas. Si elle ne fait pas le poids physiquement contre lui, elle se redresse et riposte de sa « langue acérée », « seule arme » dont elle dispose. Cette attaque « de haut en bas » résiste à une violence de genre et de classe sociale. Confronté aux contradictions identitaires intrinsèques à son héritage, Dio refuse cette représentation dépréciative de sa masculinité et se débarrasse de l'*imago* réprimée en même temps que d'Ixora.

La parole des personnages féminins comme Savita et Ixora menace la position sociale de l'homme souverain. Face à l'adversité, les Sujets souverains anéantissent toute subjectivité féminine et ainsi toute autre perception du monde que l'altérité féminine peut révéler. Ixora survit à l'attaque grâce aux femmes qui lui portent secours, néanmoins, le geste de Dio démontre le rejet violent de son ancienne fiancée. Cette réaction impulsive annule le seul pouvoir que détient la jeune femme face à lui : sa place de sujet-énonciateur dans le dialogue. L'Afropéenne songe : « [...] c'est au visage que tu as frappé en premier, comme pour effacer mes traits, je t'ai annoncé la rupture [...] » (C : 176). Le fils Mususedi s'en prend au visage comme pour faire disparaître toute possibilité de s'exprimer à sa fiancée, toute trace de sa subjectivité.

Dans les œuvres de Devi et de Miano, l'abjection prend la forme d'un féminicide symbolique ou prémédité. Ce processus que Kristeva (1980) estime fondateur d'une subjectivité dominante prend forme lorsque l'individu, pour se définir, pose les limites de

ce qu'il est et de ce qu'il n'est pas. Il écarte la part de l'Autre dont il se dissocie, une altérité qu'il condamne ou rejette. Or l'abjection au sein des œuvres outrepassa le dégoût de l'Autre et s'extériorise violemment. Les figures de l'altérité féminine comme Ève, Savita, Madame et Ixora sont une à une « jeté[es] à côté du possible, du tolérable, du pensable » (Kristeva, 1980 : 9) au même titre que les ordures et les excréments. La terminologie employée dans les actes de féminicides témoigne d'une attitude déshumanisante des personnages masculins qui rabaissent les personnages féminins. Ixora, Savita et Ève s'effondrent sous les attaques de Dio et du professeur de collège, tandis que Madame subit durant de nombreuses années des violences conjugales auprès de son époux. Ainsi la condition féminine précaire expose constamment les narratrices marginalisées et subalternes à des formes d'abjection dont la plus violente correspond au féminicide. Les corps de Savita et d'Ixora basculent du vivant au cadavre, ce qui, selon Kristeva, les décline de leur humanité et les donne à voir comme de sordides souillures :

Non, tel un théâtre vrai, sans fard et sans masque, le déchet comme le cadavre m'indiquent ce que j'écarte en permanence pour vivre. Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort. J'y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant. Ces déchets chutent pour que je vive, jusqu'à ce que je tombe tout entier au-delà de la limite, *cadere*, cadavre. Si l'ordure signifie l'autre côté de la limite, où je ne suis pas et qui me permet d'être, le cadavre, le plus écœurant des déchets, est une limite qui a tout envahi. Ce n'est plus moi qui expulse, « je » est expulsé. La limite est devenue objet (1980 : 11).

La « peine de mort » symbolique ou littérale élimine le sujet féminin, alors que le « je » de l'altérité féminine « est expulsé » des limites du tolérable et du vivant. Un champ lexical s'organise autour du cadavre et du déchet et atteste d'une chosification de la femme. À un moment ou à un autre, les corps délabrés des narratrices sont jetés comme des objets usés et souillés dont on se débarrasse, abandonnés parmi les détritits. C'est dans un local à

ordures situé au pied de l'immeuble des protagonistes que la dépouille de Savita est retrouvée. Le choix des mots des trois narrateurs d'*Ève de ses décombres* pour décrire le lieu d'abandon de la dépouille illustre l'outrage du cadavre « enfoncé » (89), « entassé » (100) ou « mis » (135) dans une poubelle comme un objet répugnant et reflète le traitement abject de la dépouille de Savita. Le récit précise :

La fragilité d'un corps de femme, son absence de lutte. Au premier coup, déjà, elles abandonnent. Ce qu'il reste est une chose sans volonté, peut-être même pas une chose. Une annihilation. Une disparition. Mais elle était bien morte avant, cette jeune fille qui était ton amie, bien avant qu'il la mette dans la poubelle en pensant que c'est ainsi qu'ils le feraient, eux, ceux qui habitent cette cité, s'ils devaient tuer. (Mépris inconscient mais définitif.) Elle est morte au moment où elle a vu une fleur rouge éclore sur sa bouche. Elle est morte lorsqu'elle a vu ses yeux tristes et qu'elle a su qu'il ne la tuait pas par haine. Non, pas par haine. Mais l'indifférence, sans doute, est bien pire. Il ne l'a même pas regrettée (*E* : 135).

Dans ce segment narratif, le lecteur découvre la vision de l'assassin. Le lieu d'abandon du corps et son traitement accentuent l'écart social entre la victime et le meurtrier. Un lieu méticuleusement choisi par l'assaillant, pour qui la « cité » ne représente qu'un « eux » insipide et barbare. Une *dégradation* s'opère dans la description de l'altérité féminine tandis que le professeur commet le meurtre. Inutile à ses yeux, l'adolescente passe d'une vision archétypale du féminin, fragile et passive comme « une chose sans volonté », à une vision abjecte et déshumanisée : « même pas une chose ». Autrement dit, la narratrice disparaît, vidée de son âme, « la limite est devenue objet » (Kristeva, 1980). Cette « indifférence » confirme la profanation du corps féminin par l'homme souverain qui se déresponsabilise du décès de Savita, « morte bien avant » son féminicide. L'altérité féminine constitue un corps-objet à posséder ou à détruire et Savita passe de sujet subalterne à cadavre outragé et déshumanisé.

Les oppressions sociales et misogynes au sein du système patriarcal et postcolonial relèguent les personnages féminins au plus bas de la hiérarchie sociale. Dans ces espaces romanesques où les habitants souffrent toujours de traumatismes de l'histoire coloniale et postcoloniale, les femmes représentent des objets à posséder ou à détruire. Auprès d'elles, les personnages masculins s'adjugent une souveraineté territoriale cédée sous la contrainte aux étrangers. La corporalité féminine, profondément liée à l'esthétique frontalière et au territoire occupé, souffre silencieusement des agressions et des transgressions des dominants. En ce sens, l'abjection s'apparente à un passage du désirable au répugnant, comme le décrit Butler :

La frontière entre l'intérieur et l'extérieur se confond lorsque les excréments passent de l'intérieur à l'extérieur, et que cette fonction d'excrétion devient, pour ainsi dire, le modèle pour les autres processus de différenciation de l'identité (2012 : 255-256).

Sur le Continent, Amandla observe de sa case la violence de Dio et craint qu'Ixora ne soit déjà morte. Elle s'apprête à braver la tempête pour lui venir en aide, mais la pluie diluvienne amplifie l'insalubrité des lieux. Les fosses septiques se remplissent d'eau et débordent alors que s'éloigne la luxueuse berline de Dio, et que la route de terre se métamorphose en boue et en excréments.

Tu as peut-être tué cette femme et j'ai perdu du temps à chercher des bottes pour ne pas tremper mes pieds dans l'eau boueuse. Dans la merde que l'on voit nager dessus. Ne pas me laisser attaquer par les microbes du Continent. Ce sur quoi je prétends fermer les yeux quand cela m'horripile. Me fait honte. Je m'avoue enfin que je déteste cela. Pas l'indigence. La crasse. L'allure de porcherie qu'ils ont donnée à la Terre Mère. La matérialisation de leur état de conscience. Toute cette médiocrité (C : 128).

Une axiologie de la saleté et de la déchéance relie les mots « eau boueuse », « merde », « microbes », « crasse », « allure de porcherie » et « médiocrité », tous associés

à la « Terre Mère ». Ixora, qui accusait Dio de se vautrer dans la souillure et les vices de la bourgeoisie du Continent, est abandonnée dans une « poubelle », une « benne à ordures » (C : 177-178). Tandis qu'il s'abrite dans sa voiture de luxe et déserte les lieux souillés, vêtu de son « costume blanc » (C2 : 215), la femme avilie, le corps perclus de douleurs, se noie dans une boue fécale comme « le plus écœurant des déchets » (Kristeva, 1980). Devenue momentanément sans valeur aux yeux de Dio, Ixora git telle une dépouille sur le sol souillé et baigne ainsi dans une « médiocrité » intériorisée par le peuple du Continent et le fils Mususedi comme un « état de conscience » collectif. L'Afropéenne se fond dans cette « allure de porcherie qu'ils ont donnée à la Terre Mère » et aux excréments. Or, comme l'explique Sylvie Laurent, le personnage féminin de Miano figure la représentation romanesque du territoire :

Les personnages de Miano sont, comme nombre de personnages de la littérature antillaise, prisonniers de l'identification de la femme à la mère-patrie ou à la Mother Africa. Comme Maryse Condé (2008) ou Paule Marshall (1984), elle opère une spatialisation symbolique du corps maternel et reprend la distinction autorisée par la langue anglaise entre motherland/métropole, mother's land/patrie, et mothercountry/terre natale (James Alexander 2001). Le corps fécond de la femme est une métonymie de l'Afrique entière. Rappelant la métaphore de Freud, qui nomme la femme « le continent noir », les hommes inspirent aux femmes la haine de leur progéniture comme extension d'elles-mêmes (2011 : 779).

En d'autres termes, souillure et détritrus décrivent aussi bien les conditions d'abandon et de domination du corps des femmes que celles des territoires de Troumaron et du Continent. Le territoire, inaccessible aux protagonistes, évoque les corps objectivés des femmes. Aussi, Ève perçoit-elle ses rapports sexuels avec son professeur comme une véritable tentative de colonisation :

Qu'est-ce qu'elle a reçu, elle, Savita, de l'homme souverain ? Des coups. Des entailles. Et peut-être autre chose.

Et moi, ce n'est pas du sang que je vais recevoir, mais la laitance du mâle qui envahit et noie la femelle, qui disperse en elle ses doubles potentiels par milliards (*E* : 93).

Le viol ou le meurtre des narratrices consiste ainsi en une démonstration des rapports de pouvoir entre homme et femme. Savita et Ixora mettent en péril l'autorité masculine par l'image effrayante qu'elles projettent du et sur le sujet souverain. En dominant ces personnages féminins, les agresseurs écartent la menace pour rétablir leurs masculinités écorchées, car la perte de leurs privilèges est inenvisageable. Ces violences annihilent les victimes qui, totalement expulsées du discours social, sont incapables de « se poser comme "sujet" » (Benveniste, 2006 : 259). Comme l'affirme Kristeva, la « souillure est ce qui choit du "système symbolique" » (1980 : 80). Le professeur de collège et Dio évincent comme une vulgaire souillure le corps féminin impénétrable, de même que son potentiel subversif. L'anéantissement de ces féminités restaure les virilités ébranlées en même temps qu'il rétablit l'ordre hiérarchique du système social et patriarcal. Cette perspective du corps soumis et « non-désiré » illustre la chosification des corps féminins à Troumaron et sur le Continent.

En résumé, les lieux hétérotopiques de Troumaron et du Continent enferment les narratrices dans un archétype de femme faible, soumise et victime. Dans ces contextes exigus et violents, l'étau se resserre autour des narratrices qui luttent pour leur survie. Si l'esthétique romanesque de l'abjection abaisse les femmes dans les romans de Devi et de Miano, c'est pour mieux les réhabiliter par la suite et montrer leur capacité de résilience. Le sujet féminin, après sa désubjectivation absolue, renaît de ses cendres quand les narratrices décident enfin d'assumer leur identité frontalière.

## CHAPITRE III RENAISSANCE ET RÉTABLISSEMENT DU FÉMININ

L'abjection d'Ève, d'Ixora et de Madame ne constitue pas une fin en soi, mais plutôt l'inauguration d'un nouveau cycle. À propos des poèmes d'Adrienne Rich, Homi K. Bhabha constate que l'écrivaine :

[...] transforme l'abjection de l'histoire moderne en histoire productive et créative de la minorité en tant qu'agent social. D'un esprit de résistance et de patience émerge un esprit de la minorité de vivre, de *faire*, d'introduire l'acte de *poesis* dans la vie imaginée du migrant ou de la minorité comme une part de la société civique et civile (2019 : 22).

Devi et Miano insufflent aux protagonistes cet « esprit de résistance » qui leur permet de se substituer aux représentations figées qui déteignent sur leur existence. Elles modernisent l'esthétique de la résistance (Moura, 1999) en s'intéressant non seulement aux cadres (post)coloniaux, mais aussi aux cadres hétéronormatifs des sociétés romanesques. Leurs personnages-narrateurs renouvèlent une « représentation de soi » par laquelle les « peuples colonisés ou marginalisés » s'autodéterminent (1999 : 57). Savita et Ixora subissent d'abord des violences qui les éveillent à une sororité et à une énergie féminine négligées jusqu'alors, les violents événements suscitent ensuite un besoin de se redéfinir qui pousse Sad et Dio à réécrire leur histoire. Enfin, cette reconnaissance de l'expérience féminine permet à Ève et Ixora de déconstruire l'archétype de la femme faible et passive.

