

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CARACTÈRE SUBVERSIF DE LA FEMME ANTILLAISE DANS UN CONTEXTE
(POST)COLONIAL À PARTIR DE *MÉLODY DES FAUBOURGS* DE LUCIE JULIA ET
LA GRANDE DRIVE DES ESPRITS DE GISELE PINEAU

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ÉMELINE PIERRE

JUIN 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier Mme Martine Delvaux, ma directrice de recherche, pour ses conseils judicieux ainsi que pour les corrections qu'elle m'a suggérées durant la rédaction de ce mémoire.

Un grand merci à Élizabeth et Prepty Pierre, mes parents, qui m'ont encouragée à faire ce mémoire et qui m'ont toujours soutenue dans ma démarche. Également, je saurais gré à toutes les personnes qui m'ont apporté leur concours dans la réalisation de ce projet.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I.....	6
LE POSTCOLONIALISME : NAISSANCE ET ÉVOLUTION DE CE MOUVEMENT AUX ANTILLES.....	6
1.1 La littérature antillaise.....	7
1.2 L'espace.....	13
1.1.1. Le domaine spatial.....	15
1.1.2. L'enjeu linguistique.....	17
1.3 Théories féministes.....	23
CHAPITRE II.....	32
LES ESPACES DES PERSONNAGES FÉMININS.....	32
2.1 De l'espace imposé à l'espace conquis.....	33
2.1.1 Le lieu de travail.....	34
2.1.2 La case.....	39
2.1.3 Le faubourg.....	44
2.1.4 Le rapport ville-campagne.....	50
2.1.5 La Guadeloupe, la France et le reste du monde.....	56
2.2 La drive.....	59
CHAPITRE III.....	64
LES TYPES DE FEMMES.....	64
3.1 Les stéréotypes féminins dans les littératures orales et écrites.....	65

3.1.1 La littérature et la culture orales.....	65
3.1.2 La littérature écrite.....	68
3.2 Types de femmes et subversion.....	69
3.2.1 La mère.....	70
3.2.2 La compagne, l'amante.....	80
3.2.3 La fille.....	91
3.2.4 Le personnage masculin.....	93
3.2.5 La travailleuse.....	98
3.2.6 La militante, la célibataire et la féministe.....	101
3.2.7 La grand-mère.....	109
CONCLUSION.....	112
BIBLIOGRAPHIE.....	116

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour objectif de voir comment le personnage féminin guadeloupéen renverse l'ordre établi dans un contexte postcolonial. En effet, aux Antilles, la femme constitue la poutre-maîtresse de la société. Aussi, on retrouve une grande proportion de femmes qui occupe le statut de chef de famille. À cet égard, on pourrait penser que la figure féminine détient le pouvoir; il n'en est rien car elle a un statut subalterne. C'est pour cela que nous tentons de dégager une certaine image de la femme. Pour ce faire, nous nous appuyons sur des œuvres écrites par des auteures de Guadeloupe : *Mélody des faubourgs* de Lucie Julia et *La Grande Drive des esprits* de Gisèle Pineau. Le corpus choisi est composé d'œuvres dans lesquelles la femme tient un rôle prépondérant. Les romans analysés viennent bouleverser les stéréotypes qui prévalent au sein de la littérature antillaise. Dans un premier temps, nous dressons un portrait du postcolonialisme en mettant l'accent sur l'évolution de ce mouvement qui donnera naissance au concept de la créolité. Ce dernier nous sert d'outil afin d'analyser les romans à l'étude. De même, nous nous penchons sur les théories féministes dans un environnement postcolonial. Il est important de s'attarder à ces concepts car la Guadeloupéenne, quoique française, a des réalités culturelle, sociale, économique et politique spécifiques par rapport à la France.

Par la suite, une partie est dédiée aux espaces du personnage féminin, c'est-à-dire ses lieux de vie. Nous voyons la démarche qui mène la femme à quitter un espace qui lui est initialement imposé. En fait, nous portons une attention particulière à sa prise de possession spatiale.

En dernier lieu, nous nous attardons aux types de femmes. Aussi, il nous apparaît essentiel de faire l'inventaire des idées reçues concernant la figure féminine dans la culture guadeloupéenne spécifiquement, afin de voir comment les auteures contestent les clichés la concernant.

Mots-clés : Gisèle Pineau, Lucie Julia, féminisme, postcolonialisme, littérature, créolité, Antilles, espace, identité, sexualité, maternité.

INTRODUCTION

Quand on aborde les romans antillais, il ne faut pas oublier l'histoire qui est rattachée à la sphère géographique de ces œuvres. En effet, comme nous le dit Fritz Gracchus, il faut avoir à l'esprit que la société antillaise est née

d'une violence qui n'a guère d'équivalent historique. L'arrachement à l'Afrique, la traite, la mise en esclavage...Le maître a fondé l'absolu de son pouvoir sur quelques atteintes essentielles : les langues interdites [dont le créole¹], les rituels empêchés, les lignages dispersés, la sexualité bouleversée, le nom oblitéré (1986, p. 5).

Si la traite négrière a été abolie aux Antilles françaises en 1848, ses séquelles sont bien palpables et intimement liées à la structure actuelle de la société guadeloupéenne. C'est dans ce contexte que toute approche de la condition féminine, en Guadeloupe, doit prendre en compte les mutations vécues par le pays : joug (néo)colonial, déclin de l'industrie cannière (principale pourvoyeuse d'emplois), éveil nationaliste, début de la société de consommation, exil massif vers la métropole, etc. De fait, il faut avoir à l'esprit ces éléments fondateurs du tissu social de l'île afin de saisir la portée des romans que nous souhaitons étudier. Dans notre corpus, nous retrouvons une prédominance du personnage féminin qui lutte contre toute forme de domination. La femme va se battre afin que son peuple évolue en cessant d'être « esclave de l'esclavage ». La figure féminine, par son attitude subversive, veut se défaire de l'influence de l'ancien colonisateur. Le bouleversement qu'elle cause ne se limite pas à une contestation politique. La femme met en valeur la spécificité guadeloupéenne en ayant recours à la langue et à l'imaginaire créoles afin de prôner le bilinguisme dans un environnement où la diglossie règne. Également, le personnage féminin s'insurge contre la domination du patriarcat, contre le sexisme et contre toute forme d'injustice. De plus, à travers son combat pour la défense de la culture guadeloupéenne, on constate que le discours social ainsi que la politique sont interdépendants. Ainsi, la femme va s'attaquer à la sphère du pouvoir dont elle a longtemps été exclue. Elle va s'investir dans le discours socio-politique dans le but d'évoquer des préoccupations féminines telles que la

¹ Ajouté par le chercheur.

conciliation travail-famille et le contrôle des naissances afin de pouvoir avoir une emprise sur ses conditions de vie. Ces revendications ont un impact sur les rapports homme-femme et, par extrapolation, sur l'ensemble de la société.

Les romancières ont été absentes de la littérature antillaise pendant un long moment, ce n'est que depuis peu qu'elles investissent le champ littéraire. Simone Schwarz-Bart et Maryse Condé sont les pionnières en matière d'œuvres écrites par des femmes. De fait, Gisèle Pineau et Lucie Julia s'inscrivent dans la lignée de ces écrivaines.

Par ailleurs, que ce soit sous la plume d'un homme ou d'une femme, la figure féminine occupe une place de choix, mais elle y est confinée : elle occupe le statut de *poto mitan*² de la société. En effet, la société antillaise est matrifocale car axée sur la mère. Cependant, ce n'est pas cette dernière qui détient le pouvoir, mais la figure masculine. De la sorte, il apparaît clairement que l'évolution de la société guadeloupéenne dépend de la femme. C'est la raison pour laquelle notre étude a pour objet le personnage féminin avec ses prises de position subversives. Le volet socio-historique n'est pas à négliger quand on sait combien le passé conditionne le présent des personnages et permet de comprendre les rapports qu'ils entretiennent entre eux. Aussi, pour saisir l'image que la littérature antillaise se fait de la figure féminine, nous avons retenu deux œuvres écrites par des femmes de Guadeloupe. Le choix de notre corpus découle des similitudes et différences de traitement quant à la condition féminine antillaise. Si Pineau met en évidence le vécu antillais à travers son mode de vie, ses habitudes et ses croyances magico-religieuses, le roman de Julia a été qualifié par Régis Antoine de « littérature marquée par le populisme » car il met l'accent « sur la pauvreté, les luttes sociales, la répression » (1992, p. 357).

Lucie Julia est une militante féministe qui a été la première présidente élue de l'Union des femmes guadeloupéennes en 1958. Son engagement l'a amenée à lutter pour le progrès social. Elle est la première Guadeloupéenne à devenir, en 1952, assistante sociale diplômée d'État. En outre, en raison de son grand âge, elle a connu l'époque où la Guadeloupe était une colonie, et elle l'évoque dans son roman. Son engagement auprès des femmes est affirmé dans *Mélody des faubourgs*. Elle y relate l'histoire de Mélody, une orpheline sans ressource qui quitte la campagne afin de s'adapter aux faubourgs de Pointe-à-Pitre dans l'espoir d'améliorer son quotidien.

² Pilier central

Le parcours de Gisèle Pineau est différent. Elle est née en France et y a vécu jusqu'à son adolescence. Son existence se partage entre l'Hexagone et la Guadeloupe. De fait, l'errance est un thème récurrent dans ses écrits, et notamment dans *La Grande Drive des esprits* où il est question de l'ascension et du déclin de la famille de Léonce, qui s'étend de 1928 à 1976. Contrairement à Julia, Pineau refuse d'être perçue comme une féministe, et ce même si ses œuvres dénoncent souvent la condition féminine des Antillaises (Ndgano, 2002, p. 159). Notre postulat est que les romancières, Lucie Julia et Gisèle Pineau, abordent des thèmes semblables. En effet, elles décrivent la condition féminine et rendent compte de la révolte des personnages féminins par rapport à quotidien. Notre étude se nourrit des similitudes qui se dégagent de notre corpus, mais aussi des différences de point de vue qui en ressortent. Ainsi, afin de contester la représentation de la femme-mère, Pineau présente plusieurs femmes qui ne font pas l'expérience de la maternité, par choix ou malgré elles. En revanche, dans l'œuvre de Julia, les personnages féminins souhaitent enfanter sans que cela n'entrave d'autres aspects de leur vie. Dans les deux romans à l'étude, les auteures remettent en cause la maternité comme étant à la base de l'identité féminine. Ainsi, les écrivaines invitent le lecteur à une réflexion sur la représentation de la femme antillaise au sein de la littérature. Elles s'appuient sur l'évolution de la société guadeloupéenne qui passe du statut de colonie à celui de département d'outre-mer; d'où la parenthèse dans notre intitulé « (post)colonial ». Aussi, les femmes doivent conjuguer avec l'héritage colonial lié à l'esclavage et une ère postcoloniale (après 1946, date de la départementalisation). Ne voulant pas être les victimes de l'Histoire, les femmes *drivent*³ dans l'espace pour ne pas être confinées dans la case. Leur *drive* s'exprime à travers la diversité des fonctions qu'elles occupent : mère, célibataire, militante, travailleuse etc. Par conséquent, elles peuvent s'émanciper des règles instaurées par la société patriarcale, et se désaliéner des séquelles coloniales. Il faut souligner que la *Drive* est célébrée par la créolité qui l'associe à un contournement des valeurs et des institutions établies. Voilà pourquoi, nous nous référons à ce courant littéraire pour analyser *Mélody des faubourgs* et *La Grande Drive des esprits*.

Par ailleurs, dans cette analyse, nous n'entendons pas débattre de l'écriture féminine guadeloupéenne. Notre intention est de mettre le personnage féminin au cœur du discours en montrant que le mythe de la femme *poto mitan* s'effrite au sein de notre corpus. De ce fait, on ne retrouve pas dans les œuvres à l'étude *un* type de femme, à savoir la mère, mais une diversité de portraits de figures féminines. Il importe de voir comment la figure féminine est présentée sous

³ Terme créole signifiant « errer »

des plumes différentes car ces écrivaines appartiennent à des générations différentes. Dans ces deux romans, le lecteur peut être frappé par l'omniprésence des femmes qui sont différentes par leur couleur de peau, leur provenance (ville ou campagne), leur niveau social, leur âge, etc. À travers cette pluralité, il s'agit de s'interroger sur le peuple guadeloupéen dans son entièreté.

C'est en tenant compte de toutes les considérations dont il a été question plus haut que notre premier chapitre sera consacré au postcolonialisme qui a eu un impact non négligeable sur la société guadeloupéenne, et singulièrement sur la femme. En effet, la Guadeloupe est un département français d'outre-mer, situé au sein de la Caraïbe, qui a des préoccupations spécifiques par rapport à la France ne serait-ce que parce que ce territoire a connu l'esclavage, thème évoqué dans *Mélody des faubourgs*. Aussi, le postcolonialisme permet de mettre en contexte les œuvres abordées car dès qu'on évoque la littérature antillaise, « les problématiques sont multiples : spatiales, historiques et socio-ethniques » (Simasotchi-Bronès, 2004, p. 7). Ainsi, la période postcoloniale a ouvert des portes à de nouvelles façons de penser qui visent à émanciper l'individu des aliénations issues de la colonisation. C'est pourquoi nous débutons notre réflexion par une brève présentation de la littérature coloniale afin de comprendre le chemin parcouru par les écrivaines vers le renversement de l'ordre établi. De ce fait, nous évoquerons la négritude, l'antillanité et la créolité qui ont permis aux auteurs antillais de s'affranchir du modèle métropolitain en mettant en valeur la singularité de la culture antillaise, et en présentant des personnages avec des prises de position subversives. Par ailleurs, l'espace occupe une place importante pour l'individu, notamment pour le Guadeloupéen qui est caribéen, français et, par extension, européen. Le domaine spatial est donc à conquérir et cela est d'autant plus significatif pour la femme qui occupe une position inférieure au sein de la société guadeloupéenne. Dans le même ordre d'idée, le contexte d'énonciation n'est pas à négliger dans la mesure où l'ex-colonisé(e) s'approprie la parole. C'est ce que confirmeront les théories féministes.

Notre second chapitre sera consacré à l'espace, qui a une incidence directe sur le vécu des personnages féminins. L'espace mis en scène dans les romans est ambivalent : il confronte la campagne à la ville, le morne à la plaine, le faubourg au centre-ville et par extension, la Guadeloupe à la France métropolitaine. Ces antagonismes spatiaux permettent de comprendre en quoi la femme conteste les normes établies en ce qui touche à l'espace puisqu'elle décide de quitter des lieux qui lui étaient traditionnellement destinés afin de conquérir un espace qui répond à ses aspirations. En effet, la femme est souvent réduite à occuper l'espace de la maison en faisant preuve de discrétion, mais elle choisit de monter au créneau afin de faire valoir ses revendications

de concert ou pas avec les hommes. Par conséquent, la femme circule dans divers lieux afin d'échapper au pouvoir patriarcal. En réalité, la lutte pour l'espace est un combat menant à l'affirmation d'une identité féminine, à l'amélioration de la condition des femmes et, par extrapolation, à une libération socio-politique du peuple guadeloupéen.

