



HAL
open science

La situation paratopique de deux écrivaines : Fatou Diome, Impossible de grandir et Fabienne Kanor, Je ne suis pas un homme qui pleure

Stephanie Rebeix

► **To cite this version:**

Stephanie Rebeix. La situation paratopique de deux écrivaines : Fatou Diome, Impossible de grandir et Fabienne Kanor, Je ne suis pas un homme qui pleure. *Etudes Littéraires Africaines, (Re)lire les féminismes noirs* (51), pp.218-230, 2021. hal-03517712

HAL Id: hal-03517712

<https://hal.science/hal-03517712>

Submitted on 24 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La situation paratopique de deux écrivaines : Fatou Diome, *Impossible de grandir* et Fabienne Kanor, *Je ne suis pas un homme qui pleure*

Nous nous proposons d'étudier les romans *Impossible de grandir* de Fatou Diome (2013) et *Je ne suis pas un homme qui pleure* de Fabienne Kanor (2016) à partir de la notion de paratopie, telle qu'elle est définie par Dominique Maingueneau. Cette « localité paradoxale ou paratopie » élaborée par le linguiste comme « n'étant pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité de se stabiliser »¹, semble en effet directement instruire le récit de leurs narratrices-personnages. Écrivaines d'une quarantaine d'années en proie à un questionnement existentiel, elles s'interrogent sur leur utilité et leur place dans notre société contemporaine française, à partir de leurs origines et de leurs expériences passées.

Double factuel des autrices réelles, dont elles empruntent un grand nombre de détails biographiques, elles subvertissent alors la scène énonciative, pour mieux brouiller les repères du lecteur attentif. Au regard des différentes modalités de la paratopie, telles qu'elles ont été énoncées par Dominique Maingueneau, nous verrons en quoi elles peuvent renouveler la lecture et l'interprétation de ces deux romans, en étudiant tout d'abord la situation et l'enfance singulières des narratrices. Puis, nous nous intéresserons à leur quête identitaire et leurs interrogations sur la féminité, pour enfin questionner la spécificité des voix de ces deux écrivaines, au-delà de leur double romanesque.

Enfance

Une paratopie géographique : situation des deux autrices

La scénographie romanesque propose au lecteur de suivre les réflexions de deux femmes à partir de ce qui a constitué et déterminé leur existence jusqu'au début du récit. Bien que traité de façon différente par les autrices, le point de vue interne favorise une connivence entre les narratrices et le lecteur, en facilitant la projection de ce dernier dans ce qui lui est conté. L'héroïne de Fatou Diome se nomme et présente son projet, dès le prologue : « Je m'appelle Salie, les rétines brûlées à scruter la vie, je voulais m'endormir, mais je ne peux

¹ MAINGUENEAU (Dominique), *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, 248 p. ; p. 52.

m'empêcher d'écouter les anges de la mémoire qui chuchotent la nuit et me réclame leur vie d'antan »². L'incipit de *Je ne suis pas un homme qui pleure* qui débute *in medias res* à la première personne du singulier, ne révélera pour autant jamais le nom de l'héroïne : « Un mal pour un bien. C'est ce qu'en aurait conclu mon père en apprenant la nouvelle. Sans doute, mais à mon âge, on a fait la vie »³. À partir de ces premières phrases liminaires, le lecteur est favorablement disposé à entendre les confidences fictives des deux locutrices, perçues selon Ruth Amossy citant Dominique Maingueneau comme : « le garant dans le sens où il assume la responsabilité de la vérité de l'énoncé »⁴, et à se fier à ce qui va lui être révélé.

Les deux narratrices, résidentes françaises, ont toutes deux des origines insulaires et en partagent le sentiment d'être exilées. Si Salie est née sur une île située entre le Nord de la Gambie et le Sud du Sénégal : « L'enfance, c'était là-bas, dans le Sine Saloum, à Nodior » (*IG*, p. 13) la narratrice de Fabienne Kanor est née en France de parents martiniquais. Pour l'une, quitter l'Afrique natale relève de sa propre volonté quand pour l'autre, vivre loin de la terre de ses ancêtres est vécu comme un fardeau transmis par la mère :

Une dame qui chiale parce que sa mère, parce que sa terre n'en veulent plus, c'est le drame de Gisèle. Qu'en a-t-elle fait de sa douleur ? Elle qui n'écrit pas, ne danse plus et ne parle jamais d'elle ? Où l'a-t-elle mise sa peine ? J'en ai hérité, pardieu. (*JHP*, p. 159).