### 3.1. Poétique et résonance du féminin

Les féminicides créent une onde de choc dans les sociétés romanesques d'Ananda Devi et de Léonora Miano. Aussitôt que ces meurtres surviennent, les narratrices marginalisées se mobilisent pour se rendre justice et s'affranchir de leurs propres assujettissements. Ève, Madame et Ixora résistent aux contraintes de l'archétype féminin

et recouvrent leur agentivité grâce à la nouvelle solidarité féminine qui les rassemble et les unit aux autres femmes. Cette « sororité » (bell hooks, 2008) se manifeste dans un premier temps à travers une poétique du féminin, soit une prose qui se rythme par la musicalité des mots pendant que le champ lexical, les figures de style et la construction syntaxique s'harmonisent à la gestuelle des femmes. Dans un deuxième temps, les souffrances des narratrices résonnent entre elles et les poussent vers un acte de « *self-recovery* » (hooks, 2015 : 62) nécessaire à la réhabilitation de leur humanité et de leur individualité féminine. Enfin, les narratrices subvertissent l'archétype passif qui leur est attribué et renouvèlent ainsi la « représentation de soi » (Moura, 1999) au féminin.

D'après bell hooks, l'« idéologie de la suprématie masculine incite les femmes à penser qu'elles ne valent rien tant qu'elles ne sont pas liées ou unies à des hommes » (2008 : 5). Dans *Ève de ses décombres*, la solidarité féminine semble inexistante, mais l'héroïne constamment rudoyée par les hommes découvre auprès de Savita une intimité sororale qui plonge le duo dans une atmosphère poétique. Les échos de leur propre existence et la reconnaissance du féminin génèrent une poésie du féminin, dans laquelle les figures de style accentuent un effet de résonance :

La poésie des femmes, c'est quand Savita et moi, on marche ensemble en synchronisant nos pas pour éviter les ornières. C'est quand on joue à être jumelles parce qu'on se ressemble. Nous portons les mêmes vêtements, le même parfum. Nous avons l'air de danser. Nos boucles d'oreilles tintent. Elle a une pierre minuscule à l'aile du nez, comme une étoile. La poésie des femmes, c'est le rire, dans ce coin perdu, qui ouvre un bout de paradis pour ne pas nous laisser nous noyer (*E* : 30).

La musicalité traverse la narration pendant que rythme et sororité retentissent dans une envolée lyrique. Une anaphore répète en début et en fin d'extrait le syntagme « poésie des femmes », insistant son acception pour Ève. Un parallélisme apparaît dans la première

occurrence et révèle l'harmonie sororale des adolescentes, alors que la deuxième démontre l'espoir que cette poétique leur inspire. La répétition phonétique donne à voir la prose comme de véritables vers grâce à une accumulation d'assonances. D'abord, l'insistance du son vocalique [ã] des mots « *ensemble* », « *synchronisant* », « *ressemble* » signale leur lien sémantique. Ensuite, les assonances se dénotent à nouveau avec les sons [ɛ] et [e] dans les syntagmes « *l'air de danser* » et « *l'aile du nez* ». Les mots « *air* » et « *aile* » mettent alors en relief la liberté symbolique à laquelle la complicité des adolescentes leur fait accéder. Ève et Savita déploient leurs ailes et s'envolent par la danse. Une symbiose du féminin s'établit dans la « *marche* » des deux filles qui leur donne « *l'air de danser* ». L'homophonie de *l'air* dédouble la sémantique du syntagme pour apporter un sens oxygénant et un autre mélodieux.

Les similitudes des jeunes femmes laissent voir une étroite communion alors qu'elles « *joue[nt] à être jumelles* ». Une répétition du mot « *même* » renforce cette perception harmonieuse entre Ève et Savita qui se confondent l'une dans l'autre et l'une avec l'autre. Ensemble, elles s'évadent de leur asservissement et se laissent porter par l'espoir. Le « *rire* » et le « *bout de paradis* » qui unissent Ève et Savita constituent une antithèse avec leur noyade imminente et le « *coin perdu* » que le lieu hétérotopique de Troumaron représente<sup>11</sup>. La poésie des femmes illustre à la fois les antagonismes sociétaux qui s'immiscent dans le quotidien d'Ève et de Savita et la douceur sororale qui mène les adolescentes vers une échappatoire, un lieu affranchi où elles sont intouchables. À travers leur rythme complice, les amies oublient les contraintes féminines de ce lieu insulaire.

---

<sup>11</sup> « Vous croyez qu'à Troumaron un ange descendra pour leur montrer la lumière ? Non, ce qu'il y a ici, c'est la mort » (*E* : 96).

Du côté du Continent, la « sororité est une affaire de classe » (C : 11), affirme la doyenne. Les convenances sociales ne permettent pas une sensibilité aux réalités féminines qui existait pourtant avant la colonisation du Continent. Autrefois, les femmes se guidaient entre elles dans l'apprentissage de la sexualité et de la jouissance féminines. La venue des colons sur le Continent déstabilise les statuts du féminin et du masculin. Alors que la « puissance masculine mal ordonnée » règne dans la société postcoloniale, les femmes ne se perçoivent plus que comme des « rivales » qui renoncent à leur propre indépendance en mobilisant « leurs forces » pour perpétuer celle des hommes (C : 42). La rivalité se déploie notamment entre Amandla et Abysinia, alors que l'une s'attache aux valeurs ancestrales par la voie du kemitisme et que l'autre se voue au christianisme hérité de la colonisation. Une sororité inopinée émerge entre elles au moment de porter secours à Ixora, une étrangère en détresse. Cette sororité prend la forme d'une poétique musicale et empathique :

Seul compte ce que nous acceptons de partager les unes avec les autres. La manière dont nous nous traitons mutuellement. C'est la première réparation. Aucune n'oubliera. Het-Hru fait naître en moi une mélodie. Je chante. Abysinia me répond. Nous allons prendre soin du corps endolori d'Ixora. Et ce faisant soigner nos âmes meurtries. Abolir entre nous les distances. Faire taire les incompréhensions. Trouver en nous douceur et empathie. Être des sœurs. Au moins l'espace d'une nuit (C : 134).

Une solidarité s'installe alors qu'Amandla et Abysinia soulèvent le corps d'Ixora, une « mélodie » dans laquelle l'une « chante » et l'autre « répond ». Le chant solennel des femmes lie les « sœurs », un chant qui accompagne traditionnellement les bonheurs et les malheurs du quotidien chez les femmes africaines. Cette mélodie que le duo accepte de « partager » initie une « première réparation » comme un acte de « *self-recovery* » (hooks, 2015). Les anciennes rivales prennent conscience de leur condition précaire, quelle que

soit la classe sociale ou l'origine géographique. « Prendre soin » de « l'Autre » femme qui souffre atténue les maux des deux panseuses qui délaissent leur rivalité au profit d'une « douceur et [d'une] empathie » rassembleuses. Une corporalité féminine se relève de ces mouvements coordonnés. Laura Colombo affirme à propos du roman de Werewere Liking que : « le chant, production corporelle, entérine l'inscription du corps dans le texte, typique du roman féminin » (2010 : 123). Chez Miano, le chant et la danse guérissent le corps féminin de ses blessures physiques et psychologiques. L'acte de « réparation » réhabilite l'existence en péril d'Ixora en libérant Amandla et Abysinia des violences masculines. Ce moment de partage leur permet de régénérer voix, corps et âmes en souffrance.

De son côté, Ixora, laissée pour morte sous une tempête tropicale, craint de succomber à ses blessures. Quand les deux voisines viennent à son secours, elle songe à la symbiose de cette union triadique sous une forme poétique :

[...] j'ignore si elles se parlent, mais je les sens et c'est bon, la cadence de leurs pas imprime un balancement à notre avancée, nous dansons, toutes les trois, je voudrais les soutenir moi aussi, ces femmes surgies dans la nuit pour me venir en aide, les saluer en récitant ces vers, *Night is her robe, Moon is her element* (C : 184).

À ce moment, le son des voix n'a plus d'importance pour Ixora, seul le rythme compte. L'assonance en [ã] renforce la connotation des mots « *sens* », « *cadence* », « *balancement* », « *avancée* », « *dansons* » et accentue l'effet de mouvement entre les trois femmes. Une véritable danse entraîne le « balancement » de leur pas alors qu'Amandla et Abysinia insèrent leur protégée dans leur « cadence » harmonieuse. Incapable de se mouvoir et de s'exprimer, Ixora se joint rythme des deux femmes « en récitant [l]es vers » de la Guyanaise Grace Nichols. Dans son poème, une esclave s'enfuit du champ de canne à sucre où elle est captive : « *Quivering and alert / she's leaving the edge / of her island*

forest» (Nichols, 2010). Tout comme la protagoniste de Nichols, l’Afropéenne fuit l’asservissement du genre féminin. Cette intertextualité poétique inclut à la littérature franco-camerounaise la prose d’une afrodescendante et concourt ainsi à la résonance du féminin dans le texte et hors de lui. La sororité rapproche les trois protagonistes et les incite non seulement à avancer, mais à résister aux coercitions sociales. Amandla perçoit alors la résonance historique des existences féminines : « Nous avons la nostalgie d’époques lointaines dont nous entendons l’écho en nous. Une mémoire souterraine nous habite. Nous tentons d’en comprendre le message. Nos ancêtres ignorées pincent les cordes de nos âmes » (C : 133). Les assertions semblent construites en parallèle alors que les reprises syntaxiques *nom féminin + adjectif* amplifient le sens de la « nostalgie d’époques lointaines », la « mémoire souterraine » et les « ancêtres ignorées ». Les verbes *entendre*, *habiter*, *comprendre* et *pincer* évoquent une antériorité toujours vivante et son besoin criant d’être entendue dans cet espace postcolonial du Continent. La période de colonisation et d’esclavage s’inscrit donc comme un trauma collectif pour le « nous » contemporain des femmes. Son histoire se manifeste musicalement dans « l’écho » sur ces femmes devenues métaphoriquement « guitares », instrument de résonance transgénérationnelle dont les ancêtres manipulent les « cordes ». Les existences dissimulées de leurs aïeules se manifestent dans le temps présent à travers les protagonistes, tandis que leurs voix clandestines s’invitent en leur descendance pour en faire vibrer des parts profondes et intimes. L’Histoire faite de violences et censurée de génération en génération rejaillit. Les narratrices font survenir les voix muselées de leurs ancêtres à travers les leurs, comme Miano fait retentir à travers sa prose les vers de Nichols.

Les narratrices des romans de Devi et de Miano construisent solidairement une poétique du féminin à travers l'harmonie de la prose, de la sémantique et des figures de style. Elles donnent à voir une chorale d'expériences de l'altérité féminine. Les femmes dévient du chemin tracé d'avance par les coercitions sociales en imprimant à leur propre existence une « capacité d'agir » qui permet une « variation » des normes oppressantes et « subverti[t] l'identité » (Butler, 2012 : 171). Ainsi, elles esquivent le « processus régulé de répétition » (Butler, 2012) qui les contrôle pour libérer les subjectivités féminines de leurs oppressions. Ce rythme à la fois musical et poétique ouvre les narratrices aux souffrances des autres femmes et à celles qu'elles expérimentent elles-mêmes.

Dans *Ève de ses décombres*, c'est la vue de la dépouille de Savita qui décide Ève à intervenir de manière radicale. Dans *Crépuscule du tourment*, c'est la vue du corps brutalisé d'Ixora qui oblige Madame à affronter les normes qui entravent l'épanouissement de son identité frontalière. Après tant d'années de souffrances, elles se réapproprient leur agentivité et, comme le souligne Nathalie Etoke au sujet de la *melancholia africana*, « tout devient possible à partir du rien » (2010B : 31). L'altérité féminine submergée par d'incessantes souffrances est gagnée par son instinct de survie. Les violences constituent ainsi le point d'ancrage de la résistance et de la réaffirmation des voix muselées qui n'ont plus rien à perdre. Les féminicides déclenchent une esthétique de la résistance dans les romans, c'est-à-dire un renversement des représentations genrées projetées sur les sociocultures francophones non occidentales. L'altérité féminine dans le roman féminin francophone résiste alors à l'archétype littéraire de la femme faible, dominée et passive auquel elle a été longtemps rattachée :

[V]ers les années 1970, les Africains tenaient à se dégager de l'emprise du regard occidental qui réduisait l'Africaine à un objet digne de pitié tant elle était réprimée. Donc, s'il y a une part de romantisme à l'égard du passé dans ces études, il y a aussi le désir de s'affranchir de perceptions occidentales erronées. Ce désir est aussi présent chez les Indiennes qui constatent combien certaines études occidentales sur les Indiennes ou les Asiatiques réduisent ces dernières à un stéréotype de la femme soumise et passive par excellence (Maya Godurdhun-Jani, 2002 : 634-635).

Devi et Miano utilisent dans leurs écrits les féminicides comme levier narratif pour réinventer le personnage féminin. Grâce à des stratégies variées de résistance aux violences patriarcales ou systémiques, les narratrices subvertissent la représentation apathique dans laquelle elles sont enfermées.