Pour finir, notre dernier chapitre sera axé sur les différents types de femmes. On retrouve au sein des deux romans une galerie de femmes aussi singulières les unes que les autres; le personnage féminin passe d'une fonction à l'autre, refusant ainsi d'être cantonnée au rôle de *potomitan*. De fait, elle sera perçue en tant que mère, compagne ou amante, fille, travailleuse, militante, féministe, célibataire et grand-mère. La question du féminisme sera abordée ainsi que des questions habituellement réservées à l'homme telles que la politique et la sexualité. Inévitablement, la relation de couple sera abordée. Pour ce faire, nous nous interrogerons, succinctement, sur l'image de l'homme véhiculée par les romans à l'étude.

En somme, cette étude a pour objectif de comprendre comment la femme « marronne » une société postcoloniale. Comme le dit Teri Hernández, il s'agit de « démystifier "l'histoire officielle" mais aussi les mythes féminins qui sont depuis l'époque coloniale renforcés par une société patriarcale » (1999, p. 43).

CHAPITRE I

LE POSTCOLONIALISME : NAISSANCE ET ÉVOLUTION DE CE MOUVEMENT AUX ANTILLES

L'ère coloniale s'achève avec l'apparition des mouvements de décolonisation marqués par les indépendances vers le milieu du XX^e siècle. Le colonialisme et son corollaire, la décolonisation, ont laissé, de manières différentes, des marques indélébiles dans les pays concernés. Les traces laissées par le colonialisme touchent au domaine linguistique, aux systèmes scolaire et administratif ainsi qu'à l'ensemble de la culture du pays donné. Bien sûr, la littérature n'échappe pas à l'emprise impérialiste. Par conséquent, c'est en réaction contre la domination hégémonique de l'Occident que le postcolonialisme a vu le jour. Ce courant a pris naissance d'abord dans le monde anglo-saxon avant de s'étendre à la francophonie et, singulièrement, à la Guadeloupe où il a un caractère particulier.

Dans le domaine littéraire, le postcolonialisme met de l'avant une écriture fortement ancrée dans la culture de l'auteur. C'est ce qui fait dire à Jean-Marc Moura que: « [l]'auteur postcolonial a, de façon presque obligée, une conception forte de la littérature dans l'histoire » et qu'il est doté d'une « conscience culturelle » (1999, p. 43). Par conséquent, dans un contexte postcolonial, l'acte d'écrire ne relève pas uniquement d'une préoccupation personnelle : il a lieu dans et pour une collectivité. L'écrivain s'éloigne du modèle (néo-)colonial afin de prôner une conception de la littérature qui doit refléter une diversité littéraire. Pour ce faire, il va s'appuyer sur un des principes du postcolonialisme, à savoir que l'œuvre enracine son récit dans un « espace d'énonciation » (Moura, 1999, p. 129). De fait, la parole est (re)donnée à des êtres qui en ont été privés jusque là. En effet, quelle que soit leur provenance, Véronique Fauvelle déclare que « des penseurs et des auteurs résolus jusqu'alors à une certaine forme de mutisme ou du moins

condamnés à une parole dominée pouvaient désormais prendre la parole et lancer un cri d'émancipation» (2003, p. 1). Parmi les penseurs et auteurs qui ont marqué les théories postcoloniales, par leur dénonciation des méfaits du colonialisme, on retrouve notamment Frantz Fanon avec *Peau noire masques blancs* (1952); Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal* (1956), et Albert Memmi, *Portrait du colonisé* précédé du *Portrait du colonisateur* (1957), trois auteurs dont les écrits ont exercé une influence imposante sur la littérature en provenance des Antilles.

La littérature antillaise a été traversée par plusieurs courants : la négritude, l'antillanité et la créolité. Nous nous y intéresserons, dans un premier temps, tout en portant une attention particulière à la créolité car notre corpus y est inscrit. Elle met en scène le vécu du peuple guadeloupéen longtemps absent de l'Histoire officielle. C'est ce qui nous mènera, par la suite, à montrer comment la créolité évoque la stratification de la société. Celle-ci se répercute autant sur l'occupation spatiale des personnages romanesques que sur le choix de la langue d'écriture pour l'écrivain. Ce mouvement littéraire porte une attention particulière au concept de *drive*, et met ainsi en lumière de quelle manière l'individu questionne un espace postcolonial.

Si on veut brosser un portrait plus complet de la société guadeloupéenne, on ne saurait le faire sans se pencher sur la femme *poto mitan*. En effet, c'est sur elle que repose la structure sociale. De fait, il n'est pas surprenant de voir la place prépondérante que la figure féminine occupe dans les romans à l'étude. De façon différente, Gisèle Pineau et Lucie Julia contestent l'image de la femme-mère. Voilà pourquoi, en dernier lieu, nous nous attarderons aux théories féministes qui montrent que le mythe de la femme poutre-maîtresse s'effrite au sein de la littérature antillaise contemporaine.

1.1 La littérature antillaise

Aborder le postcolonialisme, c'est d'abord rappeler le contexte dans lequel ont émergé des littératures marquées par l'impérialisme occidental. La littérature coloniale a vu le jour suite à l'accroissement des empires coloniaux entre le XIX^e et le XX^e siècle. Les écrivains coloniaux de cette période évoquent, dans leurs œuvres, les territoires d'outre-mer qui font partie de l'empire. L'accent est mis sur l'évasion, sur l'exotisme, sur un ailleurs vu comme captivant, bizarre ou effroyable. De plus, la thématique du voyage occupe une place centrale au sein de cette littérature

même si les auteurs connaissent à peine les cultures qu'ils décrivent. Selon Jacqueline Bardolph, cela a conduit à la construction de mythes et de « stéréotypes, [qui] même après les indépendances, sont constitutifs des mentalités du monde moderne » (2002, p. 17). Elle poursuit en disant que certains écrivains « présentent une image gothique de ces « endroits sombres du monde, pleins d'une cruauté inimaginable », et que d'autres « ont le projet explicite de justifier l'aventure coloniale » (2002, p.14). Aussi, il n'est pas rare que soient utilisés des clichés mettant en scène des indigènes infantilisés, paresseux, versant négatif des héros occidentaux aventuriers, travailleurs et virils. De même, « le pays conquis est aussi féminisé dans une série de métaphores convenues, disant à la fois le désir du conquérant et son peu de considération pour un partenaire soumis » (Bardolph, 2002, p. 14). En fait, la littérature a contribué à légitimer et à asseoir un rapport de dominant à dominé puisque le colonisé « dont on parle est un objet, jamais un sujet de son propre discours » (Bardolph, 2002, p. 17).

Ces données d'ordre général sont valables pour la Guadeloupe. Effectivement, les premiers écrivains antillais sont des colons blancs, mélancoliques de la période esclavagiste. Quant aux hommes dits de couleur, ils adoptent une écriture mimétique qui s'applique à se plier aux « normes les plus académiques de la littérature métropolitaine : littérature d'assimilation et de décalcomanie » (Joubert et *al.*, 1986, p. 94). Durant la période coloniale, la littérature française apparaît comme le seul modèle à suivre, ce qui a amené les auteurs à se bâillonner, à rejeter leur culture d'origine et à adopter le langage des colonisateurs. D'ailleurs, les écrivains imitateurs « virent de leur être ce qu'en voyait la France à travers ses prête-voyageurs, ses chroniqueurs, ses peintres ou poètes de passage, ou par ses grands touristes » (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, 1989, p. 15). C'est ce qu'on appelle une écriture doudouiste ou assimilationniste qui évoque l'ici (les Antilles) avec un regard étranger. C'est dans ces conditions que l'écrivain est amené à décrire son monde, avec les yeux de l'Autre. D'après les tenants de la créolité : « [c]et état n'est pas imputable à la seule domination politique, il s'explique aussi par le fait que notre vérité s'est trouvée mise sous verrous, à l'en-bas du plus profond de nous-mêmes, étrangère à notre conscience et à la lecture librement artistique du monde dans lequel nous vivons » (Bernabé, Jean et *al.*, 1989, p. 14). C'est en réaction contre cet asservissement mental, dont les colonisés sont victimes, qu'est apparue la négritude dont la démarche consiste à réhabiliter l'homme noir. En effet, Césaire, particulièrement, va valoriser l'origine africaine des Antillais. Pour le Guadeloupéen, le lien avec l'Afrique est plus que symbolique. Le continent africain évoque la terre mère, le déracinement et la Traite. Cette intrusion de l'Afrique dans l'espace antillais va avoir des incidences sur l'écriture folkloriste qui sera remise en question. Et pour cause, la

négritude s'est créée des normes littéraires distinctes de celles de l'hexagone. De fait, ce courant littéraire représente, d'après Fauvelle « le moment premier d'une grande entreprise de lutte contre l'aliénation engendrée par la colonisation et l'esclavage » (2003, p.7). Voilà pourquoi ce mouvement s'inscrit dans une démarche de contestation de l'ordre établi, qui dépasse le cadre de la littérature. Dans le même ordre d'idées, c'est la lutte contre l'assujettissement véhiculé par le roman colonial qui y a mis fin.

Après la Deuxième Guerre mondiale, les Antilles dites françaises font face à « une profonde mutation psychologique, que Frantz Fanon analysait dès 1955. L' « Antillais, après 1945, a changé ses valeurs. Alors qu'avant 1939 il avait les yeux fixés sur l'Europe blanche, alors que pour lui le bien était l'évasion hors de sa couleur, il se découvre en 1945 non seulement un noir, mais un nègre... » (Joubert et *al.*, 1986, p. 93). Aimé Césaire a participé, également, à cette révolution mentale chez l'Antillais. D'ailleurs, n'est-il pas dit que « [t]ous les écrivains antillais depuis 1945 ont eu à se situer par rapport à lui » (Joubert et *al.*, 1986, p. 94)? En plus, « avant Césaire, la littérature antillaise est une littérature d'Européens » (Joubert et *al.*, 1986, p. 94). C'est une donnée importante à prendre en considération afin de comprendre l'évolution de cette écriture ainsi que la portée des diverses stratégies de subversion utilisées par la littérature antillaise pour s'affranchir du carcan métropolitain. Cette mise à distance débute avec la négritude qui montrera ses limites car celle-ci, centrée sur l'Afrique, considère peu l'identité créole des Antillais. Néanmoins, ce mouvement littéraire a montré la voie vers l'antillanité, prônée par Édouard Glissant, dont le « premier devoir est d'assurer sa propre présence au monde et celle de son pays [la Guadeloupe]. » (Joubert et *al.*, 1986, p. 107). L'antillanité réclame une certaine autonomie pour l'archipel guadeloupéen afin qu'il puisse exister distinctement de la métropole, et pour qu'il puisse être capable « d'assumer l'insertion de sa communauté dans l'espace et le temps » (Joubert et *al.*, 1986, p. 107). À terme, Glissant souhaite instaurer « une Fédération de la Caraïbe » (Joubert et *al.*, 1986, p. 107). Cet écrivain prend clairement ses distances avec la négritude en intégrant les Antilles françaises dans leur sphère géographique immédiate afin qu'elles puissent s'ouvrir sur le monde, en dehors de leurs relations avec la France.

L'antillanité a été suivie par la créolité. Le nom de ce courant, né dans les années 70, est un néologisme provenant du terme « créole ». Il convient d'y porter une attention particulière puisque une des auteures étudiées, Gisèle Pineau, se trouve, d'après l'expression employée par

Delphine Perret, dans « l'école de la Créolité » (2001, p. 19). Lucie Julia pourrait également faire partie de cette « école » si on s'en tient à la définition selon laquelle « [l]a créolité [...] cherche à préserver la culture créole, culture qui se trouve en Martinique et en Guadeloupe dans une situation de contact, voire de conflit avec la culture française officielle » (Ludwig et Poulet, 2002, p. 161). Toutefois, les défenseurs de la créolité précisent que ce courant littéraire « implique [...] une *solidarité géopolitique* particulière avec les sociétés de la Caraïbe ainsi qu'une *solidarité anthropologique* avec les peuples africains marqués par la colonisation » (2002, p.169). Manifestement, la créolité s'inscrit dans une démarche postcoloniale vu que ses principes prennent pour appui les manifestations du colonialisme afin de les contester.

Pour dresser un portrait plus précis du mouvement postcolonial, il convient de s'attarder au vocable « postcolonialisme ». Son préfixe confère deux sens au mot. D'abord, le préfixe « post » évoque un « après » dans le temps et dans l'espace. Aussi, on est tenté de définir ce concept en le réduisant à ce qui succède au colonialisme. À ce propos, Moura affirme que

[l]'articulation littérature coloniale-littérature postcoloniale n'est pas, on le sait, purement chronologique. Elle signale bien sûr le passage d'une ère caractérisée par le colonialisme européen d'Outre-mer à une époque de décolonisation presque complète, mais le postcolonialisme commence durant la colonisation. À certains égards, des oeuvres comme celles de Césaire et de Senghor sont postcoloniales : elles échappent aux cadres généraux de la vision impérialiste du monde tout en paraissant durant la période coloniale. C'est que « postcolonialisme » désigne moins un ensemble littéraire « venant après » l'évènement majeur du colonialisme que des littératures placées dans l'évènement majeur du colonialisme dans un certain rapport de situation à l'égard de l'histoire coloniale, de ses pratiques comme de sa symbolique, et dont elles sont attentives à dépister les traces jusqu'à notre époque (1999, p. 173).

De fait, la définition du postcolonialisme ne saurait s'arrêter à l'aspect temporel, c'est-à-dire aux œuvres écrites après la période coloniale. En réalité, l'approche postcoloniale englobe les écrits qui réfutent le colonialisme. Afin de comprendre de quelle manière s'articulent les théories postcoloniales, il est essentiel de s'attarder au contenu plutôt qu'à la temporalité, car le postcolonialisme n'est pas

seulement une succession temporelle mais un réexamen de tous les présupposés de l'époque coloniale. Les oeuvres sont alors étudiées en ce qu'elles réfutent, résistent, proposent un contre-discours. Enfin le terme « postcolonial » désigne tout un ensemble [...] qui s'interroge sur les discours, la réécriture de l'histoire, l'évolution des mentalités et des imaginaires et se sent concerné par une quantité croissante de données touchant à

l'identité -diasporas, immigrés, appartenance plurielle, nativisme, nationalisme- ou encore au couple domination/résistance en touchant au féminisme, aux situations minoritaires (Bardolph, 2002, p.11).