Oscillant entre deux espaces géographiques, car n'étant ni d'ici, ni d'ailleurs, ou à la fois d'ici et d'ailleurs, les deux femmes, exilée volontaire ou fille d'exilés, tentent donc d'exister en évoluant entre deux terres : celle d'un passé qu'elles doivent comprendre, et celle de l'avenir qu'elles ont à construire.

La paratopie familiale : l'éducation et la transmission d'une culture

Selon Belinda Cannone dans son essai du même nom, *Le sentiment d'imposture* serait lié à l'intime conviction ressentie par l'individu d'usurper une place qui n'est pas la sienne. Par opposition aux véritables imposteurs qui mentent délibérément en se faisant passer pour ce qu'ils ne sont pas, ceux qui sont en proie au sentiment d'imposture « sont des imposteurs de l'existence : ils n'ont jamais été convaincus de la légitimité de leur présence au monde [...] »

² DIOME (Fatou), *Impossible de grandir*, Paris, Flammarion, 2013, 406 p. ; p. 9

³ KANOR (Fabienne), *Je ne suis pas un homme qui pleure*, Paris, JC Lattès, 2016, 258 p. ; p.7

⁴ AMOSSY (Ruth), *La Présentation de soi, Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, 235 p. ; p. 36.

Pour ceux-là, cette posture inaugurale, être debout sur la terre, ne va pas de soi. »⁵ De ce fait, les deux autrices exposent dans leurs récits respectifs cette impression de voler une place qui leur revient pourtant légitimement, invention de l'esprit qui les tourmente autant qu'elle les culpabilise, puisqu'elles se pensent toujours être obligées de s'excuser d'exister.

Si le sentiment d'illégitimité qui nuit quotidiennement à la vie des deux narratrices prend sa source dans l'enfance, l'éducation qu'elles ont reçue et leurs liens à leurs ancêtres diffèrent néanmoins.

Salie, enfant bâtarde, s'interroge très jeune sur ce qu'est une famille et ce mot inconnu que les voisins lui adressent, qui sonne à ses oreilles comme un reproche : « c'est quoi une bouche illégitime ? » (*IG*, p. 47). Rejetée par sa mère à laquelle elle doit néanmoins apporter du poisson régulièrement, elle découvre brutalement sa filiation, révélée maladroitement par un jeune oncle. Elle attend à sa vie pour ne plus faire honte à cette mère dont elle incarne la faute, désireuse de ne pas prendre trop de place. Bien que privée de ses parents, elle n'en est pas moins choyée et élevée par ses grands-parents maternels qui lui apportent le réconfort et l'assurance dont elle a besoin pour grandir.

Comme le lui a appris son grand-père : « La dignité ne se quémande pas, c'est une conquête de tous les jours. Alors, redresse-toi et lutte ! Apprends à avoir le pied marin et tu mèneras ta propre barque, où et comme tu voudras » (*IG*, p. 250). Ce dernier la laisse déambuler dans le village et se rendre à l'école, liberté normalement accordée aux garçons. De plus, soucieux de protéger son avenir, il lui attribue une parcelle de terre, enviée par le reste de la famille : « il m'octroya un terrain, sur la dune qui surplombe la petite rivière de Mbélala, et fit de moi la plus jeune propriétaire de Nodior. » (*IG*, p. 250). Il lui transmet également l'histoire, les langues et la fierté de sa lignée : « Patient, il me détaillait son arbre généalogique, les Jahanora, avec l'intention manifeste de m'en insuffler toute la fierté, puis il me le faisait réciter par cœur, c'était même un jeu amusant. » (*IG*, p. 256). Bien qu'humiliée par les villageois de son île en raison de son statut d'enfant naturel, Salie a toutefois bénéficié de l'amour et des conseils avisés de ses grands-parents. Ces derniers n'ont cessé de pallier la faute de leur fille en rendant à leur petite-fille la place qui lui revenait au sein de la lignée familiale, et en lui rappelant qu'elle est une combattante, comme ses ancêtres Guelwaar.