L'assassinat de Savita retentit en Ève, qui éprouve les souffrances de la défunte comme une déchirure profonde dans sa propre existence. Tuer le professeur de collègue constitue alors pour l'héroïne le seul moyen de résister à la violence quotidienne et de rendre la monnaie de sa pièce à l'assassin de Savita : « Je vais laisser ma marque juste au centre de ses sourcils. Ensuite je m'en irai. Je m'échapperai par la violence » (*E* : 145). Sans détour, elle annonce ses intentions homicides qui renversent les rôles de victime et de bourreau. La narratrice laisse, sur le front de l'agresseur, sa « marque » indélébile et reprend une place qui lui est refusée jusqu'alors dans le langage et dans les rôles sociaux. En apposant son empreinte ineffaçable entre les « sourcils » du professeur, elle se redéfinit meurtrière par le signe ultime de pouvoir et de domination : celui de donner ou d'ôter la vie. D'un point de vue scientifique comme spirituel, la désignation de cette partie faciale de l'anatomie humaine ne paraît pas anodine. D'un côté, le lobe frontal, région cérébrale derrière les sourcils, est associé aux fonctions de la parole, du langage et du raisonnement. De l'autre, le troisième Œil, sixième chakra selon les religions telles que l'hindouisme et le bouddhisme, est situé au milieu du front et représente l'œil de la connaissance. Cette zone

qu'Ève choisit de perforer symbolise donc le bannissement du professeur de biologie du langage et de l'intelligibilité. Par le fait même, Ève renverse le statut de l'homme pour élever celui de la femme. Un geste performatif par lequel l'héroïne, Savita et toutes les femmes deviennent agentives. À travers le trou que laisse son projectile, Ève brise le plafond de verre qui la confine à la subalternité et renverse les rôles de domination. « Je m'échapperai par la violence », dit-elle. Le trou représente une fenêtre par laquelle elle s'évade et s'autodétermine enfin, et son meurtre prémédité atteste non pas d'une simple revanche, mais de sa nouvelle présence au monde qui met un terme à ses propres souffrances.

Madame, dans *Crépuscule du tourment*, prend Ixora sous son aile. Cet élan insoupçonné de sororité survient au moment où la doyenne s'aperçoit de l'homosexualité de son ancienne bru. Elle promet alors de venir en aide à ce couple de femmes, Ixora et Masasi : « C'est un retour symbolique à soi, à sa propre complétude, une réparation » (C : 223). Tout comme l'héroïne du roman de Devi, la narratrice de Miano se reconnaît en la victime et, en se portant à sa défense, renoue avec les stigmates de sa marginalité. Alors que la matriarche se rend à la case d'Amandla où Ixora soigne ses blessures, une « réparation » de son identité frontalière découle de sa prise de position. Plus encore que l'acceptation de sa bisexualité prohibée, Madame renoue avec son propre héritage : « Elle s'interroge sur la folie du destin qui force dans sa vie deux femmes sans généalogie. Deux descendantes d'esclaves. Pas une. Deux » (C : 210). Confrontée à sa propre généalogie par la présence d'Amandla et d'Ixora, deux afrodescendantes « sans généalogie », Madame cautionne ces deux marginales en leur venant en aide. Elle-même descendante d'esclave, la doyenne avait désavoué ses origines au point d'en oblitérer sa première trace identitaire :

son patronyme. Ce mouvement de « retour symbolique à soi » mène la protagoniste à un acte de « *self-recovery* » essentiel à la subjectivité d'après bell hooks (2015). Son « destin » la rattrape et l'incite à revendiquer des aspects fondateurs de son identité frontalière : sa généalogie et son orientation sexuelle proscrites et méprisées.

Dans les univers narratifs de *Devi* et de *Miano*, un destin de violences systémiques attend les femmes. Sous les représentations dévalorisantes du féminin, les narratrices sont contraintes au rôle de victime passive. Judith Butler estime que l'« identité intelligible » s'affirme « par la répétition » des règles sociales : « ce n'est que dans les pratiques répétées de la signification qu'il devient possible de subvertir l'identité » (2012 : 171). Pour les narratrices, l'affirmation de leurs différences devient possible en détournant de leur sens premier les « pratiques répétées de la signification » qui se révèlent tant dans les discours que dans les événements sociaux. Ève et Madame substituent leur rôle de victime et investissent celui d'agresseures pour contrer les réminiscences des violences subies, alors « la parole de l'actuel émerge d'un souvenir douloureux à partir duquel le sujet brisé doit se reconstruire ou achever son autodestruction » (Etoke, 2010B : 77). Ève et Madame, « sujet[s] brisé[s] » par leur existence misérable, choisissent de se redéfinir dans « l'actuel » à partir de ces « souvenir[s] douloureux ».

Dans *Ève de ses décombres*, les supplications du professeur, agenouillé devant le révolver de l'adolescente, révèlent les caractères répétitif et systémique des violences contre le genre féminin. Dans la narration omnisciente du roman, une voix anonyme relate la scène vengeresse en assimilant Ève au « tu » :

Ne me fais pas mal.

Ces mots ont une résonance froide dans ta tête. Chaque fois que tu as été à la rencontre d'un homme, dans ton esprit, dans ta chair, il y avait ces mots-là : ne me fais pas mal (*E.* : 151).

Ève, s'apprêtant à assassiner l'assassin de son amie Savita, entend la « résonance » de cette voix suppliante avec la sienne. L'impudence de cette demande, loin d'attendrir la jeune femme, lui remémore la récurrence des violences qu'elle a subies « chaque fois » qu'un homme s'intéressait à elle. L'attention masculine, qui se résume à des rapports charnels, apparaît toujours sous le motif de la domination de l'altérité féminine, mais dans la scène de la vengeance, la hiérarchie s'inverse entre l'homme et la femme, le professeur et l'élève, l'agresseur et la victime. Le visage de l'assassin de Savita se mélange à ceux de tous les agresseurs d'Ève – « Il a rassemblé tous les autres derrière ses yeux fermés » (*E.* : 153) – et cette exécution se veut donc celle de « tous les autres », de tous les oppresseurs de la narratrice qui se « rassemble[nt] » sous le cadavre de sa victime. L'assassinat de l'homme survient comme une permutation des rôles préétablis, en même temps qu'une affirmation d'une nouvelle « identité intelligible » (Butler, 2012). La voix de la narratrice se délivre de son silence habituel et s'élève dans le geste violent pour modifier sa posture de victime passive et réhabiliter son humanité volée et violée. Les souffrances du passé provoquent ainsi le rétablissement de l'agentivité des femmes. De son côté, Madame s'élançait brutalement contre Abysinia lorsque celle-ci menace ses nouvelles protégées Ixora et Masasi :

Chaque coup vient de loin. Chaque coup est un de ceux que l'homme a su se parer, un de ceux qui ont manqué leur cible ou n'ont pas fait le poids. Chaque coup rappelle le jour où, en ayant assez d'être tabassée, elle a collé le canon d'une arme de poing sur le ventre désormais rebondi d'Amos, lui délivrant le message suivant : *Tu sors de chez moi aujourd'hui, je te ferai porter tes affaires*. Oui. Il a suffi de quelques mots pour mettre fin à l'horreur, se saisir de la clé qu'on avait toujours détenue, ouvrir la porte, dire qu'on ne prendra plus part à sa propre destruction (*C.* : 225).

La bataille avec Abysinia transpose Madame dans une autre temporalité. Les syntagmes « Chaque coup » et « un de ceux » se répètent pour mettre l'emphase sur la juxtaposition entre le présent et le passé. Ces coups assénés à Abysinia libèrent en réalité la violence réprimée et l'impuissance de Madame face à son époux Amos. Les anaphores dirigent la narration vers « ce jour où » la doyenne chasse de son domicile son agresseur. Un moment bouleversant au cours duquel sa seule prise de parole la libère des coercitions du mariage et des violences de son époux. Le langage et le geste constituent une « énonciation performative » (Jonathan Culler, 2016)<sup>12</sup> dans laquelle la métaphore filée assimile l'assertion à la libération d'une condamnée. Les mots « horreur » et « destruction » dénotent d'abord l'état de maltraitance auquel Madame est soumise dans sa propre maison. Par la suite, « quelques mots », « clé » et « ouvrir la porte » attestent de la performativité du langage libérateur de cet emprisonnement symbolique. Le geste émancipateur passe, chez Ève comme chez Madame, par la violence. Tandis que l'arme « délivr[e] le message » de l'affranchissement chez l'une, les coups de poing laissés sur Abysinia déchargent l'autre de ses propres hontes identitaires. La juxtaposition des attaques représente une libération de la doyenne et démontre comment celle-ci se dégage de son état de passivité qui la rendait complice de « sa propre autodestruction ».

Une poétique du féminin caractérise l'union sororale des narratrices. Cette poésie révèle des constructions syntaxiques et des figures de style qui laissent apparaître une certaine harmonie féminine. La sororité libère l'agentivité des femmes en « entérin[ant] l'inscription du corps dans le texte » (Colombo, 2010 : 123). Les féminicides, points de

---

<sup>12</sup> « Les énonciations performatives ne décrivent pas mais accomplissent l'action qu'elles désignent. » (Culler, 2016 : 138).

bascule au cours desquels le corps des femmes est rejeté, constituent le point de départ d'une véritable renaissance féminine. Ève et Madame extériorisent les souffrances subies par des gestes de violence réservés au genre masculin dans leurs sociétés respectives. À partir de ces tentatives de meurtre, la sororité ouvre la voie à la guérison du sujet féminin brisé. Madame et Ève se libèrent de l'inertie de leur existence et modifient l'archétype victimaire et passif associé au féminin pour se redéfinir en puissance.

### 3.2. Dialogisme des expériences subalternes

Ananda Devi et Léonora Miano ouvrent l'instance narrative à l'altérité féminine habituellement exclue des représentations littéraires. Si les narratrices occupent des places prépondérantes comme sujet de leur propre discours, les personnages masculins sont relégués au second plan énonciatif dans les deux romans :

Ce que je cherche c'est une réflexion sur le féminin, mais pas vraiment sur la féminité, sur le féminin comme énergie, sur le principe féminin plutôt que sur le sexe féminin. Je cherche à savoir ce qu'est la force féminine, qui d'ailleurs n'appartient pas uniquement aux femmes, qui n'est pas toujours le mieux incarné sur terre par les femmes [...] (Miano, 2016B : 1'37')

Sad et Dio, éblouis par leur propre réalité masculine, s'éveillent à celles du féminin après que Savita et Ixora aient été laissées pour mortes. La polyphonie des œuvres dévoile un « point de rencontre dialogique » (Mikhaïl Bakhtine, 1970 : 137) où convergent des perspectives féminines et masculines autour du même évènement en décroissant les narrateur·rice·s de la binarité des genres. Les protagonistes aux identités frontalières éprouvent le besoin de *se dire* dans des sociétés romanesques où leur intimité demeure marginalisée en investissant leur « droit à raconter » (Homi K. Bhabha, 2019).

Ève et Sad construisent une relation dialogale où la distinction entre soi et l'autre est brouillée et où leurs voix s'entremêlent malgré leurs singularités génériques et l'indépendance de leur monologue intérieur. Adolescent « en colère », Sad s'immisce dans la subjectivité de la jeune femme en s'attribuant la responsabilité de ses actes. Il démontre sa maîtrise du verbe dès qu'il entend pour la première fois les vers d'Arthur Rimbaud dans le poème « Roman » (1870). Son statut d'apprenti poète contribue au dialogisme de leur voix :

Bien sûr, c'étaient des choses sur Ève. Elle seule occupait ma pensée. Je me suis mis à lui parler, je lui dis « tu ». Je devine où elle va, ce qu'elle pense, ce qu'elle vit. Elle ne sait pas que je la devine si bien. J'ai tellement écrit sur elle que parfois je me dis que j'écris aussi sa vie, et celle des autres, et celle de tous (*E* : 28).

Les verbes « parler », « dire », « deviner », « écrire » traduisent la relation que l'adolescent entretient à l'égard de sa muse. Cette obsession envahit le jeune homme, au point où il imagine un dialogue intérieur avec Ève à travers l'écriture. Il s'ingère dans ses déplacements et son existence sans même qu'elle ne le sache. En affirmant « je lui dis “tu” », Sad suggère sa participation auctoriale à l'instance narrative anonyme du roman. Celle-ci se distingue des narrations autodiégétiques des adolescent·e·s, car elle adopte un point de vue homodiégétique, c'est-à-dire observateur et témoin (Gérard Genette, 1972 : 253), et se singularise par son changement de police et par son italique. Contrairement aux quatre autres narrations, celle-ci décrit une vue d'ensemble de la communauté et des actions du personnage éponyme. L'imagination de Sad investit la vie de l'héroïne qu'il influence, prétend-il, comme celle des autres à l'aide de son processus créateur : « Je la connais trop bien, cette fille que j'ai inventée » (*E* : 127). Sad éprouve une responsabilité par rapport à ses camarades et à sa communauté : celle de raconter leur histoire. En outre, les voix des adolescent·e·s s'immiscent mutuellement dans leurs espaces narratifs successifs. Savita ressent la détresse d'Ève : « On dirait que je suis toujours là au bon moment pour te ramasser. Mais c'est parce que je suis à l'écoute de toi. Tu n'appelleras jamais. Mais je t'entendrai quand même » (*E* : 72). Sans avoir besoin de se parler, les narrateur·rice·s se devinent. Voix ignorées dans une société mauricienne conservatrice, ils dialoguent à distance et au gré de leur inspiration. Clélio, accusé sans preuve de l'assassinat de Savita, entretient avec elle une discussion : « Je ne chante pas pour être heureux, mais pour parler à Savita. Évidemment, personne ne le comprend. Ils ne comprennent pas qu'on

peut parler à des ombres plus vivantes qu'eux » (*E* : 96). Ce qui reste de la défunte, les « ombres » de son existence, occupe encore une place chez les vivants. Sad, Clélio, Ève et Savita transgressent les codes narratifs et malgré leurs différences, ils ressentent intrinsèquement les expériences des uns et des autres. Cette circulation des discours concourt à la représentation de multiples vérités perméables. Le sujet féminin aphone réapparaît dans le « Je, l'éclatement des points de vue », comme l'affirme Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo :

L'unité générique se déconstruit pour signifier que la voix féminine, censurée dans le réel, se dilate dans le récit. *Ève de ses décombres* joue de l'alternance des voix féminines et masculines aux tonalités diverses. La notion même de discours s'y dédouble (2011 : 207).