C'est ici qu'apparaît le second sens accordé au préfixe « post » du mot « postcolonialisme » qui s'attache davantage au discours qu'à la dimension spatio-temporelle. Du reste, l'approche postcoloniale au sein de la littérature antillaise ne s'insurge pas uniquement contre l'impérialisme, mais contre toute forme d'assujettissement. Comme le dit Anthère Nzabatsinda, les auteurs ont recours à diverses stratégies d'écriture afin d'exprimer leur résistance. Celles-ci relèvent de plusieurs ordres - esthétique, linguistique, formel et symbolique- et font appel à divers thèmes : « la culture, l'histoire, la géographie, les langues et l'idéologie. » (2002, p. 186-187) C'est la raison pour laquelle les écrits qualifiés de postcoloniaux ont pour thématiques récurrentes l'identité, qu'elle soit d'ordre collectif ou individuel, les tabous sociaux, la réécriture de l'histoire, et la migration (vers la France, la Caraïbe ou l'Afrique). Les auteurs guadeloupéens s'inspirent des réalités de la vie quotidienne pour évoquer le vécu du peuple. L'approche postcoloniale veut décentraliser le droit de parole. Cette démarche constitue une réponse au monopole de la parole par la métropole. Toutefois, « il ne s'agit pas seulement pour les pays de la marge de revendiquer leur propre centralité, [...] mais de montrer comment les œuvres et les discours sont engagés dans une relation dialectique avec les anciennes puissances » (Aron, Saint-Jacques et Viala, 2002, p. 27). Il n'est donc pas question d'une confrontation mais d'un dialogue; il ne s'agit pas non plus d'un monologue, puisque les ex-colonisés se sont (ré)appropriés la parole. C'est ce qui fait dire à Micheline Rice-Maximin, concernant la Guadeloupe, qu'

[i]l existe une histoire, une culture, et une littérature parallèles à et différentes de celles de la métropole dans la mesure où, tout comme la société guadeloupéenne, elles se sont créées contre la volonté du maître. C'est ce qui fait de cette littérature, une littérature non pas de soumission à l'oppression mais au contraire une littérature de la liberté, de la résistance, de l'ouverture et de l'inclusion (1998, p. 3-4).

Par conséquent, l'écriture peut être une arme ou un outil servant à l'émancipation de la population guadeloupéenne. À cet effet, Moura, reprenant les propos de Glissant, avance que l'écrivain antillais ne peut écrire pour lui-même, il est condamné à écrire pour l'Autre; il se fait narrateur ou porte-parole du peuple. L'auteur est un « réactif » qui participe à une conscientisation collective (1999, p. 42). C'est pourquoi la littérature guadeloupéenne s'attachera à mettre en scène des pans d'un passé occulté, pour éclairer le présent. De cette façon, cette mise

en scène peut proposer des pistes de réflexion quant à l'avenir. Pourtant, comme nous l'avons dit plus haut, ces écrits, notamment ceux qui s'inscrivent dans le mouvement de la créolité, ne se cantonnent pas uniquement à une relation fondée sur la contestation. Ce courant se veut une réponse à l'hégémonie occidentale, mais il s'instaure d'abord sur l'échange. D'ailleurs, il se définit comme « l'agrégat interactionnel ou transactionnel, des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques, et levantins, que le joug de l'Histoire a réunis sur le même sol » (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, 1989, p. 26). Ainsi, il est question de mettre en valeur les divers apports culturels de chaque peuple présent dans les Caraïbes. Par conséquent, ce mouvement littéraire ne réduit pas la diversité à un groupe, comme le ferait la démarche impérialiste qui bafoue les spécificités culturelles en visant plutôt une unicité. C'est dans ce sens que Moura déclare que

[I]a différence par rapport aux traditions européennes se vérifie plutôt dans l'expression d'un multi-culturalisme allègre, refusant (ou incapable) de s'en tenir à un unique fonds culturel. La quête d'une identité contemporaine s'accomplit donc au sein d'un cosmopolitisme planétaire, où le doute, le scepticisme envahissent les personnages de récits sans attaches très nettes (1999, p. 188).

Ce multi-culturalisme peut se manifester par le côtoiement de diverses catégories littéraires (mélange écrit et oralité, par exemple) au sein d'un même texte. Il est vrai que la créolité met en valeur les traditions; néanmoins, tout en sondant le passé, elle clame : « il nous faut être ancrés au pays, dans ses difficultés, dans ses problèmes, dans sa réalité la plus terre à terre, sans pour autant délaissier les bouillonnements où la modernité littéraire actionne le monde » (1989, p. 43). Pour ce faire, « les auteurs [...] antillais se sont principalement concentrés sur la *différence* historique, raciale, métaphysique d'une identité culturelle mutilée par le colonialisme » dans le but de mettre en lumière leur singularité (Moura, 1999, p. 182). Par la suite, ils se sont tournés vers un dialogue entre la société créole et le monde occidental. Cela a engendré un aller-retour entre des littératures afin de faire émerger un discours autre pour que les anciens colonisés deviennent « "sujets" de leur discours » (Aron, Saint-Jacques et Viala, 2002, p. 26). Du reste, la créolité, qui s'insère dans le postcolonialisme, désire participer à la réconciliation voire à la restauration des peuples créoles puisque, comme le dit Bardolph, dans les Caraïbes tant francophone qu'anglophone, la situation de l'écrivain est particulière.

Il ne lui est pas possible d'avoir recours tout simplement à de grands mythes fondateurs et de faire revivre par l'imaginaire une authenticité perdue. [...] Il ne voit pas pourquoi il faudrait opposer les esthétiques : l'allégorie de la littérature postcoloniale peut se marier

avec la tradition née en Europe. Il accepte l'hétérogénéité comme une richesse, les contradictions comme des lieux fertiles, toute dualité comme un paradoxe poétique. Il se réconcilie avec l'expérience antillaise du vide en déclarant que « le corps absent est enraciné dans une compréhension de la présence qui va *au-delà de la présence logique* ». (2002, p. 52)

Par ailleurs, comme nous l'avons dit précédemment, Bardolph déclare que les idées reçues véhiculées par la littérature coloniale ont toujours un impact sur les mentalités (2002, p. 17). C'est pour cela que le personnage romanesque antillais a besoin d'être réconcilié avec lui-même et avec son histoire. Ceci passe par une quête identitaire. De fait, il faut s'attendre à ce que la production littéraire antillaise bouleverse les stéréotypes qui lui sont rattachés. C'est une condition essentielle pour que la réconciliation avec sa propre culture, longtemps dévalorisée par les préjugés, ait lieu. Aussi, dans notre corpus, en présentant différents portraits de femmes, les auteurs bouleversent le mythe du *poto mitan*. La femme, tout en étant considérée comme subalterne au sein d'une société patriarcale, en est le pivot. La remise en question de ce cliché passe par les diverses revendications du personnage féminin qui, souvent contraint au silence, réclame l'amélioration de sa condition de vie. Dans les romans à l'étude, son émancipation passe par la conquête spatiale, d'où la nécessité de voir comment la figure féminine évolue au sein de cet espace postcolonial.

1.2 L'espace

L'espace occupe une place importante dans la littérature antillaise. À ce propos, Françoise Simasotchi-Bronès déclare : « [c]hez les romanciers guadeloupéens [...], on note une volonté de dire l'espace, d'abord, peut-être parce qu'ils ressentent la nécessité impérieuse de réfuter l'image utopique et paradisiaque que l'Europe leur a toujours renvoyée de leur espace insulaire. » (2004, p. 9) C'est pour cela que l'ancien colonisé s'approprie son espace afin d'exprimer sa vision du monde. Par conséquent, il est important de s'intéresser au lieu d'énonciation du texte littéraire. Il s'agit d'une « nouvelle situation d'énonciation ("l'autochtone parle de son monde") [qui] détermine des représentations spatiales rigoureuses, mais seulement au sens où elles se détachent des mythes coloniaux issus d'Europe (notamment de celui, majeur, de l'espace sauvage à restructurer) » (Moura, 1999, p. 173-174). Ces idées reçues, folkloristes, qui véhiculent l'exotisme, sont détournées quand elles sont reprises par les autochtones.

En outre, l'espace concerne le lieu géographique, mais également le cadre social. Selon Indira Karamcheti qui cite Edward Said :

[i]mperialism after all is an act of geographical violence through which virtually every space in the world is explored, charted, and finally brought under control. For the native, the history of his or her colonial servitude is inaugurated by the loss to an outsider of the local place, whose concrete geographical identity must there after be searched for and somehow restored (1994, p. 125).

Reprendre sa place au sein d'un espace postcolonial, c'est se soustraire à l'impérialisme. En effet, l'espace porte les stigmates du colonialisme, d'où l'intérêt d'y porter une attention particulière. D'après Moura, le domaine spatial est un lieu où s'exerce la quête identitaire (1999, p. 182-183). L'auteur nous propose quelques constantes narratives dans les textes postcoloniaux, qui permettent de faire une lecture de l'espace : « la réinterprétation d'anciennes luttes anti-impérialistes [et] le récit de la " communauté perdue " insistant sur la plénitude et la complétude de la vie traditionnelle » (Moura, 1999, p. 182-183). Ceci met en lumière l'indissociabilité du temps et de l'espace (Ropars-Wuilleumier, 2002, p. 9). L'écrivain est amené à s'interroger sur la réécriture du passé en questionnant l'espace, car celui-ci porte les marques de l'histoire collective du peuple guadeloupéen. De fait, l'espace devient le symbole « des difficultés et de leur éventuelle résolution par la restauration d'une identité authentiquement vécue » (Moura, 1999, p. 182-183). Par conséquent, la quête identitaire passe par la conquête spatiale. Le domaine spatio-temporel est donc porteur de sens dans la mesure où, comme le déclare Simasotchi-Bronès, l'espace antillais est intrinsèquement problématique (1999, p. 83). En effet, l'histoire du peuplement de l'archipel est teintée de violence. Les premiers habitants de la Guadeloupe, les Indiens Caraïbes, ont été exterminés par les Européens. Par la suite, il y a eu la Traite, et c'est ainsi que la société guadeloupéenne s'est constituée : l'esclavage en est le fondement. Aussi, certains Guadeloupéens considèrent que le pays n'est pas leur territoire originel, que leur terre-mère se trouve en Afrique. De fait, ils ne s'approprient pas un espace antillais devenu le leur, car il porte les stigmates d'un passé douloureux et probablement non résolu.

Également, le domaine spatial antillais est problématique en raison de son insularité et de son éloignement de la métropole, ce qui le met dans une position périphérique. À cet effet, la question du centre et de la périphérie occupe une place non négligeable au sein du postcolonialisme. Effectivement, le centre n'est plus seulement l'ailleurs, l'extérieur, autrement dit la métropole, mais l'intérieur, à savoir la Guadeloupe elle-même. Pour les concepteurs de la

créolité, le centre doit devenir la Guadeloupe elle-même, qui doit s'affranchir de sa position périphérique. « C'est en cela que la vision intérieure est révélatrice, donc révolutionnaire » (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, 1989, p. 24). Au-delà du rapport extérieur-intérieur, l'espace permet d'acquérir la liberté vis-à-vis des diverses formes d'aliénation. Selon Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, pour que cette autonomie puisse s'exercer, il faut que le personnage romanesque développe

un rapport au lieu, et à ses lois d'orientation; mais ce rapport, qui est à construire, requiert tout à la fois l'inclusion d'un sujet humain, qui s'approprie cardinalement ses repères, et la mise en jeu d'une logique de l'observation (2002, p. 9-10).

Ainsi, il s'agit davantage de montrer la relation de l'individu au lieu, et la lecture qu'il en fait. Cela permettra au personnage de recomposer un monde qui a originellement été sinistré par le colonialisme. La « volonté de représentation d'une expérience individuelle de l'espace ne se sépare pas d'une volonté de (re)construction collective, culturelle ou nationale » (Moura, 1999, p. 180). Cette restauration passe par la dimension spatiale et l'espace linguistique.

1.1.1. Le domaine spatial

La Guadeloupe est un espace complexe à l'image de l'identité bigarrée de l'Antillais. En effet, c'est un archipel qui se trouve dans la Caraïbe avec le statut de département français d'outre-mer (D.O.M.). La Guadeloupe se trouve à plus de 7000 kilomètres de l'hexagone. Il s'agit d'un territoire européen situé sur le continent américain. L'espace antillais, comme le stipule l'appellation « outre-mer », évoque déjà un ailleurs. Cette particularité sera mise en exergue, au sein de la littérature antillaise par un « mouvement de territorialisation [qui] passera par l'ancrage à la terre; d'où peut-être la prépondérance des romans ruraux et l'entrée assez tardive de l'espace urbain dans l'écriture romanesque. » (Simasotchi-Bronès, 1999, p. 86) Dans notre corpus, il est question de la campagne mais aussi de la ville, comme s'il s'agissait, pour les personnages qui circulent d'un lieu à l'autre, de trouver un équilibre entre ces espaces.

L'espace revêt une importance capitale pour l'Antillais. D'après Simasotchi-Bronès, dans la littérature, la dimension spatiale hante le personnage antillais parce qu'il éprouve des difficultés à trouver sa place : « [c]ette obsession quasi-névrotique peut être rattachée au

questionnement sur la légitimité de l'occupation de l'espace, et plus largement sur l'origine. » (1999, p. 86) En s'interrogeant sur l'espace, le personnage romanesque montre qu'il ne prend pas son milieu pour acquis. Il revendique la particularité de son lieu de vie qui fait partie de la France tout en étant situé dans le bassin caribéen. C'est précisément ce à quoi vont s'attacher les auteurs, dont Gisèle Pineau et Lucie Julia, qui vont réclamer, par le biais de leurs œuvres, que leurs récits puissent s'ancrer dans leur île. Les titres des œuvres étudiées sont éloquentes et évoquent déjà l'espace. Le roman de Lucie Julia s'intitule *Mélody des faubourgs*. Le titre indique que le lieu sert d'identification à l'individu. Il est son nom de famille. Quant à *La Grande Drive des esprits* de Gisèle Pineau, il fait référence au terme créole « drive » qui signifie le déplacement, l'errance. Il se trouve que la *Drive* occupe une place de choix dans les romans antillais, et singulièrement dans notre corpus, comme si « [l]'appropriation lente et progressive de cet espace fera de lui un espace accepté, conquis et finalement revendiqué comme élément fondamental dans la construction de l'identité antillaise. » (Simasotchi-Bronès, 1999, p. 86). Cette prise de possession spatiale passe par une remise en question qui exprime le concept de *Drive*.