Tel n'est pas le cas de la narratrice de Fabienne Kanor, dévalorisée par sa mère depuis son enfance, et pour laquelle elle est longtemps restée la « poupée créole » (*JHP*, p. 116). Sans le soutien d'un père maçon et mutique, elle devient le réceptacle de l'éducation antillaise que

⁵ CANNONE (Belinda), *Le Sentiment d'imposture*, Paris, Calmann-Lévy, 2005, 156 p. ; p. 19.

sa mère a elle-même reçue de la sienne, dressée à devenir une ménagère accomplie sans aucun rêve personnel : « Ne pas se faire remarquer. Ne pas ouvrir la bouche. Ne pas s'indigner. Ne pas se soulever. Avec sa ruse et sa tendresse, elle m'avait enfoncé dans le crâne tous ses vis » (JHP, p. 116). De cette éducation rigide, Gisèle n'a conservé que l'amertume, le regret de son île natale qu'elle idéalise, et le désir que ses filles réussissent leur vie en bornant leurs aspirations à devenir des femmes respectables : « Marche ou crève, nous ont appris nos mères. Pas d'autre alternative pour une femme. » (JHP, p. 69) et encore :

Je m'interroge sur cette inclination naturelle à n'envisager que le petit. N'est-elle qu'un résidu de l'éducation particulière que j'ai reçue ou une caractéristique de mon identité nationale ? [...] On nous rabote. Dès l'enfance on nous rogne et nous fourre dans la tête des rêves et des désirs modérés (JHP, p. 246-247).

Exilée volontaire ou fille d'exilée, les narratrices tentent donc de trouver leur voie en s'accommodant de leur sentiment de n'être jamais comme il faudrait, au bon endroit et de la bonne manière, blessure qui leur a été infligée dès l'enfance. En ce sens, leur situation fait écho à la paratopie telle qu'elle est énoncée par Maingueneau :

Toute paratopie, minimalement, dit l'appartenance *et* la non-appartenance, l'impossible inclusion dans une « topie ». Qu'elle prenne le visage de celui qui *n'est pas à sa place là où il est*, de celui qui *va de place en place sans vouloir se fixer*, de celui qui *ne trouve pas de place*, la paratopie écarte d'un groupe (paratopie d'identité) d'un lieu (paratopie spatiale)⁶.

Aussi, tandis que Salie, forte du souvenir des paroles de ses grands-parents, tente de trouver sa place à Strasbourg, ville dans laquelle elle a choisi de vivre, la narratrice de *Je ne suis pas un homme qui pleure*, fragilisée par le manque d'attention et de réconfort de ses parents, essaie tant bien que mal d'exister pour elle-même, en se libérant des injonctions maternelles.

Comment devenir adulte ? Quête identitaire et paratopie sociale

Le fardeau de la mémoire

Quand le personnage féminin de Fabienne Kanor porte la peine de sa mère déracinée et l'histoire antillaise, Salie se plaint d'être harcelée par la voix de la Petite, allégorie de son enfance (IG, p. 14), qui lui rappelle sans cesse son île natale, ses paysages, ses saisons et la

⁶ MAINGUENEAU (D.), *Le Discours littéraire, op. cit.*, p. 86.

langueur du temps (*IG*, p. 12-13). Selon ses dires, c'est à cause du « passé, maudit sorcier, qui parfois vous jette un fil à la patte » (*IG*, p. 12) qu'elle ne parvient pas à devenir l'adulte qu'elle voudrait, comme l'indique le titre du roman *Impossible de grandir*. La Petite la renvoie en effet invariablement à sa souffrance d'enfant, exclue de sa communauté en raison d'une tare dont elle n'était pas responsable. L'oubli lui est donc impossible : « Cette enfance à nos trousses nous jettera toujours des cailloux, ridant ainsi la surface que nous voudrions plane » (*IG*, p. 92).

Eternelle petite fille d'une mère qu'elle ne satisfera jamais, l'héroïne de *Je ne suis pas un homme qui pleure*, ne parvient encore pas à exister pour elle-même à quarante-trois ans, se croyant réellement n'être : « pas une fille intéressante. Je n'étais rien » (*JHP*, p. 77) tentant en vain de justifier son existence :

A cette mère qui préfère Pulvar à sa progéniture, je soutiens qu'elle pousse un peu, qu'il est faux que j'ai rien fait de ma vie puisqu'on parle de moi à la télévision, pas des heures, certes, pas souvent, c'est vrai, mais quand même [...] que même si je ne suis ni mère, ni casée, j'ai mes qualités » (*JHP*, p. 74).

Quelques réflexions plus loin, elle avouera faire sien ce constat de Nelly Arcan : « Les mères sont toujours la première prison des filles » (*JHP*, p. 110). Tributaire du désir et des vœux de sa mère, ou enchaînée à un passé encombrant qui les empêche d'évoluer, les narratrices se heurtent à une incapacité de trouver leur place dans la société dans laquelle elles vivent, passant donc d'une paratopie familiale à une paratopie sociale.