Pourtant, les réalités masculines peinent à s'ouvrir à celles des personnages féminins. Aveuglé par sa propre posture dans le récit, Sad n'accède pas à la pensée de sa muse qu'il ne cesse d'érotiser à travers son « male gaze », un concept élaboré par Laura Mulvey : « [le] regard déterminant de l'homme projette ses fantasmes sur la figure féminine que l'on modèle en conséquence » (1993 : 18). Le narrateur réinvente Ève à travers le prisme de ses propres désirs, déformant la représentation qu'il en fait : « La nuit, mes hormones prennent son visage et la dessinent à grands jets de désirs » (*E* : 16). Son obsession grandit pour la jeune femme qu'il imagine constamment : « Je baigne dans l'eau nocturne d'Ève. Je plonge dans sa vision double. Je me noie dans sa boue, dans son innocence. Je me fous de ce qu'elle est, de ce qu'elle fait » (*E* : 47). Sad se représente à l'esprit une jeune femme pure et virginale, alors qu'il connaît trop bien la réputation de sa sexualité. La véritable « innocence » de celle qu'il érotise lui importe peu, la figure de la pucelle persiste dans ses pensées, falsifiant la représentation de l'héroïne et ce « qu'elle est ». Ève s'exaspère d'ailleurs de son manque de sensibilité : « Sad parle de poésie quand

nous sommes seuls. Mais il n'a aucune idée de la poésie des femmes » (*E* : 30). Le garçon se leurre sur ses capacités à écrire leurs réalités et cette perception de l'altérité féminine l'éloigne de son ambition de représenter sa communauté. L'adolescente voit clair dans ce jeu auquel elle refuse de se prêter : « Je ne veux pas entrer dans cette complicité. Je lis la nuit le livre de poésie et je vois d'où il a tiré son inspiration. Je n'ai que faire de ses mots de deuxième main » (*E* : 43). Le poète s'égaré dans des fantasmes qui ne correspondent pas à la réalité. Il confirme d'ailleurs son ambition de contrefaire ses propres personnages : « J'aime une fille dont on a piétiné le corps. Mais le jour où je serai en elle, j'effacerai toutes ses marques : elle sera neuve » (*E* : 66-67). Ses désirs amoureux jurent avec l'authenticité de l'adolescente qu'il objective.

Le rapport dialogal établi par Sad dès l'amorce du récit s'accroît après l'assassinat de Savita, alors qu'il prend la pleine mesure de la distance qui le sépare d'Ève : « Elle est perdue. Ève ne sera jamais à moi. Je ne cesserai jamais de l'aimer. Mais, pour moi aussi, quelque chose est mort. Je ne serai jamais le même Sad. Je n'avais pas compris la tristesse jusqu'à ce jour » (*E* : 90). Cet événement lui fait « compr[endre] » la véritable « tristesse » de l'héroïne et celle de sa collectivité. Plutôt que de la noyer de sa propre imagination, l'apprenti poète tente de faire émerger sa muse dans ses écrits. Sad devine enfin Ève sans la transfigurer : « Je suis Sad, comme mon nom. J'entre dans sa dérive. Personne d'autre que moi ne peut suivre le nuage qui porte son nom » (*E* : 148). Le narrateur parvient à comprendre le caractère énigmatique de la jeune femme et c'est ensemble qu'ils convergent vers un « point de rencontre dialogique » (Bakhtine, 1970 : 137) lorsque Sad parvient à intégrer Ève, figure complexe de l'altérité, à sa fiction.

Dans *Crépuscule du tourment*, la souffrance de la victime rattrape son agresseur malgré sa fuite. Dio, fermé depuis toujours aux voix des femmes qui l'entourent et l'interpellent tout au long du premier tome, laisse rejaillir sa part féminine réprimée : « Descendant de voiture, il avait été terrassé par la douleur de la femme abandonnée sous la pluie parce que son cœur n'était pas clos » (C2 : 64). L'agression déclenche une réconciliation entre les parts féminine et masculine qui composent le narrateur, alors que « la femme abandonnée » représente tant Ixora que Dio lui-même. L'éveil aux souffrances de l'autre s'inscrit dans une alternance narrative entre les deux tomes à partir des perspectives des deux personnages. Cet événement prend forme dans une expérience similaire de la douleur qui transcende tant les fiancés que leurs narrations :

[...] Amandla s'excuse de la douleur qu'elle me cause en glissant les mains sous mes aisselles pour me traîner dans la boue, je voudrais plaisanter à ce sujet *Vous me traînez dans la boue que vous ai-je fait*, mais je suis sonnée, ça doit être ça, je peux penser mais pas dire un mot, rien de grave, il fera sec sous peu, je reprendrai des forces, me rattraperai, je songe que toi et les tiens serez informés de tout, mon sort, quel qu'il soit, ne sera pas couvert par le silence [...] (C : 182).

Ixora décrit les excuses, le déplacement et la douleur. Sa prose faite de longues phrases segmentées de virgules décrit précisément les gestes de sa sauveuse. La venue d'Amandla garantit à l'Afropéenne de ne pas mourir dans l'anonymat comme ses ancêtres esclaves. Prise dans l'aphonie de ses souffrances, Ixora ne peut « pas dire un mot », mais « songe » à son agresseur établissant avec lui une connexion presque télépathique. En outre, la photo de couverture du second tome, « *Heritage* », montre le dos courbé d'un homme noir dont le visage imperceptible se tourne vers le sol. Dans la pénombre, l'homme torse-nu et musculeux est vouté sous le poids de sa masculinité. Cette image d'affliction contraste avec celle du premier tome, « *Melancholy* » où une femme en pleine lumière, et

de dos, adopte une posture droite et fière. Si les tomes séparent hommes et femmes, une sensibilité féminine unit leurs instances narratives :

La voix de l'inconnue le ramena au présent, au poids de son corps, aux sanglots qui lui gonflaient la poitrine. Elle s'excusait de lui faire mal, n'avait pas le choix. Ne pouvant le soulever, elle allait le tirer par les épaules, ce qui serait douloureux. Il ne put répondre pour la rassurer, mais son corps ne souffrait pas, c'est ailleurs que cela se passait, dans cette zone de son être où il pensait avoir emprisonné la démence atavique (C2 : 52-53).

Encore une fois, les excuses, le déplacement et la douleur se réitèrent. Malgré sa fuite désespérée, Dio est rattrapé par la douleur de son ancienne promesse. Une présence féminine accompagne l'homme pris « dans le poids de son corps » et incapable comme Ixora de se mouvoir. La séquence d'« *Heritage* » évoque celle de « *Melancholy* ». Une « inconnue » prend les deux protagonistes sous les « épaules » ou les « aisselles », deux formulations pour illustrer un même geste. Dio et Ixora, aphones sous leur profonde « douleur », se laissent porter par une inconnue qui veillera à leur chevet jusqu'à leur guérison. Tous deux, coincés dans des corps qui emmurent leur féminité, éprouvent la traversée des tourments avant de reprendre vie. Léonora Miano s'inspire d'une allégorie d'Afrique centrale sur la féminité et la masculinité, selon laquelle chaque être porte en lui ou en elle un « double intérieur » de l'autre sexe qui « donne des messages plutôt en rapport avec cette sensibilité-là » (Miano, 2017 : 2'35''). Les catégories binaires sont le résultat d'une construction sociale, selon l'écrivaine qui se plaît à jouer avec les limites des genres :

La frontière, dans mes textes, c'est également un certain nombre d'aspects récurrents. C'est le motif de l'ombre et de la lumière, ou l'une engendre toujours l'autre, ou il n'est pas question de choisir, mais d'assumer sa part d'ombre (dans mes romans, il s'agit souvent de responsabilités douloureuses, amères) et sa part de lumière (qui se mérite, ne se déploie qu'après on a endossé ses ombres). Ce mouvement, cette dualité, représentent, à mes yeux, le fondement de la nature humaine. L'humain est, avant tout, cette créature

contrastée qui habite un lieu où ombre et lumière se touchent (Miano, 2012 : 30).

L'esthétique frontalière des romans se décline par des allers-retours oxymoriques entre féminin et masculin, entre ténèbres et aube. La sexualité marginale de Dio, au même titre que celle d'Ixora, se renferme sur elle-même : « Peu à peu, il avait pris le chemin de l'abstinence, qui n'était pas chez lui une ascèse, un moyen de se purifier, mais tout l'inverse » (C2 : 138). Son abstinence, qui devrait le débarrasser de ses maux, creuse au contraire le gouffre de ses malaises face à sa sexualité étouffée. Le carcan du conformisme pousse le protagoniste à refouler son identité frontalière, son « attirance pour la bizarrerie » (C2 : 131), et l'opprime :

Pas plus qu'Ixora, il ne s'était figuré qu'elle n'avait pas envie de lui parce que les femmes l'attiraient. Il ne lui avait pas parlé de Mabel, l'aventure borderline qui l'avait amené à s'interroger sur sa sexualité. Il n'avait pas évoqué son fantasme de l'alternance, l'idée un peu folle de pénétrer une femme qui puisse lui rendre la pareille (C2 : 257).

Une comparaison apparaît entre les sexualités hors norme des deux personnages. L'« aventure borderline » avec Mabel, femme transsexuelle dans un corps d'homme, pousse Dio à « s'interroger sur sa sexualité » sans chercher à l'explorer ou à l'endosser. Il délaisse son « fantasme de l'alternance » pour s'investir avec Ixora dans une union platonique qui lui promet honneur et réussite sociale. Dio poursuit ainsi son « chemin de l'abstinence » (C2 : 138) et, comme Ixora, nie sa sexualité marginale qui brouille les frontières convenues entre le féminin et le masculin. Jusqu'à ce que la douleur d'Ixora transcende les personnages et les narrations, l'homme se déconnecte de son instinct féminin et fragmente malgré lui des parts indissociables de son être. La souffrance envahit le personnage et inaugure une guérison de son identité frontalière :

Le voyage spirituel auquel l'avait convié celle qui s'était d'abord présentée sous le nom d'Ayezán, trouverait ici son aboutissement. Si, comme il l'avait compris, elle était une figure de son âme, sa part aimante et créative, elle l'aiderait à franchir la distance séparant encore le jour et la nuit (C2 : 268-269).

Le protagoniste tourmenté plonge en son âme et renoue avec sa propre féminité. Ayazan l'accompagne dans ses souffrances à travers ce « voyage spirituel ». Cette maternante « figure de son âme » symbolise la féminité car ses caractéristiques « aimante et créative », communément attribuées aux femmes, contrastent avec l'aridité du cœur de Dio et attestent d'une dissociation entre ses parts masculine et féminine. Miano file la métaphore frontalière de l'ombre et la lumière<sup>13</sup>, du féminin et du masculin, de l'héritage et de la réinvention de soi. L'espace abyssal que représente la dualité de l'ombre et de la lumière doit être assumé, et la personnification du double intérieur subvertit les codes de genre pour s'unifier à l'allégorie crépusculaire. Ayazan guide Dio vers une symbolique « traversée de sa nuit » (C2 : 294) qui concrétise un mythe du Continent :

Les anciens habitants du pays, ceux de la Côte d'où il était originaire, étaient persuadés que l'astre du jour disparaissait au crépuscule pour traverser un souterrain, y affronter un monstre. Seule sa victoire sur celui-ci lui permettait de renaître à l'aube, d'illuminer le monde, de réchauffer les vivants, d'assurer la perpétuation de toute vie (C2 : 43).

En laissant Ixora à sa détresse, Dio sombre dans des pensées suicidaires. L'« astre du jour » se couche en même temps que le protagoniste se laisse envahir par la noirceur de son âme. L'homme doit « affronter [le] monstre » de sa masculinité toxique pour se réconcilier avec sa féminité, et son introspection le pousse à « renaître à l'aube » pour « illuminer le monde », du moins le sien, en acceptant ses dualités intérieures. La « victoire » est la condition d'une renaissance « à l'aube », puisque la mort attend

---

<sup>13</sup> « L'ombre et la lumière ne sont pas si disjointes qu'il nous plait souvent de le penser. Elles sont l'envers et l'endroit d'une même étoffe » (C : 115)

inévitablement Dio s'il se laisse gagner par ses funestes idées. Cette traversée oxymorique le pousse à assumer ses propres contradictions : « Ayant épousé sa noirceur, Amok découvrirait la lumière qui s'y attachait, assignerait à l'ensemble un usage, il lui faisait confiance » (C2 : 310). L'homme se met à l'écriture pour affirmer son identité frontalière, sa féminité, sa masculinité et ses dualités héréditaires.