D'après Patrick Chamoiseau, « [l]a langue créole appelle Drive une situation peu reluisante durant laquelle on erre sans fin. La plupart des Nègres marrons se retrouvèrent en Drive » (1997, p. 185). C'est pour cela que « la culture créole urbaine avait repéré la Drive et s'appliquait à lutter contre » (Chamoiseau, 1997, p. 187). Les anciens esclaves, les Nègres marrons, souhaitaient briser tout lien avec la plantation. Aussi, ils l'ont fuie afin de se réfugier dans les bois dans le but de vivre librement. Aujourd'hui, les marrons contemporains sont ceux qui contestent l'ordre établi, à la manière de nos écrivaines qui choisissent d'écrire à *leur* manière, selon *leur* représentation de l'espace. Elles ont recours au concept de la *Drive* qui symbolise l'instabilité, la pauvreté et la marginalité. En général, les *driveurs* se tournent vers la ville car, « [d]ans l'En-ville, l'ordre de l'Habitation ne pèse plus du même poids, le planteur n'y dispose d'aucune autorité » (Chamoiseau, 1997, p. 188). La ville représente le porte-voix de la métropole; c'est le lieu du savoir, le lieu où se relayent les décisions prises en France. Mais elle représente aussi la liberté, puisque l'influence qu'exerce l'Habitation n'y est pas aussi forte. Quant à la *driveuse*, elle déjoue l'ordre établi en s'appropriant l'espace comme elle l'entend. Elle va où le vent la porte, dans l'intention de devenir autonome. Elle a une liberté de mouvement; elle veut faire entendre sa voix; elle veut explorer.

La *Drive* représente la quête identitaire de l'Antillais qui se cherche au sein de son espace. L'individu va chercher à se construire dans un contexte difficile. Mais elle fait aussi référence à un déplacement qui peut dépasser les frontières de l'archipel guadeloupéen. C'est pourquoi les îles voisines sont évoquées dans notre corpus. Il reste que la migration est davantage tournée vers la France, surtout vers Paris puisque l'hexagone exerce une fascination sur les personnages romanesques comme cela a été le cas pour les écrivains. La France représentait le modèle à suivre, la civilisation, et y accéder symbolisait la réussite. Toutefois, la distance géographique constituait un sérieux handicap. Le regard était tourné vers elle au détriment des pays voisins. Aujourd'hui, les écrivains ne rejettent pas leur appartenance à l'espace français, comme le montre l'évocation de la France dans les écrits, mais ils réclament leur enracinement dans la Caraïbe, dans leur environnement géographique et culturel immédiat.

Il faut noter enfin que si la *Drive* a besoin d'espace, l'espace antillais lui est restreint (caractéristique encore plus marquée dans le cas de la Guadeloupe qui a un territoire éclaté car elle est composée d'un ensemble d'îles). Il peut donc sembler contradictoire que la *Drive* soit un thème récurrent dans la littérature antillaise : on serait tenté de croire que la petitesse du territoire empêche de *driver*. Pourtant, comme Paré l'indique : « [I]es cultures minoritaires sont non seulement des cultures de la résistance, elles sont aussi plus que jamais, malgré leurs conditions d'exiguïté et d'enracinement, des lieux de l'itinérance. » (2003, p. 27) Au-delà du questionnement de l'espace, le personnage romanesque s'interroge sur sa propre identité qui est en mutation. En fait, l'espace a un impact non négligeable sur le Guadeloupéen car il modèle son identité. C'est pour cela qu'à travers ses errances, ses *drives*, il questionne cet espace en repoussant les limites du domaine spatial qui lui est imposé. Par conséquent, le personnage prend possession de son espace et, parallèlement, il acquiert une emprise sur son contexte d'énonciation dans la mesure où l'énonciation s'exerce au sein d'une sphère spatiale donnée.

1.1.2. L'enjeu linguistique

La question linguistique, en Guadeloupe, est d'une importance capitale car on y retrouve deux langues, le créole et le français, qui ne bénéficient pas d'un statut égalitaire. Pour l'écrivain, le choix d'écrire dans l'une ou l'autre langue n'est pas fortuit. À ce propos, Moura déclare que « [o]n peut en l'occurrence parler [...] de *surconscience linguistique* puisque écrire est un

véritable acte de langage, le choix d'une langue d'écriture engageant de fait toute une conception de la littérature. A cause de sa situation, l'auteur francophone est condamné à penser la langue. (1999, p.38) » La question de la langue est problématique dans l'espace guadeloupéen. Dans notre corpus, les deux langues utilisées sont des symboles de l'hybridité de la culture antillaise. L'hybridité se manifeste dans le créole lui-même, la langue maternelle des Antillais, originellement multilingue, et où sont fusionnés des éléments *a priori* disparates. Cette langue souffre d'un statut inférieur par rapport au français. Elle subit la diglossie, c'est-à-dire qu'en raison de sa coexistence avec le français, elle occupe un statut sociopolitique inférieur. La diglossie accorde à une langue la supériorité sur une autre. Dans le cas de la Guadeloupe, c'est le français qui domine. Cette situation s'est inscrite dans une démarche colonialiste. Brahimy déclare que l'impérialisme s'est révélé par une primauté de la langue du conquérant. Le postcolonialisme s'est attardé à ce phénomène et a désigné deux vocables qui expliquent ce fait : le bilinguisme et la diglossie (Brahimi, 2001, p.50). Nous avons écarté la possibilité d'appliquer le bilinguisme à la situation linguistique de la Guadeloupe vu que ce concept confère aux langues en présence un statut égalitaire, alors que le créole a longtemps fait l'objet d'une chasse aux sorcières au profit du français. Ceci a créé la situation de diglossie. Pour Paré, la diglossie s'inscrit dans une « itinérance » (2003, p. 27). Pour notre part, nous y voyons une forme de *drive* car cette pratique fait référence au déplacement (d'une langue à l'autre) et convoque une identité qui est constamment remise en question. Cette *drive* linguistique traduit l'instabilité dans laquelle le locuteur se trouve. Conséquemment, si une langue est dépréciée et que l'idiome est intimement lié à l'identité, une partie de l'identité est dévalorisée. De fait, l'individu est condamné à *driver* entre ses deux langues et, par extension, entre les multiples facettes de son identité.

Aux Antilles, le créole a longtemps été ignoré et n'était pas enseigné à l'école. Les tenants de la créolité affirment que « la francisation nous a forcés à l'autodénigrement : lot commun des colonisés » (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, 1989, p. 24). De la sorte, la langue créole n'était pas digne d'être utilisée dans la littérature. Ce rejet s'appliquait à dévaluer un pilier de la culture et de l'identité guadeloupéennes. « L'absence de considération pour la langue créole n'a pas été un simple silence de bouche mais une amputation culturelle » (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, 1989, p. 44). Par conséquent, utiliser le créole correspond à le pérenniser en lui permettant de retrouver ses lettres de noblesse, tout en contestant la diglossie qui est le fruit de l'impérialisme linguistique. Françoise Lionnet appuie cette idée quand elle affirme que « a bilingual speech or hybrid language [...] is a site of creative resistance to the dominant

conceptual paradigms » (1996, p. 321). En défendant sa langue, l'individu ne fait que défendre son identité.

Dans le même ordre d'idées, interdire la pratique du créole ou déprécier celle-ci équivaut à nier l'existence d'une spécificité culturelle guadeloupéenne, car on parle également de culture créole. Aussi, au-delà de l'aspect identitaire, les créolistes affirment que « cette non-intégration de la tradition orale fut l'une des formes et l'une des dimensions de notre aliénation. Sans le riche terreau qui aurait pu constituer un apport à une littérature, enfin souveraine, la rapprocher de ses lecteurs potentiels, notre écriture [...] demeura en suspension » (1989, p.35-36). Toutefois, la situation a changé, comme le dit Turcotte qui affirme que

[l]a littérature antillaise écrite s'est développée assez tardivement comparativement aux autres littératures, ce qui fait que la tradition orale a longtemps été le principal mode de transmission de la culture et de la tradition aux Antilles. Ceci explique l'importance que les auteurs accordent à son inscription dans leurs œuvres. (2003, p. 231)

Des auteurs ont tenté de remédier à la situation de diglossie en transcrivant le créole, langue longtemps orale, dans leurs œuvres. D'ailleurs, il y a une forte présence de la tradition orale (proverbes, mots créoles, chansons, exclamations, etc.) dans la littérature antillaise contemporaine, comme c'est le cas dans les romans de notre corpus. L'oralité s'insère dans un contexte d'énonciation donné. Il se trouve qu'on ne saurait envisager le postcolonialisme en littérature sans tenir compte de la situation d'énonciation, attendu qu'il s'avère primordial, selon Bardolph, de « replacer davantage les textes dans leur contexte culturel et politique pour voir comment leur discours reflète des idéologies particulières en ce qui concerne des identités nationales, par exemple, et en quoi ce discours même contribue à les constituer » (2002, p. 11-12). De fait, le texte ne peut en aucun cas être abordé pour lui-même, c'est-à-dire sans prendre en considération ce qui lui est extérieur, autrement dit ses environnements politique et socioculturel, des données *a priori* non littéraires :

[u]ne œuvre renvoie de part en part à ses conditions d'énonciation, elle se constitue en construisant son contexte et l'étude de l'énonciation n'est rien d'autre que celle de l'activité créatrice par laquelle l'œuvre construit le monde où elle naît. La perspective postcoloniale [...] semble fondamentalement concernée par l'analyse de l'énonciation : non seulement elle s'attache aux rites d'écriture, aux supports matériels, à la scène énonciative [...], mais elle le fait selon une direction particulière puisqu'elle réfère ceux-

ci aux pratiques coloniales, à l'enracinement culturel et à l'hybridation caractéristique d'un contexte social (Moura, 1999, p. 38).

Pour saisir le contexte d'énonciation du roman antillais, Moura préconise que celui-ci doit créer un nouveau champ littéraire (la créolité). De plus, la situation d'énonciation doit refléter « *des usages linguistiques spécifiques* » au sein de l'œuvre écrite en français régional et/ou en créole. De même, le contexte d'énonciation doit s'inscrire *dans une tradition autochtone*, parfois partiellement oubliée, que l'œuvre illustre et prolonge du même geste (les traditions orales) (1999, p. 44). Il faut retenir de

[l]'énonciation [qu'elle] est conditionnée par la façon particulière qu'a chaque culture d'absorber /faire écho / détourner / combattre / esquiver / s'approprier l'impact de la culture dominante. La critique postcoloniale étudie la manière dont chaque auteur, chaque œuvre gère son rapport à son « lieu » [...]. (Moura, 1999, p. 44)

Si ce lieu est marqué par une situation de diglossie, il est essentiel de s'arrêter à l'espace d'énonciation. Voilà pourquoi, la créolité prône l'authenticité tout en contestant le folklorisme, et ce, par la valorisation des deux cultures qui y cohabitent: française et créole. C'est une façon de réhabiliter l'Histoire en n'occultant aucune donnée. Cette Histoire peut avoir pour source « [l']oralité créole [qui] recèle un système de contre-valeurs, une contre-culture; elle porte témoignage du génie ordinaire appliqué à la résistance, dévoué de survie » (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, 1989, p. 34). En ayant recours à la tradition orale, l'auteur s'engage dans un processus de subversion puisqu'il va à l'encontre des normes établies. Toutefois, Bardolph déclare qu'au sein du postcolonialisme antillais,

[t]ous les textes ne s'opposent pas aux pouvoirs hégémoniques aliénants au nom du nationalisme. La défense de la créolité comme identité est une direction fortement marquée chez certains Antillais anglophones et francophones, après Glissant. Elle peut prendre des formes moins rhétoriques par la réhabilitation purement littéraire d'une langue marquée par le créole. (2002, p.44)

Il faut être prudent quant à l'interprétation de l'utilisation de l'oralité et/ou du créole même si leurs intrusions déconstruisent le totalitarisme linguistique qui concourt à établir un canon littéraire. En réalité,

[l]es écrivains francophones des îles créoles sont à l'origine d'un combat qui s'inscrit dans la tendance générale de notre époque vers un retour aux sources, comportant la

restauration des langues occultées. Ils considèrent que le créole est la véritable langue de leurs îles et qu'il faut l'écrire, en parallèle avec le français, de manière à établir un véritable bilinguisme. [...] C'est leur manière de poser le problème du rapport entre langue et identité (Brahimi, 2001, p.54).

Les auteurs questionnent l'identité guadeloupéenne et également son rapport à la métropole par l'entremise de leurs langues. Ils accordent le statut de langue littéraire au créole qui peut désormais s'écrire. Pour l'écrivain, réhabiliter cette langue, c'est parler de sa propre voix tout en revendiquant son existence avec ses mots. Pourtant, les écrivains guadeloupéens, dont Julia et Pineau, ne rejettent pas le français. Le cas de Pineau est particulier car le français est sa langue maternelle (alors que pour Julia, c'est le créole). En effet, étant née et ayant vécu en France, le créole est pour Pineau, sa « langue grand-maternelle ». Lors d'un entretien accordé à Thomas Spear, l'écrivaine confie que le créole

exprime une autre quête : celle de la connaissance. Elle narre mon histoire (entre Noirs et Blancs, français et créole, France et Guadeloupe, oral et écrit, normalité et anormalité) mêlée à celle des êtres – mes ancêtres- qui connurent la déportation, la cale des négriers, la Traite, l'exil et l'esclavage. Elle raconte les miséreux d'hier et d'aujourd'hui, les exclus, les héritiers de l'esclavage, les descendants meurtris, les opprimés, les victimes honteuses de l'histoire. Par mon écriture, j'ai fait serment d'allégeance à tous ces personnages qui, sortant de l'ombre de ma mémoire, sont habillés de mots imposés, inspirés. [...] Elles⁴ mêlent leurs mots, leurs souffles, leurs corps. L'une pénètre l'autre. L'une domine l'autre. L'une jalouse l'autre. Je suis témoin et complice de cette guerre qui bouscule les règles au nom de la liberté. (2002, p. 222-223)

Ces propos peuvent également s'appliquer à Julia car on retrouve, dans son œuvre comme chez Pineau, la présence conjointe du créole et du français. Cela manifeste une volonté d'avoir le choix de sa langue d'énonciation. Notons que les œuvres étudiées sont principalement écrites en français, mais que le recours au créole traduit probablement plus fidèlement, un vécu, une vision du monde et des réalités antillaises. Par ailleurs, de nombreux auteurs ont recours au français guadeloupéen. De fait, ils montrent que hors de la France métropolitaine, la langue française subit des transformations et qu'il n'existe pas *une* langue française normative. De fait, le français a évolué de façon autonome sous la houlette du créole qui est principalement utilisé dans des contextes informels et oraux. Mettre à l'écrit le français régional, c'est traduire une volonté de le formaliser, de le valoriser, mais surtout de contester la primauté du français dit standard pour les créolistes qui revendiquent leur appropriation de la langue française :

⁴ Les langues : le français et le créole.

[n]ous avons étendu le sens de certains mots. Nous en avons dévié d'autres. Et métamorphosé beaucoup. Nous l'avons enrichie tant dans son lexique que dans sa syntaxe. Nous l'avons préservée dans moult vocables dont l'usage s'est perdu. Bref, *nous l'avons habitée*. [...] *Notre littérature devra témoigner de cette conquête*⁵ (1989, p. 47).