Une identité en miroir : se découvrir dans le regard de l'autre

Le rapport aux femmes

Sans référence maternelle et ne pouvant se consoler de ce manque premier, Salie tente de devenir adulte en se comparant aux modèles féminins qu'elle rencontre dans sa vie quotidienne. Elle se définit notamment par opposition à son amie Marie-Odile, ancienne enseignante devenue mère au foyer et esthéticienne à ses heures perdues. De son propre aveu, elles n'ont a priori rien en commun, hormis le désir de : « garder debout la bâtisse de [leur] existence » (*IG*, p. 20). Si Salie essaie dans un premier temps d'écouter les conseils de sa volubile amie, elle perçoit rapidement les failles de cette dernière : « Donner la becquée aux autres, c'était sa manière de remplir les béances d'une vie qu'elle voulait parfaitement lisse » (*IG*, p. 22). Refusant de participer à la comédie mondaine à laquelle s'adonne Marie-Odile, elle finit par assumer son caractère casanier et met un terme à une relation qui ne lui correspond

finalement pas. Elle glisse alors vers une paratopie identitaire, puisqu'en devenant adulte, Salie revendique son droit à la différence :

Etrangère, toujours ! C'est même mon ADN, mais toute marginalité assumée devient identité. Avec mes miettes de vie, mes éclats d'ailleurs, j'ai fabriqué une identité composite, permanente intersection entre ceux qui me revendiquent et ceux qui me rejettent. Portant l'Afrique et l'Europe en moi, je suis ce laboratoire où vos différences et vos antagonismes versent dans le même entonnoir, je suis un peu de vous tous. Autre, ici comme là-bas, je suis à la fois ce que vous êtes et ce que vous ne serez jamais. (*IG*, p. 191).

Si Salie parvient de nouveau à évoluer grâce à sa capacité d'adaptation transmise par ses grands-parents, il n'en va pas de même, pour la figure féminine de Fabienne Kanor. Celle-ci est n'est en effet pas poursuivie par une voix surgie de l'enfance, mais entravée par l'opinion négative que sa mère a d'elle. Ayant intériorisé très jeune les devoirs qui incombent à une femme, et la manière dont elle doit agir pour satisfaire sa mère, la narratrice est sans cesse comparée à sa sœur qui semble avoir réussi sa vie car « mariée à qui il faut, et mère à l'heure » (*JHP*, p. 70). Étant finalement de nouveau célibataire à quarante-trois ans, elle essaie de se défaire du carcan des conseils maternels en adoptant les comportements libérés de certaines de ses amies, en prenant conseil auprès de marabouts, et en se tournant vers la gente masculine pour tenter d'exister, au moins dans le regard des hommes.

Le rapport aux hommes et à la séduction

La culture antillaise qui lui a été transmise semble tout d'abord constituer un obstacle au bien-être de la narratrice. En raison de ses origines et du complexe de lactification développé par Frantz Fanon dans son essai *Peau noire, masques blancs*, la jeune femme s'est escrimée à éviter les hommes noirs désignés comme des « badnigga » (*JHP*, p. 66) par sa mère négrophobe, et a longtemps vécu avec un blanc, fait qui lui conférait une forme de respectabilité aux yeux de cette dernière. Selon l'hypothèse de l'essayiste, les antillais s'identifieraient aux blancs dont ils adopteraient subjectivement le comportement. En ce sens, la romancière appliquerait inconsciemment le désir de sa mère hérité du régime plantocratique et esclavagiste de « blanchir la race, sauver la race en assurant la blancheur » car « cela, toutes les Martiniquaises le savent, le disent, le répètent »⁷.

⁷ FRANTZ (Fanon), *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, 188 p. ; p. 38.

Aussi, lorsque le roman s'ouvre sur la perte de ce « Blanc à situation » (*JHP*, p. 10), on apprend que « Ce n'est pas qu'une histoire d'amour en moins, Dave. C'est une défaite sociale » (*JHP*, p. 12). Ne se sentant plus « blanchie » par la présence de son compagnon, les complexes enfouis de la narratrice resurgissent. Sa couleur et le comportement qu'elle adoptait avant Dave lui reviennent. Elle se reprend à « camoufler sa couleur de peau et son origine sociale, alors que personne ne vous demande rien. » (*JHP*, p. 24). Sa honte d'être de nouveau célibataire, révoquée, l'isole d'autant plus que : « sans pain ni épaule, je redeviens pauvre et fille, la cadette de Gisèle, pas la mariée du banquier, mais l'autre. Celle qui..., celle qui a fait des études de... On ne sait pas comment me définir » (*JHP*, p. 10). Sans un statut conféré par un homme, la narratrice n'est donc même pas nommée mais uniquement désignée par des pronoms démonstratifs, ou par tout ce qu'elle a échoué à être. Sans homme pour se sentir exister, elle se sent dépossédée de ce qui serait sa féminité et comprend qu'elle s'est toujours finalement complu à jouer un rôle. Pour plaire aux autres, à la société, et en premier lieu, à sa mère, elle s'est donc toujours conformée à vivre en couple, à jouer à la femme plutôt qu'à être elle-même : « Il m'a toujours paru évident que c'était là le seul moyen de me faire femme » (*JHP*, p. 15).