Dans les deux romans, le lien étioilé entre les deux sexes doit être renoué afin que les personnages accèdent à une forme de sérénité. La sensibilité des hommes – qui occupent non pas les rôles de héros mais d'adjuvants – à l'égard des femmes défait l'ordre symbolique des sociétés romanesques. En ce sens, Bernadette Kassi affirme qu'une perturbation des codes littéraires contribue au caractère subversif des œuvres des écrivaines africaines :

Les métalepses, la polyphonie narrative et le mélange des genres symbolisent donc le non-respect de l'ordre social établi sur la négation de la subjectivité féminine, le rejet ou la violation des interdits sociaux par les protagonistes féminins en proie à une véritable quête identitaire (2002 : 43).

C'est justement par des « métalepses » narratives que les personnages masculins dévient de leur rôle dominateur pour s'ouvrir au féminin. Gérard Genette décrit les métalepses comme des jeux narratifs qui :

[...] manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même : frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte (1972 : 245).

Un retournement métaleptique s'instaure dans les espaces narratifs de Sad et de Dio. Alors qu'ils manifestent d'abord une insensibilité devant l'altérité féminine, la souffrance de celle-ci les ramène à ses réalités ignorées. Ils choisissent la voie de l'écriture pour transformer leur propre récit et celui des autres.

À la mort de Savita, Sad saisit ce qu'est la véritable « tristesse » (*E* : 90) de l'héroïne et s'ouvre aux autres plutôt que de tenter de les absorber dans son imaginaire pour « multiplier [sa] voix comme un banyan qui sans cesse dévore l'espace » (*E* : 66). À l'inverse de ces immenses arbres qui pullulent et envahissent la terre, l'adolescent s'emplit d'une nouvelle empathie en se laissant pénétrer par l'hétérogénéité de sa communauté :

Ils ont le même visage, plat comme leur déchirure. Il me semble que je peux entrer en eux et habiter le centre de leur tristesse. Je peux être chacune des rides entaillées sur le visage de la vieille. Je peux être le flanc du chien malade qui entre profondément dans ses côtes et en ressort pour tenter de préserver le flux de la vie dans son corps. Je peux être la main mobile de l'homme, fermée, ouverte, fermée, ouverte, pour ne pas se figer tout à fait. Je peux être un bout de chemise effilochée qui traîne dans une flaque d'urine à ses côtés. Je peux être la voix du vent qui souffle sans violence et l'île qui dort sans chercher à comprendre (*E* : 149-150).

Une analogie s'établit entre les livres et les habitants du quartier, au « visage plat ». Ces livres déchirés à l'apparence similaire révèlent des personnages aux fors intérieurs singuliers. Sad transgresse les codes littéraires et brouille les frontières entre les mondes du narrateur et de l'auteur qu'il devient. Il développe son intersubjectivité pour devenir à la fois la vieille, le chien, l'homme et l'île, mais aussi Ève, le professeur, les garçons, les pères et les mères. Alors qu'Ève refusait d'y prendre part, elle consent finalement à intégrer le récit de son camarade : « Quelle est la suite de l'histoire ? Sad, c'est ton boulot, ça, que de raconter. Moi, je ne sais pas. Vais-je finir ici, à dix-sept ans ? » (*E* : 153). Cette apostrophe de l'héroïne à l'écrivain apocryphe trouble d'autant plus les limites de la fiction. La complicité narrative des protagonistes contribue à l'instauration d'une narration égalitaire entre homme et femme, puisque l'assentiment de l'adolescente s'efface pour laisser place à un récit métaleptique représentatif de l'hétérogénéité de Troumaron.

Après avoir achevé son voyage spirituel à travers la nuit et après avoir fait ses excuses à Ixora, Dio se réfugie sur les terres du personnage Continent Noir. De là, il entreprend d'écrire sa propre vie : « Son double littéraire porterait un nom de déesse, il l'appellerait : Oshun. Et sur ces pages, il la couronnerait de son amour » (C2 : 269). Le protagoniste s'insère lui-même dans la fiction et assume sa féminité sous Oshun, la lumineuse et spirituelle déesse de la beauté. Il traverse ainsi les limites de sa masculinité, mais aussi celles de la fiction :

Les histoires de sa vie ne se dérouleraient pas, sur les pages, telles qu'elles avaient existé, il n'en voyait pas l'intérêt. Réinventées, elles seraient débarrassées de leur pouvoir vénéneux, il n'en resterait que les possibles encore à explorer, un monde à faire. Il se sentait vivant, ne se souvenait pas d'avoir jamais éprouvé cela de façon si intense (C2 : 268-269).

Dio intervertit sa place de personnage pour prendre part au récit comme écrivain. En réécrivant les « histoires de sa vie » et en les réinventant, il adopte une « attitude prométhéenne, afin de se dire », comme l'indique Miano (2016B : 108-109). Tel Prométhée<sup>14</sup> dans le mythe de la création de l'humanité, le protagoniste du roman ouvre « les possibles encore à explorer », éveille ce « monde à faire » et fait jaillir une étincelle encore inconnue.

De son côté, hooks affirme que les opprimés doivent investir leur droit de parole pour reconstituer leur humanité. Un « self-recovery » passe par une écriture de soi où se réunissent des fragments d'existences qui révisent l'histoire (2015 : 62). Sad et Dio explorent ces expériences fragmentaires pour reconstituer leur propre histoire et en signaler

---

<sup>14</sup> Prométhée laisse son frère, Épiméthée, créer les êtres vivants. Mais Épiméthée donne toutes les forces aux animaux et laisse les humains nus, sans aucune chance de survivre. Pour remédier à cette erreur, Prométhée donne aux humains la connaissance et dérobe le feu à l'Olympe pour le leur remettre.

les antagonismes, les sources mixtes et les zones de crispation. Pour Sad, l'écriture constitue un devoir de réhabilitation :

Je ne veux pas mourir.

Je veux parler de ces lieux qui existent hors du temps et qui nous assassinent.

Je veux dire ces lieux qui s'obstinent à démentir ce que nous sommes (*E* : 149).

Cette réalité décalée, « hors du temps », nuit à l'existence des personnages. Pour l'adolescent, « dire » ces existences constitue une véritable reprise en main de la communauté de Troumaron. Pour survivre à ces lieux qui « assassinent », écrire représente le seul espoir de retrouver « qui nous sommes ». Grâce à la valeur performative<sup>15</sup> de l'écriture, Sad et Dio substituent les représentations figées qui les oppressent. Le fils Mususedi compte transformer l'histoire et clôt « *Heritage* » par ces réflexions d'auteur :

Il allait se projeter dans des personnages, des figures ayant marqué sa vie, les découvrir de l'intérieur mais aussi les réparer. Rien ne serait effacé, tout serait au contraire regardé en pleine lumière, déposé à sa juste place (*C2* : 265).

Lui aussi compte « découvrir de l'intérieur » son entourage par l'entremise de ses personnages de fiction, des personnages qu'il entend « réparer ». Son écriture porte donc un désir de réhabilitation. Le récit met « en pleine lumière » ces existences laissées dans l'ombre. Dio et Sad transgressent les limites de leur propre vécu qu'ils réinventent pour s'émanciper. Les personnages-auteurs récupèrent une place dans leur propre récit en réunissant tous les « fragments » de leurs « existences » (hooks, 2015).

Dans *Ève de ses décombres* et *Crépuscule du tourment*, l'investissement narratif des protagonistes masculins donne un nouveau souffle à leur histoire, leurs personnages et

---

<sup>15</sup> « La notion de littérature comme performance contribue à sa défense : la littérature ne consiste pas en des déclarations oiseuses et frivoles, elle se classe parmi les actes de langage qui transforment le moment en produisant des conditions qu'ils déterminent » (Culler, 2016 : 140).

à leurs représentations. Ce dialogisme des expériences silencieuses confirme la validité de l'expérience de ces voix muselées dans le discours social<sup>16</sup>. Une réconciliation s'opère entre le féminin et le masculin grâce au bouleversement de l'ordre littéraire et social pour que les femmes elles-mêmes se métamorphosent sous des formes pleines et entières.

---

<sup>16</sup> « Dans « Trouble dans le genre », Butler propose de considérer le genre comme performatif, au sens où le genre n'est pas ce que quelqu'un est mais ce qu'il fait. Être homme n'est pas ce que l'on est mais ce que l'on fait, une condition que l'on essaie de réaliser. Le genre de chacun est produit par ses actes tout comme une promesse est créée par l'acte de promettre. On devient homme ou femme par des actes répétés qui, à la manière des performatifs d'Austin, dépendent de conventions sociales, des manières habituelles de se comporter au sein d'une culture. » (Culler, 2016 : 147).

### 3.3. Renaitre de ses cendres

Laissées pour mortes, les femmes puisent dans la sororité les forces salvatrices pour conjurer leur déshumanisation. Plutôt que de fléchir sous les violences masculines, les narratrices y résistent par différentes manières jusqu'à inverser la balance en leur faveur. Nathalie Etoke, dans son analyse de la *melancholia africana*, estime que les souffrances systémiques et insupportables sont susceptibles de provoquer une renaissance du sujet opprimé :

Ici, la traite négrière, l'esclavage, la colonisation et la postcolonisation sont des points de repère objectifs, tangibles et implacables. Au lieu de paralyser les Subsahariens et les Afrodescendants dans une victimisation permanente, ils les obligent à agir, à se réinventer, à renaître de leurs cendres. L'ouverture au monde de l'Autre a lieu à travers l'épreuve de la destruction, de la douleur et de la faiblesse. Paradoxalement, cette triade négative crée une éthique de soi où la supériorité absolue de la vie surgit de l'anéantissement (2010B : 27 -28).

Tel le phénix qui se consume lui-même pour reprendre vie dans une forme renouvelée, Ève et Ixora renaissent « de leurs cendres » pour entamer un nouveau cycle de leur vie et se réinventer. Une véritable métamorphose survient alors qu'elles sont repoussées aux limites du vivant et leur subjectivité anéantie se ranime pour se redéfinir en puissance. Toutes deux se départissent de la fragilité et de la passivité attribuées aux femmes afin d'investir leur agentivité. De son rôle de victime, la femme renaît, forte et royale, pour se réincarner dans un rôle dominant et empreint de volonté grâce auquel elle se libère de ses contraintes sociales. Une abjection préalable oblige le sujet féminin à rétablir sa posture dans le langage sous une forme plus entière et complexe. Une douloureuse résurrection permet la réhabilitation de ces subjectivités, comme l'affirme Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo à propos des écritures mauriciennes :

L'abjection est le fait du désir masculin que nulle empathie avec la souffrance féminine n'arrête, mais sa surenchère descriptive est une modalité de l'écriture féminine pour radicaliser l'altérité de l'Ennemi. Elle caractérise la construction de personnages féminins ambivalents. Poétique cathartique qui éloigne de l'abject à mesure qu'elle l'évoque et le décrit, elle permet une écriture du Moi qui reconstitue un sujet nécessairement hybride, innocent et monstrueux, sublime et abject (2011 : 199).

Cette poétique cathartique émerge tant dans le roman de Devi que dans celui de Miano. Ève et Ixora, périlclitant dangereusement, refusent de traverser les limites du vivant et renaissent en puissance, initiant par le fait même une véritable métamorphose. Une sororité salvatrice soigne les blessures de ces femmes brisées et leur prodigue la force nécessaire pour se départir des fardeaux qui les accablent. Ève souffre toute sa vie durant avant d'être dévastée par l'assassinat de Savita. Ixora, agressée par Dio, risque de mourir des suites de ses blessures ou noyée en pleine rue sous les eaux montantes. Les souffrances mettent au pied du mur les narratrices qui se réparent comme « sujet » dans un douloureux processus de renaissance et de réinvention.

Dans *Ève de ses décombres*, l'héroïne est brutalement battue par son père qui la tient responsable du meurtre de Savita. Plein d'ecchymoses, le corps d'Ève apparaît maquillé, comme si les sévices des hommes l'avaient falsifié ou dénaturé : « Je ne savais pas qu'on pouvait s'orner d'autant de coloris différents » (*E* : 130). Les expressions « Je ne savais pas », puis « s'orner d'autant de coloris » ironisent l'embellissement corporel fait dans la douleur. La narratrice relève une condition féminine pour laquelle la beauté est à la fois indispensable et pernicieuse. Un simple « sourire » devient douloureux et ses « fissures » au visage la défigurent (*E* : 130). Ce visage agressé manifeste les inégalités de genre à Troumaron et s'inscrit à la fois comme une surface narrative et un espace descriptif des dysfonctionnements de cette société.