Cette conquête linguistique est le résultat d'une négociation avec le français normatif qui prend forme à travers un véritable travail d'écriture. Ce dialogue pousse le français standard dans ses derniers retranchements et le transcende, le transforme pour en faire éclore un français créolisé. Ainsi, on pourrait parler, comme Ludwig, de « polyglossie guadeloupéenne » : français standard, français guadeloupéen et créole. Cela se traduit dans le texte par la présence de plusieurs niveaux de langues (1996, p. 66). Cette pratique ne concerne pas uniquement les îles francophones, si on en croit Bardolph qui évoque des auteurs caribéens anglophones, Derek Walcott et Edward Kamau Brathwaite, qui font « vivre dans le texte écrit en anglais certains des procédés rhétoriques de la culture orale en langue nationale » (2002, p. 54). Du reste, la critique prend en compte le fait que

les études post-coloniales ont mis en évidence des stratégies d'écriture propres aux littératures périphériques : multiculturalisme syncrétique, réécriture parodique ou ironique des grands modèles centraux, hybridation linguistique par introduction, sous des formes diverses, des variétés vernaculaires dans le standard hérité des puissances coloniales (Aron, Saint-Jacques et Viala, 2002, p. 83).

En utilisant ces tactiques d'écriture, l'auteur guadeloupéen réfute et refuse les liens de dépendance qui existent entre la périphérie (la Guadeloupe) et le centre (la France). Cela engendre une mise à distance prise par rapport à la langue dominante.

Par ailleurs, l'intrusion du créole (assez récente) ou de l'oralité dans le texte littéraire correspond à une remise en question de la norme qui donne lieu, comme le dit Christiane Ndiaye, à un « dépassement de la discrimination des formes : métissages intertextuels et transculturels » (2004). Ce dépassement conteste la hiérarchisation des langues en établissant une relation, un lien entre elles qui peut mener au métissage linguistique. De même, les détournements des règles littéraires métropolitaines, surtout par l'entremise de la langue, entraînent une déconstruction du canon littéraire. De fait, le choix de la langue d'écriture n'est pas inopiné. La dimension linguistique questionne deux mondes, guadeloupéen et occidental, sur lesquels la société créole, produit de cette fusion, se construit. Cette société, principalement fondée sur le mythe de la

⁵ Souligné par les auteurs.

femme *poto mitan*, mérite qu'on s'attarde à la question de la femme. Il importe de voir comment la figure féminine prend sa place au sein de cet espace postcolonial malgré la triple servitude - sexe, race et classe- à laquelle elle confrontée. Le domaine spatial devient un élément devant mener à son affranchissement.

1.1.3. Théories féministes

Hernandéz affirme que « [l]a littérature qui s'est développée aux Antilles depuis la colonisation jaillit d'une source située au centre d'une société patriarcale. L'écriture des femmes, leur voix et leur parole, restent marginalisées et, par conséquent, interprétées par un système patriarcal » (1999, p. 42). L'auteure poursuit en disant que « [c]e n'est qu'à partir des années 70 que l'on reconnaît enfin les contributions des femmes dans ce domaine. C'est peut-être à cause de l'évolution d'une société traditionnelle et agricole vers l'industrialisation. Les personnages masculins se voient forcés à céder leur place de protagonistes aux femmes » (1999, p. 42). Par conséquent, le postcolonialisme a longtemps été la chasse gardée de l'homme, à l'image de la littérature, comme le confirme Sara Mills quand elle dit : « Post-colonial theory has been a rather masculinist field » (1998, p. 98). Pourtant, « les analyses postcoloniales offrent des parallèles et des intersections avec les théories féministes » (Bardolph, 2002, p.45). Effectivement, ces dernières amènent à s'interroger sur « les rapports sociaux de sexe » qui se basent sur une « "identité sexuée", fondée sur des différences (réelles ou perçues) entre les sexes, constitutives des rapports sociaux et inscrite dans des rapports de pouvoir » (Aron, Saint-Jacques et Viala, 2002, p. 506). Le colonialisme exerce sa domination en ayant recours à des métaphores sexuelles :

[t]he colonial and imperial context was one which was sexually coded and redolent with sexual meanings; the exotic is a particular example of the way in which the colonial context is imbued with sexual fantasy. [...] Even the colonial landscape was represented as a compliant female body – a virgin territory opening itself up to imperial penetration (Mills, 1998, p. 100-101).

Ces allégories qui comparent le corps soumis de la femme au territoire à conquérir sont énoncées dans le but d'un assujettissement, et montrent la vision que le colonialisme a de la femme. C'est ce qui pousse Mills à déclarer : « "controlling women's sexuality, exalting maternity and breeding a virile race of empire-builders were widely perceived as the paramount means for controlling the health and wealth of the male imperial body politics" » (1998, p. 102).

Dans un cadre postcolonial, les femmes sont sensibles à toutes les représentations de domination car elles ont souvent été victimes d'oppression, tout comme l'ensemble des colonisés dépossédés de leur identité par un processus de domptage. Par conséquent, les théories féministes luttent en faveur de l'émancipation féminine en mettant en valeur ce qui est passé sous silence. De fait, elles réfutent l'institution dominée par le patriarcat.

Feminism is not simply an additive explanatory model alongside other political theories. To centralise women's experiences of sexuality, work and the family inevitably challenges traditional frameworks of knowledge. Feminism incorporates diverse ideas which share three major perceptions: that gender is a social construction which oppresses women more than men; that patriarchy shapes this construction; and that women's experiential knowledge is a basis for a future non-sexist society. These assumptions inform feminism's double agenda: the task of critique (attacking gender stereotypes) and the task of construction (Humm, 1998, p.194).

En ce qui concerne la littérature antillaise, celle-ci évoque la sexualité féminine souvent bafouée en contestant la question du genre qui cloisonne la femme dans le rôle de pilier de la famille. Le féminisme antillais s'attaque aux archétypes du personnage féminin qui vit sa sexualité uniquement dans le but de procréer. D'ailleurs, la figure féminine n'est valorisée que par le biais de la maternité. C'est la raison pour laquelle, « à travers toute l'oralité antillaise se trouve magnifiée la Mère, porteuse de dons, dispensatrice de bien » (Condé, 1979, p. 41). La femme élève souvent seule une ribambelle d'enfants souvent de pères différents. Son unique source de bonheur vient de sa progéniture. Or, il y a des femmes qui refusent d'enfanter, voire qui ne désirent pas entretenir de relation sentimentale avec un homme. Il faut dire que l'image que reflète la littérature de la figure masculine n'est pas des plus reluisantes :

[t]he good husbands and lovers of the Caribbean are also too often silent and invisible: the creative literature at present available for young women to read about with stereotypical attitudes towards women, depicting them as victims of male violence or the other ways as losers or marginal figures (Savory Fide, 1990, p. 290).

Ceci pourrait concourir à expliquer la présence de femmes qui refusent l'image de la mère tant valorisée aux Antilles :

[o]n admettra que ce refus de la maternité n'est pas le fruit du hasard. Avec ensemble, les femmes écrivains venues d'horizons si divers s'insurgent donc contre les images véhiculées par l'oralité et qui imprègnent si puissamment toute la société. Depuis des générations, les femmes aux Antilles assument une multiplicité de rôles, assurent l'entretien et l'éducation de leur nichée au détriment de leurs joies personnelles. Même

dans les cas où il s'agit de couples de type occidental, légitimement unis et monogamiques, l'enfant demeure l'affaire de la mère, le père se consacrant à des activités toutes extérieures. [...] A présent, bien des femmes n'en peuvent plus et cette révolte sourde qui n'ose s'exprimer, se perçoit à travers ces écrits contemporains (Condé, 1979, p. 45).

Ces prises de position correspondent au renversement de l'ordre établi. De façon générale, et cela s'applique à notre corpus, « les figures maternelles ne manquent pas de complexité et illustrent toute une gamme d'attitudes. Certaines pourraient mériter le qualificatif de dénaturées » (Condé, 1979, p. 42). Aussi, l'image monolithique d'un type de femme s'effondre, comme l'affirme Hernandéz:

[...] la nouvelle image de la femme lutte contre cette ancienne représentation dominante, limitative et paternaliste [...]. On assiste à une nouvelle attitude face aux rôles féminins imposés par la société, surtout face à la maternité [...]. Ce que l'on aperçoit à travers la nouvelle littérature antillaise c'est un désir de créer un personnage féminin plus authentique. Il faut éviter que la femme soit "écrasée sous les clichés"; c'est pour cela que les écrivains antillais contemporains proclament la diversité comme étant le seul synonyme de la nouvelle condition féminine. En même temps que le récit antillais s'occupe des stéréotypes féminins, les écrivains y insèrent des éléments nouveaux qui pourront aider à la transformation des attitudes au sujet de la condition féminine aux Antilles (1999, p. 44).

Pour que l'évolution de la condition féminine en Guadeloupe puisse avoir lieu, il faut que l'homme puisse également changer d'attitude vis-à-vis de la femme, mais cela s'avère difficile vu que la relation homme-femme semble conditionnée par le passé. En effet,

tout comme la femme, l'homme antillais est conditionné par une lourde histoire. A l'époque de l'esclavage, l'homme blanc voyant en lui un rival potentiel s'est acharné à le détruire. Il lui a interdit la femme blanche, mais aussi il lui a enlevé sa compagne naturelle dont il a fait bien souvent un jouet, un objet sexuel. Frustré, dépossédé, l'Antillais s'est réfugié dans des attitudes d'irresponsabilité qui ont survécu à l'évolution politique des Iles. Les reproches dont on l'accable, doivent toujours être situés dans une perspective plus large et éclairés du rappel de la condition socioéconomique des Antilles. Les romancières n'ont pas manqué à travers leurs écrits de se faire l'écho d'une vision assez pessimiste des mâles de leur pays (Condé, 1979, p. 36).

Les hommes semblent peu enclins au changement. Du coup, les pères occupent souvent un rôle de figuration. Le poids du passé et la main de l'ancien colon sont encore palpables. C'est une explication qui est couramment avancée afin d'expliquer l'attitude irresponsable de l'homme antillais. Néanmoins, l'étude de Thomas remet en question les images conventionnelles de la

« strong woman » et du « weak man » qui dominant dans la littérature antillaise, ce qui nous conduira à voir la façon dont se manifeste la subversion (2003, p. 1128). Aussi, pour reprendre l'expression de Thomas, nous voyons que Pineau et Julia nous présentent des « “feminine” men » et des « “masculine” women » (2003, p. 1130). C'est un pied de nez à l'héritage colonial! De plus, « les rapports familiaux de type occidental (mariage monogamique, famille nucléaire...) n'existent qu'au sein de la petite bourgeoisie urbaine et le monde rural possède ses règles et pratiques. Étant donné ce caractère irrégulier des relations mari/amant/ épouse/compagne, les conflits de type freudien entre les pères et les filles n'apparaissent guère » (Condé, 1979, p. 37). Toutefois, dans les œuvres de Pineau et Julia, le père quoique absent occupe une place prépondérante dans la vie des héroïnes. Également, la famille de type nucléaire n'appartient pas uniquement au milieu urbain; elle s'étend à la campagne. En conséquence, la tradition issue de l'esclavage est remise en question et, avec elle, les places de la femme et de l'homme. Dans un contexte postcolonial, « la littérature féminine a un contenu social [...]. Elle se situe au cœur des préoccupations de l'ensemble de la société » (Condé, 1979, p. 39). C'est pour cela que les personnages féminins créés par les écrivaines Pineau et Julia ont pour but de susciter des questionnements visant à faire évoluer les mentalités tout en tenant compte du vécu guadeloupéen. Par ailleurs, il faut garder à l'esprit la spécificité du féminisme dans les espaces postcoloniaux, comme le stipule Kadiatu Kanneth quand elle parle de « Black and “Third World” feminism ». (1998, p. 93) Dans le cas de la Guadeloupe, nous parlerons de féminisme antillais.

Tout comme la littérature coloniale était une arme utilisée afin de légitimer l'impérialisme, les théories féministes dans un environnement postcolonial permettent de critiquer l'héritage datant du colonialisme. Le féminisme apparaît comme un des outils auxquels la littérature a recours pour contester l'ordre établi.

What feminism teaches you is that literary/ critical languages, like any others, are not simply technologies of communication but intensely caught up in gender value judgments. [...] Feminism involved in new literary *practices* rather than simply in metaphors are trying to understand the wider meanings of change. (Humm, 1998, p. 207)

L'écriture féminine postcoloniale n'a émergé que récemment, pour des raisons évidentes. Dans les Antilles dites françaises, elle se développe vers les années 50. En effet, la majorité de la population n'a pas accès à l'éducation, encore moins les femmes. De fait, la femme a accumulé des décennies de retard par rapport à l'homme. Aussi, les écrivaines de Guadeloupe n'ont investi

l'écriture que depuis peu de temps. Les pionnières dont les œuvres ont été les plus marquantes sont Simone Schwarz-Bart, dont le roman *Pluie et vent sur Têlumée Miracle* (1972) raconte le quotidien d'une génération de femmes après l'abolition de l'esclavage, ainsi que Maryse Condé qui, dans ses écrits, relie la Caraïbe et l'Afrique, terre originelle des ancêtres esclaves, symbole d'un passé nié par le colonialisme. Pour elle, évoquer l'Afrique, c'est se réapproprier son histoire et adopter une attitude révolutionnaire. Ces auteures ont donné une nouvelle impulsion à la littérature antillaise. Joubert et ses collaborateurs constatent que « plusieurs romans, écrits par des femmes, prennent comme sujet le destin d'héroïnes » (1986, 116). La femme parle donc de la femme, d'une minorité qui n'avait jusqu'à récemment pas droit de parole. De fait,

[d]e nombreux romans caribéens des années 80 confirment que les Antillaises continuent, de nos jours, à subir le joug colonial. De plus, parmi leurs compatriotes, elles sont en proie à des formes particulièrement pénibles de la servitude féminine. Aussi [...] leurs romans [...] tentent de bien saisir la quête identitaire de leurs héroïnes à la fois en tant que femmes individuelles et en tant que membres d'un peuple antillais. Les auteurs de ces textes essaient de tracer la prise de conscience de certaines femmes tout autant que de donner la preuve de la force courageuse des Antillaises en général (Rinne, 1997, p. 235).