Se sentant exclues d'une vie sociale envisagée comme « normale » pour une femme car célibataires et sans enfant, les narratrices se sentent également rejetées en raison de la couleur de leur peau. Salie a ainsi divorcé du Blanc qu'elle avait suivi en Alsace, après avoir subi la méchanceté et les sarcasmes de sa belle-mère. Si elle évoque ce passé douloureux avec humour, en égratignant la mégère, elle s'interroge néanmoins de nouveau sur la place que l'on refuse de lui assigner, où qu'elle aille : « si je fais honte aux Noirs, ma propre famille, durant toute mon enfance, comme aux Blancs, de quelle couleur devrais-je donc être pour convenir quelque part ? » (*IG*, p. 290).

En outre, en plus de se sentir différentes et rejetées par leur environnement familial et social, les narratrices exercent une profession marginale qui renforce encore davantage leur sentiment d'imposture, car elles sont toutes deux des « bâtardes professionnelles » (*JHP*, p. 16), autrement dit, des écrivains.

La voie/x singulière de l'écrivaine

La paratopie de l'autrice

Le métier d'écrivain a longtemps été considéré comme improductif, puisque l'artiste (le plus souvent masculin) était non seulement celui qui renonçait à faire fructifier le patrimoine

familial, mais aussi selon Jean-Pierre Martin dans son essai sur *La Honte*, celui qui : « est fondamentalement, sauf exception, un raté en puissance, un parasite qui entrave l'avenir entreprenant »⁸. En préférant une profession artistique à un métier plus classique, les narratrices ont choisi une situation sociale précaire qui les distingue une nouvelle fois de la norme. En plus de ne pas exercer un « véritable » travail, les deux femmes sont de surcroît perçues comme doublement inutiles par les autres, car elles ont le tort de ne pas avoir enfanté, ainsi que le reconnaît ironiquement la narratrice de Fabienne Kanor : « En me refusant à l'assistance conjugale et à la maternité, j'avais bouleversé l'écosystème [...] je me sentais minus et vulnérable. Même pas mère. Je n'avais eu que mes règles. » (*JHP*, p. 237). Par ailleurs, cette dernière, après avoir commis des œuvres littéraires mineures, en marge d'une production francophone à laquelle elle est rattachée contre son gré, envisage tout de même d'écrire « *un roman francophone à succès* » (*JHP*, p. 46) qui serait « une biographie fantaisiste » de Maya Angelou, l'une de ses idoles, afin d'obtenir une forme de visibilité dans le champ littéraire.

Depuis sa rupture, elle se prend de nouveau à écrire, estimant que seule la solitude est propice à la création : « Je ne connais pas d'écrivaine heureuse en amour. Les plus grandes sont seules. Elles sont divorcées, elles ont été quittées ou n'ont simplement pas rencontré de partenaire valable » (*JHP*, p. 115), hypothèse également partagée par la Salie de Fatou Diome. L'ethos développé par les deux écrivaines fictives insiste donc sur le caractère solitaire de leur profession, qui redouble leur situation sociale et familiale de marginales.

Décidée à se consacrer entièrement à son travail d'écriture, l'autrice de *Je ne suis pas un homme qui pleure* parvient enfin à dépasser son complexe d'antillaise, tiraillée entre la métropole et la Martinique, lorsqu'elle est invitée sur une émission d'une chaîne nationale de télévision, en compagnie d'une écrivaine afro-américaine. Alors qu'elle ne parvenait jusqu'à présent pas à se situer, et s'identifiait au sentiment qualifié de « nini » par Maya Angelou qui se définissait comme n'étant : « ni complètement américaine ni directement africaine, condamnée à batailler pour se trouver un chez-soi » (*JHP*, p. 180), elle passe outre « l'américamania » (*JPH*, p. 149) dont la France est atteinte, et revendique sa fierté d'être Noire et française. Ainsi, en se confrontant à une rivale littéraire dont elle envie le statut auréolé du titre de « grand écrivain noir [...] issu d'un peuple qui a beaucoup (beaucoup) souffert et qui ne veut plus (du tout) souffrir (ayant) éprouvé l'esclavage, le lynchage et la ségrégation » (*JHP*, p. 149), elle se positionne en tant que femme fière de ses origines. Elle modifie donc l'image qu'elle a d'elle-même et qu'elle donne à voir, et choisit de transformer l'indétermination qui

⁸ MARTIN (Jean-Pierre), *La Honte : réflexions sur la littérature*, Paris, Seuil, 2006, 397 p. ; p. 257-258.

caractérise sa posture de femme et d'autrice en point d'ancrage à son métier d'écrivain. Elle tire alors sa légitimité de l'invention de son propre lieu, espace d'écriture singulier qui met en exergue cet « entre-deux » qui conditionne son existence.