Une métamorphose s'annonce dès le titre du roman qui rappelle la résurrection du Phénix. Ève amorce le récit par une narration à la première personne dans un préambule qui la situe en décalage temporel avec la « PREMIÈRE PARTIE » du récit. Consciente des péripéties à venir, elle se positionne à travers un regard introspectif et annonciateur de son sort. « Marcher m'est difficile. Je claudique, je boitille en avant sur l'asphalte fumant. À chaque pas naît un monstre, pleinement formé » (*E* : 9). À l'indicatif présent, la narratrice entame son monologue à partir d'une perspective du futur, en fin de roman, qui laisse présager les dommages physiques qu'elle subit au fil de son parcours. Malgré les écueils, l'héroïne avance, entravée par l'infirmité que son sexe représente. La victime en elle se désagrège pour laisser place à un « monstre » entier et imposant. Ève, comme le mythologique Phénix, contribue à sa propre destruction puis, devenue « décombres », en renaît « pleinement formé[e] ». Sa résurrection transfigure la narratrice qui se relève résolument cette fois. Cette poétique cathartique prend forme dès le prologue, alors que la narratrice révèle sa transformation monstrueuse qui se concrétise après plus d'une centaine de pages dans la « DEUXIÈME PARTIE » du roman : « Je claudique, je boitille. Chaque souffle est une porte ouverte à l'urgence. Il dure une éternité. Chaque souffle réveille les parties endolories de mon corps. Mais au moins ainsi, je suis sûre d'être consciente » (*E* : 144). Une épanadiplose narrative se forme alors que les mots de l'incipit « claudique », « boitille » et « chaque » se répètent en excipit. En début de roman, l'anaphore « chaque pas » participe à la mutation de l'adolescente, tandis que dans l'excipit, l'anaphore « chaque souffle » arrache Ève de son état d'apathie.

L'effet stylistique boucle le récit sur lui-même, symbolisant ainsi l'essence systémique et cyclique des souffrances des adolescent·e·s de Troumaron. En devenant un

« monstre », la narratrice anime sa mutation qui la déplace d'un « présent » à un « futur », d'un « ici » à un « ailleurs », d'une féminité dominée à une féminité agentive. Ève réintègre sa propre corporalité, percluse de douleurs et d'ecchymoses. Souffrante, mais « consciente », elle investit alors pleinement l'agentivité dont elle est dessaisie jusqu'au meurtre de Savita.

Dans *Crépuscule du tourment*, l'agression d'Ixora s'inscrit comme le point de pivot de la réhabilitation de son identité. Étendue dans la boue, sous l'orage, l'Afropéenne paralysée craint de sombrer sous les eaux et les blessures :

[...] je me dis qu'il n'est pas pensable, tout simplement pas pensable, que je sois venue sur le Continent, que j'y aie rencontré l'être que mon cœur espérait, pour que ma fin ressemble à cela, je ne suis pas venue jusqu'ici pour aller rejoindre les millions d'innommés qui résident sous les flots, ceux dont le souvenir n'est toujours inscrit sur aucune stèle, je refuse de mourir, je ne mourrai pas, une force en moi se lève tandis que je pense à elle, mon inattendue, mon insoupçonnée, surgie devant moi un jour (C : 157-158).

La narratrice ne conçoit pas qu'elle puisse mourir à cet instant, en ces lieux et dans le plus grand anonymat. Ses pensées la poussent vers un refus d'être effacée comme ces « millions d'innommés » disparus sous le joug de la colonisation et de l'esclavagisme. Ixora rejette l'idée de connaître le paroxysme de la déshumanisation dont les esclaves ont été les victimes, soit de mourir dans le silence et l'oubli. Sa posture anonyme, indissociable de son afrodescendance, la lie étroitement à ses ancêtres assujettis à l'époque coloniale. Si la *melancholia africana* naît, d'après Etoke (2010B : 31), « de l'écrasement » de l'individu marginalisé, les souffrances de l'altérité féminine repoussées vers la mort sont telles qu'elle ne dispose que de deux options : « le sujet brisé doit se reconstruire ou achever son autodestruction [...] » (2010A : 77). Ixora puise alors la « force » de se reconstruire dans son amour pour une femme, Masasi. Cette énergie féminine de la survivance « se lève »

tandis que le corps lui-même ne peut se mouvoir. Devant cette mort menaçante, Ixora résiste.

Afin de se redresser des violences, les narratrices doivent se départir des fardeaux qui les accablent, dont les soins prodigués par les autres femmes les guérissent. Sur l'île Maurice, les adolescent·e·s se développent dans un système où la justice est inexistante à leur égard. Prises dans l'étau de leur propre soumission, les mères « démissionnaires » (*E* : 15) ne parviennent pas à préserver leurs filles des violences de leurs destins tracés d'avance. Alors que la figure maternelle joue un rôle primordial au développement de l'enfant, ce rôle semble désinvesti dans le roman de Devi. Pourtant, la douceur maternelle apparaît au moment où tous les espoirs s'envolent. Une lueur survient quand la mère d'Ève, d'ordinaire absente et silencieuse, lui demande pardon. Dans un geste de tendresse maternelle, elle s'installe sur le lit de sa fille et lui caresse les cheveux :

Je crois l'entendre marmonner : Je t'ai abandonnée.

Je pense que je me suis trompée. Mais elle le redit plus clairement : Je t'ai abandonnée. Aucune mère ne devrait faire ça à ses enfants. C'était par lâcheté et par démission (*E* : 131).

Les qualificatifs de « lâcheté » et de « démission » illustrent le caractère passif de la femme soumise et modelée par les normes sociales. Repentante, la mère se saisit des ciseaux d'Ève pour lui couper elle-même les cheveux, et ses tendres caresses, gestes d'une douceur maternelle universelle, prennent la dimension symbolique de la dernière fois :

C'est dur, c'est difficile, les cheveux crissent, les ciseaux grincent. Ils tombent, mèche après mèche. C'est un son qui me convient, qui dessèche les larmes qui auraient pu couler. Ce contact me semble étrange, cette proximité de ma mère, après tant d'années. J'essaie de me souvenir quand nous avons été si proches. Mais c'est trop loin. La sensation de sa main sur mon crâne est agréable. Il y a quelque chose de spécial dans les mains maternelles, je crois. Mais c'est trop tard pour moi. Je ne m'y abandonne pas. Je ne veux pas être consolée (*E* : 132).

Une seconde fois, la mère prend part à la naissance de sa fille. Ses gestes et ses aveux amorcent une réhabilitation de l'adolescente qui n'aurait pu parvenir seule à se défaire de sa tignasse. Cette reconnaissance maternelle inespérée déclenche chez la narratrice une métamorphose salvatrice. Dès lors, Ève n'est ni fille ni femme, mais devient « lionne » (*E* : 132) car le contact maternel, tout comme le contact sororal avec Savita, la libère de sa réclusion et évoque un ressenti qui détonne avec les souffrances du toucher des hommes. Néanmoins, malgré la douceur que ces « mains maternelles » procurent, l'adolescente se dissocie du lien filial. En se débarrassant de sa chevelure, la « lionne » se défait des fardeaux de son genre : « parce que c'est la partie la plus visible de ma féminité, c'est aussi par là que l'on commence, c'est par là que l'on blesse » (*E* : 131). Par ce geste de double dissociation du féminin et de l'héritage maternel, acte collaboratif entre mère et fille, l'ascension de la protagoniste s'amorce et amène Ève à s'autodéterminer pour changer son destin de femme soumise.

Le titre *Crépuscule du tourment* augure à la fois la tombée de la nuit, soit la fin de tout espoir, et le lever du jour, soit l'aube d'une nouvelle quiétude. La couverture du premier tome, « *Melancholy* », présente d'ailleurs l'image d'une femme noire, de dos, droite dont le regard se tourne vers l'horizon et dont le visage est mis en lumière de biais. La transformation d'Ixora s'opère tandis qu'elle se libère de ses accablements précédents et assume son homosexualité réprimée. Malgré les eaux montantes du Continent, l'Afropéenne ne se laisse pas dominer par la peur de mourir : « si l'eau me submerge, ce sera pour me protéger, m'abriter, jusqu'à ce que je puisse me lever, m'élever, aller à la rencontre d'une vie pleine auprès de Masasi » (*C* : 175). Ixora se sent profondément liée à l'écosystème qui, plutôt que de la noyer, la « protèg[e] » et l'« abrit[e] ». Comme un fœtus

dans le ventre de sa mère, la jeune femme développe ses parts les plus vulnérables avant d'être exposée au monde. L'attente constitue donc une préparation à naître, « jusqu'à » ce que la femme soit prête à intégrer la « vie pleine » promise par l'acceptation de son homosexualité. Les verbes homonymes et pronominaux, « me lever » et « m'élever », insistent sur son ascension personnelle, tandis que la sororité s'inscrit véritablement comme le socle de la renaissance de l'altérité féminine.

Amandla et Abyssinia soulèvent littéralement la narratrice inerte : « ces deux femmes qui me soutiennent, unissant leurs forces pour me tirer des eaux assistent, sans en avoir conscience, au premier jour de ma vie » (C : 183). Les deux sauveuses tirent Ixora « des eaux » comme deux sagefemmes qui délivrent un nouveau-né de son liquide amniotique. Elles « assistent » à la renaissance insoupçonnée d'Ixora, au « premier jour » d'une nouvelle existence. Grâce à l'union de « leurs forces », la narratrice se libère de ses fardeaux et s'émancipe de l'hétéronormativité accablante qui régit sa vie jusqu'alors. Cette séquence similaire à l'accouchement métaphorise une résurrection en puissance de la féminité affaiblie. Le Continent, terre africaine sur laquelle git Ixora, symbolise ici la mère en tourmente qui enfante la narratrice. L'acte de délivrance permet à l'Afropéenne transformée de se réconcilier avec sa filiation africaine et de se reconnecter avec sa sexualité, deux aspects fondamentaux de son identité frontalière afrodescendante et lesbienne.

Le féminin se détourne de son archétype de victime passive dans la mesure où les narratrices subvertissent le rôle des personnages féminins en adoptant une posture agentive et en renouvelant la représentation du féminin. Ève sort *de ses décombres* et renonce à cette féminité fragilisée par les violences genrées. Devenue « lionne », elle se transforme en

« prédateur » et s'évade du funeste destin de son sexe en reprenant le contrôle de sa propre existence :

Je me regarde dans le miroir. Cette fois, je réussis à sourire. J'ai vraiment une drôle de tête. Je suis métamorphosée. Je crois que je ressemble à ce que je voulais être : une lionne. Une lionne famélique d'un zoo paumé plutôt qu'une reine des savanes, mais ça ne fait rien. Je prends. (*E* : 132).

Une fois la tête rasée, le nom du coupable du féminicide lui paraît clair. Comme si les maux de sa féminité l'accablaient tant que cette vérité lui était imperceptible, l'élimination de sa chevelure lui ouvre les yeux. Détachée de « la partie visible de [sa] féminité », elle se réapproprie « la raison et l'esprit » traditionnellement attribués à la masculinité (Butler, 2012 : 117). Contrairement aux syntagmes « chaque pas » et « chaque souffle » répétés dans l'épanadiplose narrative, « [c]ette fois » est différente : un « sourire » se dessine sur son visage sans le défigurer. Le reflet contemplé satisfait Ève qui ne se perçoit plus comme un corps fragile sur le point de s'effondrer. Sa forme corporelle « métamorphosée » en prédateur<sup>17</sup> n'est plus celle de la jeune femme brisée. La poétique émancipatrice atteint son apogée au moment où la symbolique de l'action fait émerger toute la subjectivité de l'héroïne. Ève s'affranchit de son rôle de victime et progresse vers l'avenir :

Dehors, même si je claudique, on ne me remarque pas davantage. Je suis devenue invisible, à peine humaine, l'incarnation d'une volonté qui, seule, parvient à me maintenir debout et à me mouvoir (*E* : 132).

---

<sup>17</sup>« Je me ferai tête rase. Une tête lionnesque que personne n'osera regarder en face, qu'on n'osera pas toucher parce que, toucher une lionne, c'est aller au-devant de sa morsure. Toucher une lionne, c'est sentir ses dents qui se plantent dans la chair, des dents pointues et broyeuses, des dents qui se teindront de sang. Et après, digérant au soleil, elle les léchera doucement pour les laver. L'haleine de la lionne est brumeuse et sanglante. C'est beau une lionne qui digère, riche de ses dorures » (*E* : 99-100).

Ce moment bouclé par l'épanadiplose tire son origine de la métamorphose. À nouveau, Ève « claudique » et avance, devenue « invisible » grâce à sa transformation. Habitée de toute sa « volonté », de toute son agentivité, la lionne marche vers la vengeance de sa sœur tuée pour obtenir justice et guérir de ses propres préjudices.

Dans *Crépuscule du tourment*, le féminin se régénère pour transcender son inertie première et comme l'affirme Etoke, « la supériorité absolue de la vie surgit de l'anéantissement » (2010B : 27-28). Une force divine apparaît dès qu'Amandla, « servante d'Aset », vient au secours d'Ixora :

Je ne prie aucune divinité, cela non plus ne m'est jamais venu en tête, mais je pense qu'une servante d'Aset ne me fera aucun mal, ce n'est pas elle qui détachera mes os, mes parties intimes, Aset n'est pas une déesse qui tranche, c'est, au contraire, celle qui remembre, celle qui recrée les mondes défaits, celle aussi qui enfante la lumière, le renouveau [...] (C : 184).