C'est dans cette lignée que s'inscrivent Lucie Julia et Gisèle Pineau. Cette dernière fait partie de la nouvelle génération d'auteures. Selon Joëlle Vitiello, *La Grande Drive des esprits* peut être défini « comme une expression féminine de l'écriture de la créolité revendiquée par Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant dans leur manifeste, *Éloge de la créolité* » (1997, p. 243). Il s'agit de « dire en français, dans une langue qu'il faut évidemment fabriquer pour cela, des réalités locales, ancrées dans le terroir et les mœurs » (Brahimi, 2001, p.42). Andrée Lotey cite Pineau qui parle de son expérience en tant qu'écrivaine créole : « Écrire en tant que femme noire créole, c'est vivre l'espérance d'un monde vraiment nouveau, peuples, langues, races, religions, cultures mêlés, imbriqués, s'enrichissant, se découvrant sans cesse, se respectant et s'acceptant dans la belle différence » (2001, p.293). D'ailleurs, concernant Pineau et Julia, «for a woman writer from Guadeloupe, [...], the act of writing in French is, of necessity, an attempt to make a place for herself in that elite, male-dominated, white European literary tradition» (Green, 1996, p. 11). De plus,

[d]epuis longtemps, l'étude de la littérature antillaise reconnaît la quête d'identité comme faisant partie de la problématique d'aliénation qui concerne les auteurs de cette région. Pour les femmes, cette quête se présente double, en tant qu'Antillaises et en tant que femmes. [...] « La femme antillaise écrivain est doublement marronne : son évasion est le marronnage littéraire de tout Antillais qui écrit, augmenté du marronnage féminin, celui de toute femme qui entre en littérature dans un tel contexte, en osant braver les

interdits liés à sa condition de femme, en combattant les préjugés et les idées reçues dans sa communauté. » (Hernandéz, 1999, p. 42).

En ce qui concerne Lucie Julia, elle appartient à une autre génération d'auteures, comme l'indique son âge avancé. Il reste que son écriture demeure subversive et pourrait également s'inscrire dans le mouvement de la créolité car *Méloody des faubourgs* traduit une réalité antillaise. D'après Suzanne Rinne, les écrits de la romancière « peuvent se définir comme un discours social et féministe tout en transmettant l'amour du pays » (1997, p. 233). Voilà pourquoi on peut qualifier son œuvre « d'engagée ».

De façon générale, l'écriture féminine, quel que soit le pays antillais où elle est pratiquée, présente des préoccupations particulières. En effet, d'après Marie-Denis Shelton, « feminine writings tend to explore conflicts and mutilations that characterize the being-in-the-world of women in the Caribbean » (1990, p. 347). L'auteure poursuit en affirmant que cette écriture parle des préoccupations féminines immédiates en mettant l'accent sur le fait d'être femme dans cette région du monde : « one of the most pervasive themes in the Caribbean novels written by women is the problematic of feminine exclusion and dispossession » (1990, p. 347-348). C'est pour cela que la figure féminine

est souvent métaphorisée, prostituée ou violée à l'image de la terre conquise : ces images militantes sont en soit méprisantes autant que l'exaltation exclusive de la figure maternelle. Les écrivains n'échappent donc pas à un *a priori* conservateur et patriarcal, même quand leurs textes sont par ailleurs des textes de résistance (Bardolph, 2002, p.45).

Mais les auteures veulent renverser cette tendance, de telle sorte que « some works in Caribbean feminine expression can be viewed as breaking the chain of alienation. They propose images of women who find a voice to claim a parcel of power over reality and destiny » (Shelton, 1990, p. 354). De même, « women writers in the Caribbean have been involved in an active interrogation of reality, past and present. Their preoccupations and their response are diverse. [...] Caribbean women's fiction is not solely centered on the self. It is structured on the multiple contractions and potentialities within Caribbean societies » (Shelton, 1990, p. 356). De fait, l'émancipation de la femme passe par la solidarité féminine puisque

chaque écrit non seulement place les femmes au centre du texte, mais encore présente des solutions de rechange aux rôles qui leur sont réservés selon le modèle patriarcal. Ces solutions de rechange comportent toutes une préoccupation pour les autres femmes, qu'il s'agisse d'amitié concrète ou idéale, de solidarité ou de mise en dialogue avec l'autre. Le

contact avec les autres femmes relève souvent de la survie mentale, physique, intellectuelle et spirituelle, face à la violence systématique qui entoure les personnages des fictions et des récits (Vitiello, 1999, p. 311-312).

Voilà pourquoi l'amitié est un thème majeur au sein de l'écriture féminine, les femmes devant faire front commun afin de combattre l'oppression dont elles sont victimes. Elles tissent des liens solides entre elles, à tel point que l'homme peut être amené à occuper une position d'intrus dans ce processus de quête identitaire. Les figures féminines établissent également des relations avec les aïeux qui leur transmettent un savoir, qui constitue, pour elles, un outil de résistance. En effet, les aïeux évoquent le passé, l'Histoire, alors que celle-ci est déniée, cachée, bafouée au profit de l'Histoire plus « globale » de la France métropolitaine. De ce fait, les aînés opèrent une contre-instruction auprès des personnages féminins. Également, les œuvres écrites par des femmes ont pour mission d'instruire même si cette éducation ne s'insère pas dans un contexte officiel. Effectivement, Maryse Condé, dans son essai intitulé *La parole des femmes : Essai sur des romancières des Antilles de langue française*, affirme que

tous ces romans féminins qui n'abordent pas les problèmes politiques, qui ne font qu'effleurer certaines tensions, qui ne prétendent pas donner de leçons, n'en sont pas moins précieux pour la connaissance que nous pouvons avoir de nous-mêmes. [...] N'est-ce pas le plus beau rôle de l'écrivain : inquiéter (1979, p. 77).

Il est donc attendu de l'écrivaine qu'elle puisse contourner le discours établi, la parole consensuelle. Ceci est d'autant plus vrai pour la femme dont la parole a longtemps été castrée. Prendre la parole en tant qu'écrivaine, c'est briser un silence trop longtemps contenu. Il apparaît clairement que témoigner de la spécificité locale, c'est retrouver sa dignité d'homme ou de femme.

Le personnage féminin antillais a la réputation d'être fort, résistant aux diverses formes de domination auxquelles il doit faire face, et ce à travers différents moyens de survie. Elle combat la déveine dans un climat marqué par la violence (viol, abandon ...), dans un milieu

où l'enfant et la femme représentent des catégories particulièrement défavorisées et opprimées – aussi bien par des restes de traditions patriarcales détournées et perverses que par les carences et les excès tout à la fois d'une urbanisation résultant du colonialisme et de politiques postcoloniales abusives (Vitiello 1999, p. 313).

Ainsi, même l'espace postcolonial a un impact non négligeable sur la condition féminine. C'est pour cela que la Guadeloupéenne va à la conquête de son espace afin de s'affranchir du colonialisme et de son corollaire, le patriarcat.

Du reste, « les études féministes et postcoloniales ont déconstruit le canon, donnant naissance à des contre-canon ou à des canons parallèles » (Bardolph, 2002, p. 78). Les théories féministes permettent de renverser les stéréotypes qui mettent en valeur le patriarcat ou l'image de la femme *poto mitan* de la société antillaise. De fait, à la normalisation qui vise, entre autres, à légitimer la prédominance d'une classe sur une autre, ont succédé des « contre-canon ». Comme l'indiquent Terry Eagleton et ses collaborateurs:

the goal of a feminist politics would therefore be not an affirmation of some "female identity", but a troubling and subverting of all such sexual straitjacketing. Yet the grim truth remains that women are oppressed as *women* - that such sexual categories, ontologically empty though they may be, continue to exert an implacable political force. It would be thus worst form of premature utopianism for women to strive now merely to circumvent their sexual identities, celebrating only the particular and polymorphous, rather than [...] try somehow to go right through those estranging definitions to emerge somewhere on the other side. Women are not so much fighting for the freedom to be women - as though we all understood exactly what that mean- as for the freedom to be fully human; but that inevitably abstract humanity is wounded and refused. Sexual politics, like class or national struggle, will thus necessarily be caught up in the very metaphysical categories it hopes finally to abolish [...]. (1990, p. 23-24)

Toutefois, il faut être prudent car « feminist post-colonial theorists are not a unified group. However, they can be said to be those feminists who have reacted against the lack of address to gender issues in mainstream post-colonial theory and also against the universalising tendencies within Western feminist thought » (Mills, 1998, p. 98). En réalité, les théories féministes postcoloniales ne forment pas un groupe homogène et cela est à prendre en compte afin de ne pas avoir une vision globalisante semblable à celle du colonialisme. Également, Mills avance que:

imperialism cannot be understood without a theory of gender power. Gender power was not the superficial patina of empire, an ephemeral gloss over the more decisive mechanics of class or race. Rather gender dynamics were, from the outset, fundamental to the securing and maintenance of the imperial enterprise (1998, p. 79).

Le féminisme remet en question la hiérarchie des genres en affirmant qu'elle n'est qu'une invention concourant à opprimer la femme, d'autant plus qu'elle se base sur des clichés. Par leurs écrits, Gisèle Pineau et Lucie Julia savent, comme le déclare Hernandéz, que

[L]e pouvoir libérateur attribué à la littérature fonctionne à des niveaux multiples et ne vise pas uniquement la femme. L'écriture peut lutter contre tout type de domination, culturelle ou autre. Elle vise aussi à décrire une réalité antillaise, qu'elle soit "ancrée dans le présent ou enchâssée dans une histoire qui reste à réécrire". [...] Le discours littéraire vise à donner une voix à toute une partie de l'histoire et de la culture antillaise qui n'a jamais été représentée dans les documents officiels (1999, p. 42).

En réalité, à travers diverses stratégies subversives, les théories féministes tout comme le postcolonialisme veulent contester l'eurocentrisme et par extension, le pouvoir impérialiste de l'Occident. Ainsi, il s'agit d'une volonté de décentrer le pouvoir et les lieux de diffusion culturels en y intégrant les écrits dits périphériques, notamment les littératures francophones et du Commonwealth de façon à instaurer un dialogue entre la métropole et les (ex)-colonies. Cela donne lieu à une rencontre entre des cultures alors qu'auparavant, il s'agissait plutôt d'un modèle culturel imposé à un autre.

Finalement, le postcolonialisme s'inscrit dans une démarche de subversion car il renverse les normes établies en ce qui a trait aux stéréotypes véhiculés par la littérature coloniale. De même, il interroge la place de l'écrivaine et du personnage romanesque féminin au sein de l'écriture. L'approche postcoloniale a une fonction de réhabilitation de l'histoire occultée par le discours impérialiste car celle-ci est souvent déniée, oubliée. Le postcolonialisme ne se limite pas au fait que ce soit les colonisés qui envahissent l'espace de l'écriture, car il fut un temps où l'écriture était mimétique et s'apparentait à la littérature coloniale. Il s'agit plutôt d'une remise en question de celle-ci. Le postcolonialisme ainsi que les théories féministes tendent vers la liberté de l'individu. Cela se matérialise à travers les prises de position contestataires des personnages romanesques. Davantage que l'homme, le personnage féminin aspire à conquérir un espace guadeloupéen qui est à l'image de la société : hiérarchisé. La figure féminine souhaite dépasser les limites spatiales qui lui sont imposées par l'Histoire. De fait, elle occupe divers lieux afin de se les approprier. Ainsi, elle expérimente la *drive* qui la mènera vers l'autonomie.

CHAPITRE II

LES ESPACES DES PERSONNAGES FÉMININS

Au sein du postcolonialisme, l'espace occupe une place de choix car c'est l'endroit où s'exerce la quête identitaire (Moura, 1999, p. 182-183). L'espace occupe une place prépondérante au sein d'une oeuvre romanesque. En effet, le personnage est intimement lié au domaine spatial dans lequel il évolue. Le lien existant entre l'espace et l'individu n'est pas uniquement inhérent à l'Antillais puisque, quelle que soit la société donnée, l'être humain a besoin d'un espace qui lui appartient. L'espace transfère à l'individu qui y demeure ses caractéristiques (Simasotchi-Bronès, 1999, p. 88). En Guadeloupe, l'occupation de l'espace est fortement marquée par une hiérarchisation spatiale héritée de la période coloniale. La créolité aborde la question en célébrant la *Drive* qui permet au personnage de remettre en cause l'occupation de l'espace. En effet, selon Joyce Leung, l'histoire a des répercussions sur le sentiment de déracinement du personnage romanesque, qui perçoit le domaine spatial comme un lieu-rupture (1999, p. 92) : l'espace porte les stigmates du passé. À ce propos, Simasotchi-Bronès déclare que « l'espace est une enveloppe matérielle et psychique de l'individu, dans laquelle s'inscrivent, par couches successives, sa propre mémoire et celle de sa communauté » (2004, p. 14).

Dans notre corpus, les figures féminines sont plus nombreuses que les hommes à se mouvoir dans l'espace. Elles investissent divers lieux en remettant en question les habitudes liées à l'occupation de l'espace. Il faut dire que la société les confine dans l'espace de la case afin qu'elles jouent le rôle de femme-mère, ce à quoi plusieurs femmes s'opposent. De fait, des personnages féminins sont contraints à la *drive* pour fuir les conventions sociales. Les femmes déploient une grande énergie pour conquérir divers lieux. Aussi, les différents mouvements dans l'espace de la femme constituent une prise à distance avec la case, et par extrapolation avec l'ordre établi. Pour mieux saisir le sens de l'itinérance du personnage féminin, nous tiendrons compte des théories féministes qui démontrent que la femme aspire à s'émanciper du pouvoir patriarcal. En errant, la femme revendique, que l'espace fait partie de la constitution de son identité.

Tout d'abord, *Mélody des Faubourgs (MF)*, de Lucie Julia, relate l'histoire de Mélody, une jeune orpheline qui quitte Bonne-Espérance, son village, car il ne lui offre aucun avenir professionnel. Elle se rend à Pointe-à-Pitre, la capitale économique de la Guadeloupe, à la recherche d'un emploi. Cette jeune fille qui provient de la campagne, défavorisée et sans instruction, va faire l'expérience de la dureté de la vie au sein de la ville. L'héroïne va prendre conscience de la stratification de l'espace héritée de l'histoire; elle va la contester en occupant divers lieux. Au-delà de l'histoire individuelle de Mélody, c'est l'histoire collective des femmes qui est abordée.

Le récit *La Grande Drive des esprits (LGE)* de se déroule de 1928 à 1976, des dates charnières dans l'histoire de la Guadeloupe. En effet, en 1928, un terrible cyclone détruit le pays, et en 1976, c'est une autre catastrophe naturelle qui l'attend : une éruption volcanique qui change le visage de l'île. Ce roman retrace la saga familiale de Léonce sur plusieurs générations. On assiste à l'ascension et à la déchéance de cette famille. Même si le personnage de Léonce constitue un pivot central au sein de l'œuvre, il faut noter la prédominance de figures féminines qui sont amenées à occuper, de façons différentes, l'espace : il y a celles qui choisissent de demeurer à la campagne, à Haute-Terre, et d'autres qui préfèrent s'installer à Pointe-à-Pitre. Cette épopée familiale nous est racontée à travers le regard d'une narratrice-photographe issue de la capitale.