Enfin, certaine d'être vue et reconnue grâce à cette médiatisation inespérée et tant attendue : « Fini l'incognito, le gang des francophones et l'underground. ON va me voir à la télé. Pas seulement ma mère, [...] Paris, l'Ile-de-France, la France, l'univers puisque l'émission [...] sera rediffusée sur TV5 Monde » (*JHP*, p. 200), elle prend enfin confiance en elle, mais demeure lucide quant à son éventuelle célébrité. L'apodose « sera rediffusée sur TV5 Monde » brise ainsi brutalement le rêve de gloire porté par la gradation de la protase « Paris, l'Ile-de-France, la France » qui trouve son point d'acmé avec « l'univers », de façon ironique.

L'ethos, que les deux narratrices donnent à voir, évolue donc à travers leurs discours. Présentant au début de leurs récits respectifs une image de jeunes femmes rejetées et incomprises de leurs familles et de la société, elles se révèlent finalement être des femmes combattantes, conscientes de leur marginalité, qui résistent aux valeurs et aux opinions imposées par la doxa.

La responsabilité de l'écrivain

À partir de leurs histoires respectives et de leurs expériences passées, les narratrices qui ont accepté progressivement les différences qui les ont construites, réfléchissent dorénavant à l'origine de leur travail artistique et au sens qu'elles souhaitent lui attribuer. Comment et pourquoi écrire ?

Au fur et à mesure des recherches que la narratrice de Fabienne Kanor établit sur Maya Angelou, elle jalouse l'aura des écrivaines afro-américaines. Elle finit par se demander, elle qui n'a jamais été confrontée à un événement particulièrement sordide, si la souffrance, inhérente à la vie de ses références littéraires, est nécessaire à toute forme de création artistique. En outre, est-elle forcément un gage de qualité ? : « J'ai si peu vécu, j'en ai si peu bavé pour de vrai, moi. » (*JHP*, p. 125.) Elle se sent de nouveau illégitime dans l'exercice de sa profession d'écrivain, mais ressent néanmoins une inexplicable forme de sororité avec ses modèles, lien qui l'inscrit naturellement dans la littérature féminine noire : « avec le sang, j'ai reçu l'histoire et une manière commune aux écrivaines noires de la retranscrire. Atavisme littéraire, c'est de cela dont je souffre » (*JHP*, p. 135). Décidée à appliquer la parole de Le Clézio: « *Qu'ai-je de nécessaire à transmettre aux autres ? C'est la première question à se poser.* » (*JHP*, p. 126), elle « sera [désormais] la voix de ceux qui n'en ont pas, ou plus, ou pas encore. » (*JHP*, p. 152)

en commençant par rendre sa dignité à sa grand-mère « soumise, trompée, violée, humiliée » (*JHP*, p. 115). Fille déconsidérée, elle avoue donc se nourrir du désamour des siens pour s'inscrire elle-même dans la généalogie familiale, par le biais de son œuvre littéraire : « il est probable que je n'écrive que pour relever la tête de cette grand-mère, pour relayer sa voix et remettre son corps cassé à la verticale » (*JHP*, p. 116).

Faire œuvre de mémoire en rendant hommage à ceux qu'elle aime, est également le credo de Salie, qui prouve au cours de son récit, qu'« en restituant la vie des autres, elle retrouve une part de [la sienne] » (*IG*, p. 13). Son travail d'écriture lui permet alors de vivre, en sublimant sa douleur :