Dans la mythologie, la déesse égyptienne Aset représente la « Femme salvatrice » (Florence Quentin, 2012) qui remembre son époux et frère Osiris après le décès de ce dernier, le temps de concevoir de lui un enfant. Alors que le titre polysémique du roman connote, dans un sens, le récit de la noirceur et du déclin, la renaissance d'Ixora fait émerger un double sens qui augure plutôt l'achèvement des tourments et l'avènement de la sérénité. D'ailleurs, la déesse de la féminité Aset élargit les possibles de la narratrice, car elle « enfante la lumière, le renouveau ». Pour l'Afropéenne, la transformation passe aussi par l'acceptation d'une féminité ignorée. Toute sa vie, l'intériorisation des conventions sociales a brimé son homosexualité. La trentaine entamée, Ixora vit chastement jusqu'à la découverte de sa véritable orientation sexuelle sur le Continent. Une part de sa féminité niée s'épanouit enfin lors de sa première relation sexuelle avec Masasi : « j'ai joui dans un sanglot, heureuse de n'être pas passée à côté de moi-même, de m'être

rencontrée » (C : 196). Aset, « celle qui remembre », réoriente Ixora vers cette part niée de sa féminité et lui redonne la corporalité dont elle s'était isolée. Cet éveil « recrée les mondes défaits » par les normes qui gouvernent le féminin dans l'univers romanesque du Continent. De sa déshumanisation sociale, la narratrice, soutenue par une aura divine, renverse la tendance et amorce son ascension<sup>18</sup>.

Après une introspection difficile, Dio retourne dans la grande maison familiale, troublé par les marques de ses coups sur le visage de son ancienne fiancée. Il vient s'excuser à Ixora quand elle lui annonce son amour pour une personne du même sexe : « Ixora sourit, ce qui acheva de le désarmer. *C'est une femme* » (C2 : 252-253). La bienveillance et la sérénité de la protagoniste qui révèle son homosexualité le perturbent et le désarment à la fois. La narratrice transformée apparaît non plus comme cette femme veule et chaste, mais comme une femme entière, debout et voluptueuse. « La femme de trente-six ans qui ne s'était jamais accroupie pour découvrir son sexe dans un miroir n'était plus. Il n'avait aucune idée de ce qu'elle était devenue » (C2 : 255-256). Une Ixora épanouie est née, faisant disparaître l'absente et l'abstinente. La redécouverte de sa sexualité ouvre une nouvelle page dans la vie de la narratrice. Méconnaissable aux yeux de Dio, celui-ci constate cette métamorphose à la pendaison de crémaillère du nouveau couple, Ixora et Masasi :

À table, Ixora et Masasi ne se trahirent pas, n'échangèrent ni regards entendus, ni sourires complices. Amok fut désarçonné de voir Ixora adopter si bien les usages du cru, ce louvoisement auquel les femmes étaient contraintes, pour

---

<sup>18</sup> « *Where there is a woman there is magic*, j'ai lu cela il y a quelques années, je me suis dit bof, cela ne m'impressionnait guère, cela me contrariait même un peu, ces femmes qui en faisaient tout un plat de leur féminité, comme si c'était un truc spécial, je voyais ma mère, je me voyais moi et ne comprenais pas, à présent je sais qu'il y a du vrai, pas au pied de la lettre, pas toujours pour le meilleur, mais il y a du vrai, le texte disait aussi qu'il fallait connaître sa propre magie pour la rendre effective, j'irai débusquer la mienne » (C : 183).

arracher au qu'en dira-t-on, leur bien-être et leur liberté. [...] Il fallait connaître Ixora depuis un moment pour savoir que, d'ordinaire, elle ne se glissait pas de bijoux dans les cheveux, ni n'arborait de robes aussi amples que celle en *ndop* qu'elle avait revêtue. Il émanait d'elle une force qu'Amok constata, un peu surpris. Ixora était sereine. Il eut le sentiment de n'avoir jamais existé, de ne l'avoir amenée dans ce pays que parce qu'elle devait y venir (C2 : 259).

Loin d'être paralysée dans une posture de victime, l'ancienne fiancée s'épanouit à travers l'acceptation de ses dualités. Ses « bijoux », ses « cheveux » et la robe qu'elle porte affirment son énergie féminine. Le choix vestimentaire de la protagoniste et son étoffe traditionnelle africaine « en *ndop* » concrétisent le renouement avec son héritage africain. Néanmoins, Ixora n'adopte ces codes féminins d'Afrique et ces « usages du cru » que pour mieux protéger son intimité des commérages car les normes sociales régissent toujours fortement la société du Continent. L'homosexualité, source de « bien-être » et de « liberté » du couple, doit être camouflée pour préserver la quiétude de son existence et la transgression de l'hétéronormativité. Malgré son état critique au cours des derniers jours et ce « louvoiement » imposé, Ixora se présente dans une énergie renouvelée et « sereine ». Ses transformations dégagent une « force » inébranlable, qualité généralement attribuée au masculin dans l'imaginaire collectif, et qui démontre l'ampleur de sa résilience. Ainsi, puissance et féminité s'allient à l'énergie d'Ixora pour subvertir l'archétype féminin qui la positionnait dans un rôle asexué, faible et victimaire. Elle incarne alors une femme royale, nouvelle et entière, qui n'a plus besoin de l'homme pour se sentir en vie. En convergence avec la notion de « frontière » définie par Miano, l'Afropéenne déploie la dualité de la « nature humaine » en exposant et en assumant l'ensemble de ses contrastes (2012 : 30). Elle s'autodétermine à travers son identité frontalière, ses parts d'ombre et de lumière, son homosexualité et son afrodescendance.

Les narratrices d'*Ève de ses décombres* et de *Crépuscule du tourment* sont d'abord cantonnées à un archétype féminin oppressant dont elles parviennent à se dégager. Dans les romans, la domination et la destruction du féminin ne représentent donc pas une fin en soi. Au contraire, elles s'inscrivent comme le point de départ d'un renouvellement personnel. Les personnages féminins, sans totalement se délivrer des fardeaux de leur sexe, parviennent à subvertir les normes sociales et génériques auxquelles elles sont contraintes. Ève et Ixora se relèvent de leur mort imminente pour s'autodéterminer avec courage et pour renverser l'archétype de la femme soumise omniprésent dans les discours sociaux des espaces romanesques. Ce processus cathartique dévoile de nouvelles représentations littéraires francophones avec des personnalités féminines fortes, résilientes et aux identités frontalières. Ève, monstrueuse, se transforme en lionne redoutable. Ixora, majestueuse, brandit une féminité royale. À travers leurs fictions polyphoniques, Ananda Devi et Léonora Miano renouvèlent les représentations romanesques de l'altérité féminine.

## CONCLUSION

Faible, passive, victime, la femme connaît des représentations stéréotypées bien peu enviabiles dans les discours médiatiques, politiques et littéraires. Viril, brutal, violent, l'homme lui aussi est associé à une masculinité toxique. Le caractère binaire de ces conceptions sociales soumet l'individu à des carcans lourds à porter. Notre mémoire s'est intéressé au déploiement des représentations de genres dans la littérature francophone féminine contemporaine à travers les romans d'Ananda Devi et de Léonora Miano. Pour ce faire, nous avons relevé les singularités des énonciations de la féminité marginalisée dans les textes du corpus et le processus émancipateur qu'elles déclenchent.

Dans le premier chapitre, nous avons établi une grille d'analyse autour de notions sémiotiques, postcoloniales et féministes. Ces théories d'analyse littéraire nous ont permis de démontrer que l'entrecroisement des tensions historiques, genrées et discursives génère un mécanisme systémique par lequel se perpétuent les dynamiques de pouvoir, mais aussi par lequel ces mêmes dynamiques peuvent être ébranlées.

Le deuxième chapitre a mis en évidence l'ampleur de la violence systémique dans les romans. Les énonciations féminines dans *Ève de ses décombres* et *Crépuscule du tourment* dévoilent les impacts physiques et psychologiques des violences exercées sur les femmes, les origines historiques et idéologiques de ces violences ainsi que les discours sociaux qui les préparent et les légitiment. La notion d'« esthétique frontalière » définie par Miano (2012) a servi d'outil pour démontrer les antagonismes identitaires qui stigmatisent les femmes, tandis que le concept d'hétérotopie (Michel Foucault, 1967) a permis de voir la toxicité de l'espace social romanesque. Dans ces lieux étouffants, les sujets féminins anticonformistes peinent à survivre s'ils ne sont pas destinés à une mise à mort inévitable,

comme le montrent le féminicide de Savita dans *Ève de ses décombres* et l'agression d'Ixora dans *Crépuscule du tourment*. La notion d'« abjection » (Julia Kristeva, 1980) a permis d'appréhender les véritables motivations génériques du féminicide dans le texte francophone contemporain, d'abord comme un acte de négation de l'altérité féminine, ensuite comme un acte de chosification du corps féminin.

Notre troisième chapitre a mis en lumière le potentiel de résilience des personnages féminins. Dans des sociétés romanesques où l'hétéronormativité domine les représentations de genre et où la censure historique issue de l'époque coloniale nuit à une guérison collective, l'unique recours des femmes se trouve en elles-mêmes ou dans une sororité agissante, protectrice et salvatrice. En nous inspirant de l'esthétique de la résistance de Jean-Marc Moura (1999), nous avons observé l'*empowerment* des narratrices, tant à travers leurs actions que dans leur énonciation même. Pour Ève, dans *Ève de ses décombres*, comme pour les narratrices de « *Melancholy* », la sororité (bell hooks, 2008) et l'agentivité (Judith Butler, 2012) deviennent des indicateurs forts du processus de résilience au féminin.

À l'époque contemporaine, les formes et la fréquence des traumatismes collectifs ou individuels connaissent des phénomènes d'amplification médiatique, au-delà de la littérature. De *#MeToo* à *#BlackLivesMatter*, les voix des marges s'élèvent pour dénoncer les violences systémiques ou banalisées, les discriminations établies ou cachées, les abus de pouvoir passés ou présents. Le monde actuel, tiraillé par divers antagonismes sociopolitiques, identitaires ou civilisationnels et secoué par l'épidémie mondiale du coronavirus, doit être repensé dans une vision globale, humanitaire et égalitariste. En 2014, Emmanuelle Walter publie *Sœurs volées : enquête sur un féminicide au Canada* où elle

cite un poème d'Helen Knott (2014), « Your eyes, They curve around me », qui dénonce l'inaction sociale et les archétypes méprisants sur les disparitions et les assassinats de femmes autochtones. Ces sujets commencent aujourd'hui à être entendus par le plus grand nombre.

À travers le monde, les voix marginalisées s'élèvent dans un besoin irréprensible de dire et de se dire jusqu'à l'épuisement, dans un besoin de dénoncer pour exister, pour survivre ou simplement pour vivre. Au Québec, le collectif *Dis son nom* publie anonymement les noms d'agresseurs présumés pour « permettre une prise de conscience sociétale et libérer la parole des victimes » (2021). Une libération de la parole s'inscrit donc dans ce processus transformation collective. Le titre de la série télévisée québécoise *M'entends-tu ?* (Florence Longpré, 2021) atteste, tout comme celui du collectif, de ce besoin de verbaliser des blessures intimes dans l'espace public. Cette série, qui présente de manière subjective les parcours chaotiques de trois héroïnes atypiques, s'inscrit en continuum avec les œuvres étudiées dans le présent mémoire, car elle tend à réhabiliter des expériences plurielles de la marginalité féminine. Dans l'optique de bouleverser l'hétéronormativité hégémonique, la narration du roman *La trajectoire des confettis* de Marie-Ève Thuot (2019) accumule les perspectives et les temporalités pour réinterroger la frontière entre le tabou, le personnel et l'acceptable. Tanya Tagaq dévoile dans *Croc fendu* (2019) des vérités subjectives censurées de et par l'histoire officielle dans ce tiers espace du Nunavut. L'intime s'empare du discours, lui donnant la possibilité de reconstruire le monde avec ses propres mots. Dans *Fille, femme, autre* de Bernardine Evaristo (2020), une douzaine de femmes exprime l'hétérogénéité des tensions de genre, de classe et de race pour appeler au changement des positions subalternes et à de nouvelles agentivités

féminines. À l'international, la chanson chorégraphiée du collectif *Las Tesis* illustre également ce processus de réhabilitation de la parole censurée. Dans leurs performances, les femmes scandent en chœur : « Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía<sup>19</sup> ». Elles refusent les tentatives de culpabilisation et la censure sociale dont elles sont l'objet lorsqu'elles sont victimes de viols, d'assassinats ou de violences. Comme pour le mouvement *#BlackLivesMatter*, une solidarité internationale découle de cette prise de parole, pendant que des personnes de toute classe sociale et de toute race se reconnaissent dans ces luttes pour les droits humains.

Ces frontières entre l'intime et le public, les tabous et l'acceptable, les stéréotypes et l'individualité, le féminin et le masculin se croisent et s'entrechoquent dans les romans *Ève de ses décombres* d'Ananda Devi et *Crépuscule du tourment* de Léonora Miano. Les fictions de ces écrivaines d'origines mauricienne et camerounaise s'inscrivent dans une mouvance universelle. Elles ne sont donc pas détachées des problématiques génériques et humanistes du monde réel, cependant elles les reconfigurent et les sémantisent au moyen de la littérature dans un contexte romanesque francophone et postcolonial.