Les romans à l'étude brossent des portraits de personnages féminins qui évoluent au sein de l'espace. Elles passent de la case au lieu de travail, quittent la campagne ou le faubourg pour s'installer à la ville et deviennent propriétaires. Ceci nous amène à nous interroger sur la perception de l'espace par les sujets féminins. Nous verrons en quoi leur occupation de l'espace est subversive. Pour ce faire, nous allons inventorier les lieux où elles circulent. Suite à cela, nous pourrons nous questionner sur le sens de ces déplacements, en nous appuyant sur le concept de la *drive* développé par la créolité. À travers ces exemples, nous verrons que l'espace, au départ synonyme de dépossession, va devenir va être approprié par des personnages féminins.

2.1 De l'espace imposé à l'espace conquis

Les problèmes relatifs à l'espace antillais sont à mettre en lien avec la constitution de la société guadeloupéenne. En effet, celle-ci a vu le jour après la disparition des Caraïbes et suite à

la « juxtaposition » de plusieurs peuples en vue de l'instauration de la traite négrière. De fait, on comprend mieux pourquoi l'histoire et l'espace sont aussi étroitement imbriqués. Le personnage romanesque noir semble être constamment en exil car il se sent éloigné à la fois de la culture originelle - qui prend sa source en Afrique- et de la culture métropolitaine. Cela engendre un sentiment de dépossession chez l'individu qui cherche à se trouver une place au sein d'un espace marqué par l'histoire coloniale. Ce désir de conquête de l'espace est accentué pour la femme qui occupe une position subalterne par rapport à l'homme qui attend d'elle qu'elle devienne une *poto mitan* dont les limites spatiales ne dépassent pas celles de son foyer.

Dans notre corpus, plusieurs figures féminines aspirent à mener une existence en dehors de la structure familiale. Elles occupent une diversité d'espaces tels que le lieu de travail, la case, le faubourg, la campagne, la ville ou le morne. D'autres émigrent vers la France ou ailleurs, afin de gagner leur autonomie.

2.1.1 Le lieu de travail

Dans les œuvres à l'étude, les femmes sont nombreuses à occuper un emploi. Dans *Mélody des faubourgs*, vers les années 60, à Bonne-Espérance, un village situé sur une habitation⁶, dès que les jeunes quittent le système scolaire, s'ils ont eu la chance de le connaître, le principal pourvoyeur d'emploi est la canne à sucre. Ils peuvent difficilement prétendre à un autre emploi s'ils demeurent sur l'habitation. À l'instar des esclaves, ils se tournent vers la canne. Si le champ de cannes est un lieu comparable à l'enfer, un lieu de « maudition », les personnages entretiennent néanmoins un lien contradictoire avec la canne elle-même. D'une part, ils consomment le rhum qui fait partie de la culture guadeloupéenne; d'autre part, cette boisson est considérée comme une « eau diabolique des cannes » (LGE, p. 98), ce qui fait référence aux méfaits de l'alcoolisme. Même si la canne rappelle cette douleur qu'est l'esclavage, même si avec celle-ci, on a l'impression que l'esclavage se maintient bien longtemps après son abolition, les personnages ne la rejettent pas, car ils savent qu'elle symbolise une partie de la mémoire de la Guadeloupe. D'ailleurs, ils demeurent dépendants du système de l'habitation et de la canne, un des rares gagne-pains à la campagne. D'où le désespoir de Mélody quand elle constate le déclin de la canne à sucre : « [s]'il arrive qu'un jour, on supprime tous ces champs, que ferons-nous?

⁶ Durant la période esclavagiste, le système de l'habitation a permis de stratifier les rapports entre les individus. L'habitation était un grand domaine où demeuraient les maîtres et les esclaves en quasi-autarcie. Durant la période post-esclavagiste, l'habitation régissait l'espace rural.

Comment pourrions-nous vivre et faire grandir les enfants? Nous mendierons du pain aux chiens, mon Dieu! » (MF, p. 13) Il faut souligner que la canne emploie autant des ruraux que des citadins :

[u]n camion ramassait, entre trois et quatre heures du matin, les coupeurs et les attacheuses afin de les emmener dans les champs de canne à sucre. Violetta était de la partie. Ainsi, chaque jour elle allait trimer pour gagner le pain de ses enfants sur les habitations (MF, p. 98).

Le travail dans les champs de canne est éreintant; le verbe « trimer » met l'accent sur la dureté de l'emploi. Selon André Ntonfo, l'Antillais est destiné au dénuement et à diverses formes d'exploitation car la canne condamne les personnages à la précarité (1982, p. 56). C'est à cause de la misère et du chômage qui sévissent dans le milieu cannier que de nombreuses jeunes femmes sont contraintes de quitter leur village pour la ville ou pour la France, en espérant y trouver un emploi : « [l]a canne et le sucre diminuaient, et on parlait de plus en plus de fermetures d'usines, d'ouvertures de grands hôtels et de grandes surfaces commerciales, d'exil ou de départ de jeunes en France » (MF, p. 61).

Dans notre corpus, celles qui arrivent à Pointe-à-Pitre occupent souvent des postes peu rémunérateurs tels que ménagère, bonne d'enfants, servante, domestique, ramasseuse de charbon, marchande, vendeuse, amarreuse ou docker (lever des sacs de ciment et autres caisses sous un soleil de plomb). Si ces jeunes filles sont heureuses d'occuper un emploi, elles déchantent rapidement en raison de leurs conditions de travail épouvantables. En réalité, le personnage romanesque « déplace le théâtre de l'action de localité en localité, de la campagne vers la ville, comme par souci d'illustrer la continuité dans le dénuement, la souffrance, les privations que connaissent les travailleurs des champs, les manoeuvres des villes, le peuple domestique » (Ntonfo, 1982, p. 57).

Dans le roman de Lucie Julia, Mélody débute en tant que domestique chez des Blancs puis chez des Mulâtres. De fait, la jeune femme a accès aux modes de vie de l'élite guadeloupéenne, un milieu très fermé. Elle y fait la rencontre de Bruno, un jeune de la famille de Mulâtres qui l'a employée. L'adolescent lui enseigne l'importance du savoir, de la lutte des classes et de la politique. Aussi, son lieu de travail devient un espace d'apprentissage (d'un point de vue intellectuel) et de décryptage de la société guadeloupéenne. Cela l'amène à se questionner

sur les disparités sociales. Également, l'héroïne s'interroge sur sa propre précarité et sur la façon d'en sortir. Elle « avait ses petits projets » (MF, p.68) : « trouver une chambre, puis une autre place, car elle ne voulait plus dormir sur son lieu de travail » (MF, p. 68). La jeune femme souhaite vivre dans un espace distinct de son lieu de travail. C'est une façon, pour elle, de gagner en indépendance. Dès lors, elle va s'atteler à améliorer sa condition de vie en occupant divers emplois : domestique (à plusieurs endroits), docker et vendeuse. Quand un poste ne convient pas à ses aspirations, l'héroïne le quitte. Elle finit par trouver le métier qui lui apporte de la satisfaction en devenant vendeuse dans une buvette. Cela lui donne plus d'autonomie et de responsabilités. Cet emploi la valorise et elle s'y épanouit. La buvette porte un nom significatif : « Rendez-vous des Amis ». C'est un lieu où se rencontrent les couches inférieures de la société composées d'ouvriers d'usines, d'éboueurs, de vidangeurs, de ménagères et de dockers.

La buvette antillaise, qu'on appelle aussi le *lolo*, est un lieu incontournable de l'espace rural antillais. Sociopète, elle est un espace propice au rapprochement des individus. C'est le lieu où l'on vient pour boire, mais éventuellement aussi pour acheter sa nourriture, c'est un peu l'épicerie-café traditionnelle des petits villages des provinces de métropole. Elle est le maillon central d'une micro-économie de la subsistance. Dans un pays où une grande partie se passe dehors, cet espace collectif a autant d'importance que l'espace privé que représente la case des personnages (Simasotchi-Bronès, 1999, p. 98).

La buvette est un espace qui a une fonction sociale importante en Guadeloupe. Le *lolo* est un lieu de retrouvailles pour de nombreux travailleurs anonymes de la ville. Ils peuvent y faire des achats à crédit car leurs maigres revenus ne leur permettent pas, souvent, de subvenir à leurs besoins essentiels. Avec le système de micro-économie, la buvette est un palliatif au manque d'engagement des institutions face aux démunis. Il est un espace d'expression pour les travailleurs qui y évoquent, sans détour, leurs conditions de travail misérables. De même, le *lolo* tente de résister à l'instauration de la société de consommation. Ensemble, ils discutent des moyens de les améliorer. Quant à Mélody, elle est à l'écoute des travailleurs qui expriment « le discours de la collectivité. » (Simasotchi-Bronès, 1999, p. 99) C'est à travers son regard que le lecteur perçoit la vie des petites gens. « Dans le roman, la buvette joue un rôle stratégique, car c'est là où s'expriment les personnages secondaires, les anonymes du roman. Leurs propos sont révélateurs de leur vision d'eux-mêmes et du monde, et donnent une idée du climat socio-économique de l'époque. » (Simasotchi-Bronès, 1999, p. 99) Les propos de ces personnages secondaires qui fréquentent le *lolo* viennent s'ajouter aux observations de Mélody : «[e]lle constatait [...] comme [...] dans les faubourgs [que] c'étaient les mêmes problèmes, le même mal de vivre, les mêmes rêves d'une autre vie, les mêmes désirs de mieux-vivre et de bonheur. » (MF,

p.94) La répétition de l'adjectif « même » met l'accent sur la collectivité. Dans cette phrase, il y a une gradation, avec les termes « problèmes », « mal de vivre », « rêves », « mieux-vivre », « bonheur », qui souligne l'obsession des travailleurs pour une vie meilleure.

En plus d'occuper la position de témoin privilégié des changements qui touchent la société guadeloupéenne, grâce à son travail, la jeune femme acquiert une reconnaissance sociale. Non seulement la buvette est son gagne-pain, mais en plus, elle « devient le pivot de la vie matérielle et communautaire » du faubourg. (Simasotchi-Bronès, 1999, p. 99) Il est à noter qu'à Bonne-Espérance, Mélody a habité dans une buvette. Elle y dormait, enceinte, « sur son affreux brancard » et sur « son drap de sac à farine blanchi au soleil, déjà usé jusqu'à la tram » (MF, p. 19) qui faisaient office de lit. Quelques années plus tard, son travail dans le *lolo* semble constituer une revanche sur le passé qui lui prédisait un avenir sombre.

Dans *La Grande Drive des esprits*, il est également question de jeunes femmes qui quittent la campagne, Haute-Terre, pour travailler à Pointe-à-Pitre. Selon Lucina, son village ne lui offre aucune opportunité professionnelle. Arrivée à la ville, elle occupe la profession de servante chez des bijoutiers, et elle dort sur son lieu de travail. Elle ne compte pas y demeurer très longtemps car « [l]es Italiens payaient peu » (LGE, p. 147). Insatisfaite de son emploi, elle décide de l'abandonner sans garantie d'en trouver un autre. Elle n'a pas eu peur d'aller vers l'inconnu, vers l'instabilité. Aussi, « [e]lle arpenta toutes les rues. En ce temps, il y avait des couloirs dangereux : [...] il y avait des rues où les cases en bois appelaient l'incendie et cachaient des misères » (LGE, p. 147). Le verbe « arpenter » suivi de « toutes les rues » montre que cette figure féminine investit pleinement Pointe-à-Pitre, en apprivoisant l'espace hostile, « les couloirs dangereux ». C'est en explorant la ville qu'elle découvre « une maison assez moche » qu'elle achète avec ses économies afin de la transformer en « un pittoresque restaurant créole [...]. Dès le commencement, on ne mélangea pas ce restaurant-ci aux cantines de marché où venaient se caler les dockers après l'effort » (LGE, p. 148). Ce n'est pas la même clientèle que celle de Mélody, attendu que « sa cuisine attira les grandes gens, bourgeois, nantis, médecins, juges, parvenus, hommes d'affaires...Et bien entendu, débarqués des paquebots de croisière : les touristes américains! » (LGE, p. 149) Par ailleurs, dans le commerce de la restauratrice, l'art créole est mis en valeur par l'exposition de « tableaux d'art naïf haïtien accrochés aux murs [qui] racontaient l'histoire de mondes mythiques, de jardins d'éden peuplés d'Adam et Ève noirs » (LGE, p. 148-149). Le fait de placer un tableau représentant un Adam et une Ève noirs est une remise en

question d'un mythe judéo-chrétien qui veut que les premiers humains étaient blancs. En plus d'être restauratrice, Lucina devient propriétaire d'immeuble. Elle « acheta la case voisine, la fit démolir, éleva à sa place un immeuble de trois étages et se mit à louer des appartements. » (LGE, p. 150)

Quant à sa sœur, Céluta, elle se prostitue : « [l]es marins, voyageurs, nègres sans femmes, zendyens sans chair passaient sur elle l'un derrière l'autre. » (LGE, p.194) Un jour, elle quitte Haute-Terre pour deux ans. Il n'est pas fait mention de sa destination. À son retour, « elle tira de son corsage une liasse de billets [...] et s'en alla trouver un sieur Détonnère, charpentier de profession. Voilà comment elle quitta le port et ses bordées ». (LGE, p. 194) Céluta crée son entreprise : un bar logé dans une remise. Quelques années plus tard, son hangar disparaît « au profit d'une grande maison haut-et-bas ». (p. 206) Elle fait bâtir un nouveau bar. Comme Lucina, Céluta devient propriétaire et chef d'entreprise. Ces femmes expriment le désir d'être autonome en s'appropriant des espaces pour en faire leur lieu de travail. Leurs parcours sont subversifs puisque, dans *La Grande Drive des esprits*, il est dit que « [l]es nègres de ce temps [...] voyageaient au gré des contrats de travail, à la saison, sur les terres des blancs-pays. » (LGE, p. 123) Cela rappelle que la terre et l'économie du pays sont toujours demeurées au sein d'une oligarchie composée de Mulâtres et de Blancs. En créant leur entreprise, Lucina et Céluta refusent de travailler « sur les terres des blancs-pays ». Elles estiment que la terre leur appartient. Aussi, elles vont acheter un espace pour qu'il devienne le leur. En devenant entrepreneures, ces femmes montrent que l'aristocratie n'a plus le monopole de l'économie.

Dans *Mélody des faubourgs*, la bourgeoisie rappelle sa mainmise sur la terre à travers Monsieur le Pitre, un patron qui déclare, suite à la contestation de ses employés par rapport à leurs conditions de travail déplorables : « [v]ivement que le grand président mette de l'ordre dans le pays, en renvoyant tous ces gens en Guinée! » (MF, p. 61) La Guinée, pour l'esclave, est synonyme de retour aux sources : l'Afrique. Ces propos sous-entendent que les Guadeloupéens noirs ne sont pas chez eux. L'expression « tous ces gens » montrent que les travailleurs n'ont pas de statut. Ceci est accentué par le pronom démonstratif « ces » qui témoigne du mépris de l'employeur pour ses employés. Le verbe « renvoyer » indique qu'ils ne sont pas chez eux. Ces Guadeloupéens font l'expérience du racisme dans leur propre pays. Ainsi,

même quand il y a consentement à l'espace, même quand la lecture qu'il y fait permet au personnage de tenter de réunir son histoire éparpillée, l'insatisfaction et le sentiment de dépossession demeurent. Aliéné, le personnage romanesque antillais se sent aussi bien étranger à son espace qu'à son Histoire (Simasotchi-Bronès, 2004, p. 45).