Il y a toujours de quoi remplir une plume, là où coule le sang [...] Le cœur bat et l'encre circule. Et l'encre circule afin que le cœur batte. Ainsi on écrit comme on marche sur une béquille [...] L'écriture provient d'un handicap, elle permet de survivre en sublimant une somme d'impuissance » (*IG*, p. 96). Se désignant comme « un pélican du Saloun » (*IG*, p. 37),

elle n'hésite pas à se placer sous l'égide de Baudelaire qu'elle admire, en poursuivant sa comparaison à l'artiste maudit et à son albatros, empêtré dans une réalité sordide dont il est seul à pouvoir extraire la beauté : « Patauger dans la gadoue n'empêche pas d'observer et de décrire les étoiles [...] Alors quand j'entends écrivain, j'entends malaxeur de boue. Et quand j'entends grand écrivain, je comprends grand pélican au plumage embourbé. » (*IG*, p. 96-97). Comme sa comparse littéraire, elle révèle à travers un long plaidoyer de plusieurs pages, structuré par des reprises anaphoriques à valeur programmatique, les raisons (autres que celles énoncées précédemment) pour lesquelles elle écrit : « J'écris pour... » (*IG*, p. 309-313) donner une voix aux opprimés, à ceux qui n'en ont pas.

On comprend donc à quel point la situation paratopique des deux autrices s'accordent à la définition que Dominique Maingueneau donne de la paratopie créatrice, mettant par là-même en abyme le travail de leurs conceptrices respectives Fatou Diome et Fabienne Kanor :

L'écrivain est quelqu'un qui n'a pas lieu d'être (au deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même [...] quelqu'un dont l'énonciation se constitue à travers l'impossibilité de s'assigner une véritable place, qui nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société [...] À travers son œuvre, il a géré cette intenable position, suivant les règles d'une économie paradoxale où il s'agissait dans le même

mouvement de résoudre et de préserver une exclusion qui était le contenu et le moteur de sa création.⁹

Une énonciation paratopique

L'indication paratextuelle « roman », inscrite sous les titres des autrices, établit un contrat de lecture qui laisse présager au lecteur qu'il va découvrir une fiction. De cette façon, l'orientation de l'interprétation des textes dès la page de couverture, associée à l'usage du point de vue interne, se prête à la subversion de la scène romanesque à venir. Jouant dans leur texte sur les trois instances intrinsèquement mêlées que sont la personne, l'écrivain et l'inscripteur, les autrices prennent à revers les attentes du lecteur qu'elles ont, au préalable, disposé en leur faveur.

Ainsi, Fatou Diome conforte les attentes de ce dernier dès le prologue, puisque le personnage-narratrice se présente immédiatement : « Je m'appelle Salie... ». La scène générique est bien celle d'un roman car le personnage ne porte pas le prénom de son autrice. Tout au plus, peut-on établir un lien avec *Le Ventre de l'Atlantique*, autre œuvre de Fatou Diome, dont le personnage-narratrice est affublé du même prénom. Pourtant, quelques pages plus loin, le lecteur découvre déjà que cette narratrice a vécu son enfance à Nodior, île où l'autrice est également née...le trouble s'installe : le jeu énonciatif peut commencer.

Puisqu'elle a trouvé sa liberté dans une bâtardise assumée et dans l'exil, l'autrice fait ressentir ce sentiment de ballotement à son lecteur. En effet, elle installe ce dernier au cœur d'une triple énonciation, jouant sur l'ethos de Salie. Les réflexions personnelles de la narratrice et ses adresses récurrentes à la Petite, allégorie de son enfance dédoublent les références constantes à la vie réelle (et connue) de Fatou Diome, brouillant de ce fait les repères du lecteur. Ce dernier ne sait alors plus démêler le vrai du faux dans ce qui lui est conté, emporté par ce que Maingueneau nomme la *vocalité*¹⁰ du texte. Le rythme des phrases juxtaposées, le langage composé d'expressions proverbiales propre au code langagier de l'autrice, emprunte à la musique africaine et au flamenco qui accompagnent la vie de Fatou Diome et de son double romanesque lors de la rédaction du récit : « Le temps passe, la piste s'étire, mais la foule n'éloigne pas de ce qu'on porte en soi. Alors, à quoi bon courir ? Surtout si personne n'attend

⁹ Maingueneau Dominique, *op.cit.*, p.85

¹⁰ « Tout texte écrit, même s'il la dénie, possède une « *vocalité* » spécifique qui permet de le rapporter à une caractérisation du corps de l'énonciateur [...] à un *garant* qui à travers son *ton* atteste ce qui est dit », in MAINGUENEAU (D.), *Le Discours littéraire, op.cit.*, p. 207.

à quai » (IG, p. 225) ; le retour des leitmotifs « grandir est impossible », constant rappel du titre de l'œuvre, fait écho aux paroles de Paco de Lucia « Yo solo quiero caminar »¹¹, litanie scandant la fonction assignée au roman de la narratrice. S'amusant de sa situation de perpétuelle équilibriste, l'autrice applique donc les conseils de son grand-père en conservant le pied marin, en toutes circonstances : « Fille tombée d'un bastingage d'un vaisseau banni, toujours virée par ceux qui ne savent que demeurer, je suis un Nègre marron » (IG, p. 306).