---

<sup>19</sup> Traduit en français par : « Et le coupable ce n'est pas moi, ni mes fringues, ni l'endroit ».

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

DEVI, Ananda, *Ève de ses décombres*, Paris, Gallimard, 2006.

MIANO, Léonora, *Crépuscule du tourment : Melancholy*, n° 1, Paris, Grasset, 2016.

———, *Crépuscule du tourment : Heritage*, n° 2, Paris, Grasset, 2017.

### Autres textes cités des auteures

DEVI, Ananda, *L'ambassadeur triste : nouvelles*, Paris, Gallimard, 2015.

———, *Quand la nuit consent à me parler*, Paris, Doucey, 2011.

———, *Le sari vert*, Paris, Gallimard, 2009.

———, *Enfances : neuf écrivains racontent ou réinventent un souvenir d'enfance*, éd. Alain Mabanckou, Paris, Pocket, 2008.

———, *Indian tango*, Paris, Gallimard, 2007.

———, *Danser sur tes braises : suivi de, Six décennies*, Paris, Éditions Bruno Doucey, coll. L'autre langue, 2020.

DANJÉ, Michaëla et MIANO, Léonora (éd.), *Marianne et le garçon noir*, Paris, Pauvert, 2017.

MIANO, Léonora, *Afropea: utopie post-occidentale et post-raciste*, Paris, Bernard Grasset, 2020.

———, *L'impératif transgressif*, Paris, L'Arche, coll. Tête à tête, 2016A.

———, *Red in blue trilogie*, Paris, L'Arche, coll. Scène ouverte, 2015.

———, *La saison de l'ombre*, Paris, Bernard Grasset, 2013.

———, *Écrits pour la parole*, 2012.

———, *Afropean soul et autres nouvelles*, éd. Jérôme Destaing, n° 326, Paris, Flammarion, coll. Étonnants classiques, 2008.

———, *Contours du jour qui vient*, Paris, Pocket, 2008.

———, *L'intérieur de la nuit*, Paris, Pocket, coll. Pocket, 2005.

———, « Préface », dans *Melancholia africana : l'indispensable dépassement de la condition noire*, Paris, Cygne, 2010.

### Ouvrages et articles critiques

AGUILAR, Rocío Munguía, « Exhalaisons de la traite et de l'esclavage dans l'œuvre de Léonora Miano », *Women in French Studies*, 2020, p. 133-145.

COLOMBO, Laura, « Des voix des aïeules à Sylvie Vartan : paroles et chants de femmes dans l'Afrique contemporaine dans La mémoire amputée de Werewere Liking », *Journal des africanistes*, 2010, p. 117-126.

DIDEM ALKAN, « L'hybridité en question dans Ève de ses décombres d'Ananda Devi », *Synergies Turquie*, vol. 11, n° 11, 2018, p. 29-37.

DORLIN, Elsa, « Les espaces-temps des résistances esclaves : des suicidés de Saint-Jean aux marrons de Nanny Town. (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) », *Tumultes*, vol. 27, n° 2, 2006, p. 37-51.

BANNERJEE, Robini, « La construction identitaire dans l'œuvre romanesque d'Ananda Devi », dans *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, éd. Véronique Bragard, Paris, Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2011, p. 79-94.

BRAGARD, Véronique et RAVI, Srilata, *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, Paris, Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2011.

ETOKE, Nathalie, « L'onomastique comme poétique de la (dé) construction identitaire dans "Tels des astres éteints" de Léonora Miano », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 12, n° 4, 2009, p. 613-638.

GOBURDHUN-JANI, Maya, « Les notions de maternité et de couple chez Ananda Devi et Calixthe Beyala », dans *L'océan Indien dans les littératures francophones*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2002, p. 631-648.

ISSUR, Kumari R. et HOOKOOMSING, Vinesh Y. (éd.), *L'océan Indien dans les littératures francophones : pays réels, pays rêvés, pays révélés*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du sud », 2002.

KASSI, Bernadette, « Re(-)présentations de la condition féminine dans les textes des écrivaines africaines », *Littératures de la francophonie*, n° 127, 2020.

LAURENT, Sylvie, « Le "tiers-espace" de Léonora Miano romancière afropéenne », *Cahier d'études africaines*, vol. 204, 2011, p. 769-810.

LOHKA, Eileen, « De la terre à la terre, du berceau à la tombe : L'Île d'Ananda Devi », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 23, n° 1, 2008, p. 155-162.

MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, Valérie, « Les cris du corps dans quatre romans mauriciens contemporains : démembrement et redéfinition du sujet », dans *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, éd. Véronique Bragard, Paris, Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2011.

MURRAY, Thomas, « La masculinité à travers l'Atlantique : enjeux identitaires et musicaux dans *Crépuscule du tourment 1 et 2* de Léonora Miano », *Études littéraires africaines*, n° 47, 2019, p. 147-162.

NDI ETONDI, Vanessa, « *Africana womanism* et homosexualité dans *Crépuscule du tourment 1* de Léonora Miano », *Études littéraires africaines*, n° 47, 2019, p. 117-129.

PETETIN, Véronique, « L'«afrophonie» de Léonora Miano », *Études*, Septembre, n° 9, 2017, p. 83-92.

RANGIRA, Béatrice Gallimore, « Écriture féministe ? écriture féminine ? : les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur/critique », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2004, p. 79-98.

TYAGI, Ritu, *Ananda Devi : feminism, narration and polyphony*, n° 32, Amsterdam ; New York, Rodopi, coll. Chiasma, 2013.

UNTER ECKER, Marjolaine, « Léonora Miano et Virginie Despentes : lectures croisées des masculinités «désaxées» », *Études littéraires africaines*, n° 47, 2019, p. 131-146.

#### Ouvrages et articles théoriques

ANGENOT, Marc, « Le discours social : problématique d'ensemble », *Cahiers de recherche sociologique*, vol. 2, n° 1, 1984, p. 19-44.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, n° 372, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1970 [1929].

BEAUVOIR, Simone de, *La Femme indépendante : extraits du Deuxième sexe*, éd. Martine Reid, n° 4669, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014 [1949].

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale. 1*, n° 7, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 2006 [1976].

BHABHA, Homi K, *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, trad. Françoise Bouillot, 2019 [1994].

BOULOUMIÉ, Arlette (éd.), *Figures du marginal dans la littérature française et francophone : Cahier XXIX*, Presses universitaires de Rennes, 2003.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre (Gender trouble) : le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, coll. « Sciences humaines et sociales », 2012 [1990].

———, SABSAY, Leticia et GAMBETTI, Zeynep, *Vulnerability in resistance*, Durham, Duke University Press, 2016.

CULLER, Jonathan, *Le langage performatif*, dans *Théorie littéraire*, trad. Anne Birien, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Libre cours », 2016 [1997], p. 135-152.

ETOKE, Nathalie, *L'écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara*, Paris, Harmattan, coll. « Enseignement et éducation en Afrique », 2010 A.

———, *Melancholia africana : l'indispensable dépassement de la condition noire*, Paris, Cygne, 2010 B.

FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, n° 134, Paris, La Découverte, coll. « poche », 2010 [1961].

FOUCAULT, Michel, « *Des espaces autres* », dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1967, p. 752-762.

GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007 [1972].

———, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

HOOKS, bell, *Talking back: thinking feminist, thinking Black*, New York, Routledge, 2015 [1989].

———, « Sororité : la solidarité politique entre les femmes », dans *Black feminism : anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, éd. Elsa Dorlin, 2008 [1986], p. 113-134.

HUDSON-WEEMS, Clenora, *Africana womanist literary theory*, Trenton NJ, Africa World Press, 2004.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Editions du Seuil, coll. Collection « Tel quel », 1980.

LORD, Audre, « Transformer le silence en paroles et en actes », dans *Black feminism : anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, éd. Elsa Dorlin, 2008 [1977].

MAILLÉ, Chantal, « Approche intersectionnelle, théorie postcoloniale et questions de différence dans les féminismes anglo-saxons et francophones », *Politique et Sociétés*, vol. 33, n° 1, 2014, p. 41-60.

MERLE, Isabelle, « Les *Subaltern Studies*. Retour sur les principes fondateurs d'un projet historiographique de l'Inde coloniale », *Genèses*, vol. 56, n° 3, 2004, p. 131-147.

MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écritures francophones », 1999.

MULVEY, Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *20 ans théories féministes sur le cinéma : Grande-Bretagne et États-Unis ; Festival international de films de femmes Corlet - Télérama*, Ginette Vincendeau et Bérénice Reynaud, coll. « CinémAction », 1975, p. 17 -23.

ROMAN, Sébastien, « Hétérotopie et utopie pratique : comparaison entre Foucault et Ricœur », *Le Philosophoire*, vol. 44, n° 2, 2015, p. 69 -86.

SPIVAK, Gayatri Chakravorti, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 2009 [1988].

### Ouvrages généraux

HAMROUNI, Naïma et MAILLÉ, Chantal (éd.), *Le sujet du féminisme est-il blanc ? femmes racisées et recherche féministe*, Montréal, Remue-ménage, 2015.

QUENTIN, Florence, *Isis l'éternelle : biographie d'un mythe féminin*, Paris, Albin Michel, 2012.

WALTER, Emmanuelle et LARIVIÈRE, Widia, *Sœurs volées: enquête sur un féminicide au Canada*, Montréal, Lux, 2014.

### Autres textes de fiction

APPANAH, Nathacha, *Tropique de la violence*, Paris, Gallimard, 2016.

ASSANI-RAZAKI, Ryad, *La main d'Iman*, Montréal, Hexagone, coll. « Fictions », 2011.

EVARISTO, Bernardine, *Fille, femme, autre*, trad. Françoise Adelstain, Paris, Globe, 2020.

NICHOLS, Grace, « Night Is Her Robe », dans *I have crossed an ocean: selected poems*, Chester Springs, Bloodaxe Books, 2010, p. 80.

RIMBAUD, Arthur, « Roman », *Cahier de Douai*, Paris, 2018 [1870].

TAGAQ, Tanya, *Croc fendu*, trad. Sophie Voillot, Québec, Alto, 2019.

THUOT, Marie-Ève, *La trajectoire des confettis*, Montréal, Herbes Rouges, 2019.

### Entretiens

CORIO, Alessandro et DEVI, Ananda, « ENTRETIEN AVEC ANANDA DEVI », *Francofonia*, n° 48, 2005, p. 145 -167.

DEVI, Ananda, « L'obésité, Ananda Devi en fait "Manger l'autre", un roman fulgurant », *Radio Télévision Suisse*, 24 janvier 2018, URL :

< <https://www.rts.ch/info/culture/livres/9282451-lobesite-ananda-devi-en-fait-manger-lautre-un-roman-fulgurant.html> >.

MIANO, Léonora, « Léonora Miano - *Crépuscule du tourment. Volume 1, Melancholy* », *Librairie Mollat*, 19 septembre 2016B, URL :

< [https://www.youtube.com/watch?v=N01v5Tm7pZE&ab\\_channel=librairiemollat](https://www.youtube.com/watch?v=N01v5Tm7pZE&ab_channel=librairiemollat) >.

——— « Léonora Miano est l'invitée de -M- », *Drôle d'endroit pour une rencontre*, 24 avril 2017, URL : < <https://youtu.be/3ZkMHquOxw8> >.

YOASSI, Trésor Simon et MIANO, Léonora, « Entretien avec Léonora Miano », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 25, n° 2, 2010, p. 101 -113.

### Thèses et mémoires

MACKAYA, Tahnee, *Le Discours des « sans voix » chez Ananda Devi et Leonora Miano*, Université Cergy-Pontoise, 2016, URL : < <http://www.theses.fr/2016CERG0848>>.

SZKONTER-BOCHNIAK, Anna, *L'analyse des personnages principaux dans les romans d'Ananda Devi à la lumière du modèle théorique de l'effet-personnage de Vincent Jouve*, Université de Silésie, Katowice, 2018, URL :

< <https://core.ac.uk/download/pdf/197752423.pdf> >.

### Webographie

DIS SON NOM, « Dis son nom », 2020, URL : < [www.dissonnom.ca](http://www.dissonnom.ca) >.

DIS SON NOM, « DIS SON NOM », *Communiqué de presse du 26 mars 2021*, Arsenault Dufresne Wee Avocats, 2021,

URL : < <https://www.facebook.com/dissonnom/photos/a.154516883007201/265672415224980/> >.

LECLERC, Jacques, « Les esclaves marrons », *L'aménagement linguistique dans le monde*, 2020, URL : < <http://www.axl.cefanelaval.ca/afrique/marrons.htm> >.

———, « Île Maurice », *L'aménagement linguistique dans le monde*, 2018, URL :

< [www.axl.cefanelaval.ca/afrique/maurice.htm](http://www.axl.cefanelaval.ca/afrique/maurice.htm) >.

LONGPRÉ, Florence, « M'entends-tu? », *Télé-Québec*, Montréal, 2018-2021, URL :

< <https://mentendstu.telequebec.tv> >.