Fabienne Kanor se plaît également à perpétrer ce trouble identitaire et à subvertir la scène énonciative, en ne nommant jamais son héroïne. L'absence de patronyme qui affecte le processus de caractérisation du personnage complique d'autant plus le travail herméneutique du lecteur. À l'instar de Fatou Diome, l'autrice ne cesse d'établir des liens entre ce que vit son personnage, et sa vie personnelle, en dotant par exemple sa narratrice de l'âge qu'elle avait, lors de la rédaction de son roman. De même, elle réinvestit des thématiques qui lui sont chères et qu'elles avaient déjà évoquées dans son roman *D'eaux douces* publié en 2004. Ainsi, le malaise antillais des métropolitains, le difficile positionnement de la femme face aux hommes hérités de l'histoire plantocratique et esclavagiste de la Martinique, l'éducation singulière transmise de la mère sont autant de sujets intimement vécus par l'autrice. Le brouillage des références du lecteur se poursuit avec le voyage au Sénégal qu'effectue la narratrice, pays dans lequel la romancière a vécu ; elle dénonce également le « gang des écrivains francophones », catégorie à laquelle elle est rattachée mais que Fabienne Kanor récuse... En fusionnant les trois instances du discours littéraire, la romancière facilite donc la propension du lecteur à voir, dans le récit qu'il découvre, une autobiographie qui ne s'énonce pas comme telle. Enfin, l'écrivaine n'userait-elle pas de son image, de sa posture¹² dans le champ littéraire en intitulant son roman *Je ne suis pas un homme qui pleure ?* D'aucuns y verront à la fois un clin d'œil et une forme de réponse personnelle d'une autrice noire, qui revendique ses origines plurielles, à l'essai d'Alain Mabanckou intitulé *Les sanglots de l'homme noir* (2012) ?

Redoublant la quête identitaire des narratrices par la subversion de la scène énonciative, le récit se jouerait alors des frontières sémantiques des genres romanesque, autofictionnel et de l'essai, matérialisant de ce fait « le nomadisme fondamental d'une énonciation qui déçoit tout lieu pour convertir en lieu son errance¹³ ».

¹¹ Je veux juste marcher

¹² « Pour Meizoz, qui travaille comme Viala en sociologue de la littérature, la posture se définit “comme la présentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques” », in AMOSSY (R.), *La Présentation de soi*, op.cit., p. 88.

¹³ MAINGUENEAU (D.), *Le Discours littéraire*, op.cit., p. 102.

Le sentiment existentiel d'illégitimité ayant mené Fabienne Kanor et de Fatou Diome à évoluer dans un entre-deux qu'elles se sont finalement approprié à l'âge adulte, les deux autrices font expérimenter cette situation paradoxale au lecteur, le temps d'un récit. Usant du paradigme paratopique proposé par Dominique Maingueneau, elles se jouent de la scénographie et des attendus liés à la forme romanesque en questionnant ses limites, ainsi que celles de l'essai et de l'autofiction, dans l'intention de brouiller les repères de leur lecteur. Ce dernier, cherchant à comprendre la teneur véritable de ce qui lui est présenté, s'escrime à l'assigner à un type de discours qui ne cesse de se dérober, et dont il ne peut finalement pas trouver la place. La fiction lui expose alors les tensions et les difficultés auxquelles les écrivaines se heurtent pour trouver un endroit où vivre, en tenant à distance les préjugés formulés à leur encontre. En ce sens, les deux autrices convertissent en force créatrice les différentes modalités de la paratopie, trouvant dans l'écriture l'espace propre qu'on leur a toujours refusé.

Aussi, s'emparent-elles de cet espace personnel, « ce lieu à soi »¹⁴ pour le transformer en une tribune, dans laquelle Fatou Diome revendique sa bâtardise et le marronnage comme forme d'écriture, tandis que Fabienne Kanor s'attarde sur son héritage de femme noire et française, somme de toutes les identités composites qui la constituent. Si elles n'ont pas été entendues pendant longtemps, elles offrent désormais leurs voix en partage aux opprimés de tous bords en usant des possibilités octroyées par ce modèle de l'« entre-deux ». L'instabilité qu'il génère, perturbant tant le lecteur que les limites des genres, devient alors le vecteur de voies nouvelles, conférant en ce sens d'autres perspectives aux littératures des Suds, et à la Littérature.

¹⁴ WOOLF (Virginia), *Une chambre à soi*, Paris, Denoël, 1992, 171 p.