C'est pour répondre à un tel sentiment de dépossession que les personnages féminins investissent leur lieu de travail, lieu qui leur permettra d'acquérir de l'autonomie financière. C'est une étape qui les mènera à une émancipation totale. Les femmes ne veulent plus dépendre d'un homme pour pourvoir à leur besoin, et souhaitent explorer l'espace afin d'échapper aux limites imposées par la société qui ne voit en elles que des femmes *poto mitan* n'ayant d'autre ambition que celle de devenir mère.

Dans notre corpus, les femmes nous montrent que si elles voyagent, c'est au gré des contrats de travail qui sont localisés à Pointe-à-Pitre. Cependant, elles ne dépendent plus uniquement du système de l'Habitation, comme c'était le cas de leurs mères ou de leurs grand-mères avant elles. Elles n'hésitent pas à déménager pour améliorer leur quotidien. Elles ne sillonnent pas « les terres des blancs-pays », mais se déplacent plutôt en fonction de leurs désirs et de leur curiosité. Elles quittent un emploi non pas parce que leur contrat arrive à terme, mais parce que celui-ci ne les comble plus. C'est dire à quel point le personnage féminin renverse l'ordre établi en prenant possession de son espace par le travail.

Mais en dehors du lieu de travail, il est un autre lieu de vie tout aussi important pour l'épanouissement de la femme : c'est la case. En effet, la figure féminine lutte pour s'approprier un espace en accédant à la propriété. De cette façon, elle affirme son indépendance.

2.1.2 La case

L'histoire de la case créole débute, selon Cilas Kemedjio, avec l'esclavage. En effet, à cette époque, le maître avait la mainmise sur la conception, la construction et la disposition de l'espace de vie de l'esclave. C'est également le maître qui lui imposait un type de demeure. La case a donc évolué en fonction des besoins de l'économie de plantation (s.d, p. 31). Mais si les temps ont changé depuis l'esclavage, il reste que cette période a laissé des traces indéniables sur la perception du lieu d'habitation. Bien après l'ère esclavagiste, de façon générale, la case est destinée à une catégorie sociale défavorisée. C'est pour cela que l'auteur cité précédemment

réclame qu' « il est indispensable de faire progresser la case, de lui apporter l'hygiène, le confort, de renforcer sa solidité, bref de la faire bénéficier des avantages de l'habitat moderne » (s.d, p. 31).

Dans les œuvres à l'étude, on retrouve de nombreuses descriptions de demeures vétustes « construites en planches ou quelquefois en caisses ou même en tôles. Des cases où l'eau rentrait comme un baril, à la moindre pluie. » (MF, p. 47) La précarité de certaines cases témoigne de la condition des masses populaires. L'extérieur des maisons donne une indication sur l'intérieur, qui est souvent infesté, entre autres, de punaises, de rats, de moustiques qui mettent en danger la santé des résidents. À ce propos, Ntonfo affirme que les « romanciers s'étendent volontiers sur le caractère précaire, extrêmement démunis, des cases pour Nègres, généralement tapies à flanc de mornes ou dans les bas-fonds marécageux » (1982, p. 68). En fait, les cases sont des illustrations du quotidien des occupants qui sont frappés par le dénuement (Simasotchi-Bronès, 2004, p. 84). Souvent, ils vivent entassés dans un espace exigu, à l'image de la maison de Violetta, la voisine de Mélody : « [d]ans cette chambre minuscule se tassaient les sept enfants » (MF, p. 98). Le verbe « tasser » souligne la petitesse de la case. De même, pour exprimer l'inconfort et l'exiguïté, la demeure d'Évanore est décrite comme « un poulailler » qu'elle louait au prix fort puisque « [p]resque tout son salaire servait à payer le loyer. Il ne lui restait pas grand-chose pour manger » (MF, p. 112). Quant à Mélody, elle habite dans divers lieux : une buvette, sur ses lieux de travail, chez des amies, dans des cases situées dans différents faubourgs. Ses différentes occupations de l'espace traduisent sa volonté d'améliorer son lieu de vie, qu'elle décrit en utilisant l'isotopie de la religion: « cimetière », (p. 114), « purgatoire », (p. 114, p. 167), « enfer » (p. 114, p. 164), « malheur » (p. 164) etc. L'ordre dans lequel les termes sont placés n'est pas anodin. Il s'agit d'une métaphore de la mort. D'abord, l'individu est enterré dans le cimetière, puis son âme séjourne dans un lieu de transition, le purgatoire, pour finalement se retrouver damné en enfer. Cette allégorie représente le vécu de Mélody. En effet, dans le faubourg de Dino, sa case est située derrière un cimetière. Son « purgatoire » est un lieu de supplice. Voilà pourquoi, elle souhaite conjurer son destin et se battre pour partir de ce « trou à rats, sinon elle deviendrait braque⁷. » (MF, p. 119)

Selon Mélody, l'état de sa demeure peut avoir un impact sur elle. De fait, la jeune femme décide que sa vie dans ce quartier est transitoire. On notera que c'est la femme qui désire

⁷ Folle

abandonner « cet enfer » car Ornésiphore, son concubin, est peu enclin à déménager de l'habitat insalubre. Ne dit-il pas : « [c]ela a toujours été ainsi, comment pourrait-on changer cela? [...] Ce n'est pas nous qui avons fait la vie, nous devons la prendre comme elle est! » (MF, p. 159) Son fatalisme traduit bien le fait qu'il n'est pas prêt à changer les choses. Il privilégie le *statu quo*. Si la case « rappelle que les Nègres antillais furent des "migrants nus", elle est, fort logiquement, la projection que le personnage nègre se fait de lui-même dans l'espace de l'île » (Simasotchi-Bronès, 2004, p. 84); Ornésiphore a hérité d'une vision de lui-même qui n'est pas différente de celle que l'ancien colonisateur a des plus démunis. Ceux-ci ne pouvaient demeurer que dans des lieux infâmes qui leur rappellent leur position sociale. À travers le conjoint de Mélody, c'est la rigidité de l'homme qui est mise en exergue. La jeune femme tente de trouver une case salubre pour y demeurer. Elle accomplit cette démarche seule, comme l'indiquent les répétitions des termes « solitude » et « isolement » tout au long du roman.

La case n'est guère mieux perçue dans *La Grande Drive des esprits*. Myrtha demeure dans une « case immonde » (LGE, p. 39). La case créole est caractérisée par un ameublement rudimentaire car les occupants, souvent pauvres, n'ont pas les moyens de la meubler. C'est la raison pour laquelle Myrtha, qui « restait seule dans la vieille case qu'elle détestait plus que tout, [...], se promet d'habiter une case neuve. [...], elle fit le serment d'épouser le premier qui réaliserait cette chimère » (LGE, p. 39). La jeune femme rêve d'une belle case. Elle veut se détacher du lot des habitants de Haute-Terre dont « [l]es cases inspiraient une pitié séculaire » (LGE, p.93). Aussi, pour conquérir le cœur de sa belle, Léonce a fait élever « sur le morne la seule maison de Haute-Terre qui regarde la mer et, parfois, embroche un-deux nuages » (LGE, p. 31). Quand la jeune femme est allée visiter la case, elle « considéra la route au bas du morne, le bourg et son chapelet de cases miséreuses aux tôles tiquetées de rouille » (LGE, p. 38). Le fait que la demeure soit située sur un morne symbolise l'ascension à laquelle Myrtha aspire. Elle souhaite accéder au statut de « madame » et quitter sa maison misérable pour une case neuve et confortable : « la belle avait toujours rêvé d'être une madame mariée dans une case neuve. Pour dire le fond de sa pensée, l'amour n'avait pas creusé l'ombre d'une fondation dans son cœur. Le matin même, elle se fichait bien du bougre qu'on disait consumé de passion. » (LGE, p. 37) Ainsi, « elle s'engagea pour la case neuve. Elle enfourcha la monture de sa chance avant même de connaître son compagnon, la longueur de la route et sa destination » (LGE, p.40). La perspective d'habiter cette case constitue l'argument qui l'amènera à épouser Léonce. Selon elle, c'est une opportunité qu'elle doit saisir. Pour Myrtha, habiter une belle case n'est pas destiné à

n'importe qui. Aussi, « [e]lle saurait la mériter! » (LGE, p. 40) Elle associe son nouvel habitat à son bien-être : « la case, debout sans béquille ni rapiéçage, abritait son bonheur » (LGE, p. 60).

Plus qu'un bâtiment, la case représente le statut du personnage qui l'occupe ainsi que son histoire individuelle. La description de la demeure de Barnabé, dans *La Grande Drive des esprits*, l'illustre : « une case plus que centenaire, agrippée comme un gligli fiévreux au flanc d'un morne » (p. 43). Barnabé est une femme âgée qui a choisi de vivre sur un morne. Sa maison ancienne est peu avenante en raison de son grand âge et de son peu d'entretien. Cependant, elle est porteuse d'histoire puisqu'elle rappelle le passé.

La case accrochée au morne lutte contre le temps et l'oubli. Barnabé vit seule, oubliée des siens. Les rares personnes qui croisent son chemin sont effrayées par cette

vieille femme rouge aux hanches épaisses. Ses gencives portaient de noirs chicots. Sur sa tête, qui ne connaissait la couleur d'un peigne, des choix antiques dressaient des épingles comme des épées. Elle arborait une robe laide et toute déchirée, tachée [...]. (LGE, p. 44)

À la lecture de cette description, on a l'impression que le personnage se confond avec son espace; les termes « centenaire » et « vieille » agissent en écho. Effectivement, ces gens pensent que Barnabé est folle à cause de son aspect, mais également parce qu'elle vit dans une vieille case sur un morne, à l'écart du reste de la société. Cette femme « refuse une partie de la réalité spatiale antillaise, celle de la mémoire douloureuse » (Simasotchi-Bronès, 2004, p.101), mémoire qui lui rappelle que sa fille a été élevée par une autre femme. Durant des années, elle a cherché à avoir des nouvelles de son enfant. Face à l'échec de ses recherches, elle a fini par renoncer en se retirant de la société, comme les marrons. De fait, la case, espace fermé, lui sert de protection contre le monde extérieur. Elle développe un « lien intime case-corps » (Leung, 1999, p. 126). Pourtant, elle permet à la narratrice-photographe de pénétrer dans son univers et Barnabé ainsi brise son isolement. Quant à la narratrice, elle est ravie de pouvoir photographier cette maison. Ce qui lui importe, c'est de sauvegarder le patrimoine architectural guadeloupéen à travers ses clichés. Elle se fait archiviste en répertoriant les cases créoles, quel que soit leur état :

[j]e promenais mon oisiveté dans toute la Guadeloupe, un appareil photo Rolex en bandoulière [...] et, au fond de l'esprit, un vaste projet d'album inédit sur les cases créoles. Je sillonnais villes et campagnes. J'allais à pied, en char, à bicyclette. Clic! Clac! pour la postérité, je figeais sur la pellicule une somme de cases belles et laides, jeunes et

vieilles, éventrées, décoiffées, peinturlurées comme manawa ou bien défraîchies et grises, abandonnées. (LGE, p. 43)

La jeune femme s'attache donc à la préservation d'un aspect de l'histoire de la Guadeloupe, même si cette initiative ne s'inscrit pas dans un contexte officiel. À travers le regard d'un personnage féminin issu d'un milieu aisé, Pineau concourt à combler des vides de l'histoire officielle en nous montrant que la case créole fait partie de la mémoire guadeloupéenne. Par son récit et ses clichés, la narratrice-photographe participe à l'écriture d'une partie de l'Histoire pour que la « postérité » puisse se forger une mémoire. Même si la case rappelle un passé douloureux car il a été conçu par l'ancien maître, les figures féminines veulent se l'approprier quitte à l'adapter. Elles sont acharnées à posséder une case.

C'est le cas de Gerty, dans *La Grande Drive des esprits*, qui s'est acheté un terrain afin de s'y faire construire une case en dur. Le fait de préciser la matière utilisée pour la construction de cet habitat n'est pas insignifiant, car le béton est relié, aux Antilles, à la réussite ou à l'ascension sociale. Le béton est également synonyme de modernisation. Dans *Mélody des faubourgs*, le logement en dur constitue une étape devant mener les femmes à quitter ce « tiers-monde » (MF, p. 10) composé de cases vétustes. Elles vont habiter des demeures neuves qui symbolisent leur nouvelle vie. Dans notre corpus, plusieurs femmes accèdent à la propriété. Dans *La Grande Drive des esprits*, c'est le cas de Lucina, Céluta et Gerty qui achètent leurs parcelles de terre. Gerty choisit de vivre seule dans sa case en dur, repoussant toutes les avances de ses soupirants qui, selon elle, lorgnent sur sa réussite sociale. Elle souhaite être maîtresse de son destin et de son espace. Lucina fait construire de nouveaux immeubles sur les ruines d'une vieille case. Ce faisant, elle assoit son confort financier. Quant à Céluta, elle devient propriétaire « d'une grande maison haut-et-bas ». (p. 206) (Pendant longtemps, les cases à étages étaient réservées à la bourgeoisie. En acquérant cette demeure, Céluta affirme son ascension sociale.) Il est à noter que les garçons de la famille accordent peu d'importance au domaine spatial. Paul, le frère de Céluta et Gerty, est le seul à être revenu sur le terrain familial pour construire sa maison. Quant à Hector, le frère de Lucina, il vit dans une case exigüe avec sa femme et ses enfants. C'est sa mère, Ninette, qui se plaint de la passivité de son fils qui « ne voit pas qu'il est temps d'adjoindre une deux-chambres à sa case! » (LGE, p. 105)

En somme, afin d'améliorer leur quotidien, les figures féminines se battent pour quitter la case misérable, mouvement qui, selon elles, participe à leur rééquilibrage identitaire en tant que

femme, mère et Guadeloupéenne. Aussi, dès que leur situation financière s'améliore, le premier souci des femmes est de rénover ou de construire leur habitat. En effet, la case et son emplacement sont des indicateurs de la condition sociale de l'individu. Voilà pourquoi plusieurs personnages féminins souhaitent déménager du faubourg où sont entassées de nombreuses cases misérables.

2.1.3 Le faubourg

Le faubourg est situé à l'entrée de la ville, mais il en fait tout de même partie. En réalité, il sert de trait d'union entre la campagne et la ville. Dans *La Grande Drive des esprits*, l'image du faubourg n'est pas flatteuse:

il y avait des couloirs dangereux [...]; il y avait des rues où les cases en bois appelaient l'incendie et cachaient des misères, des femmes à cinquante marmailles, des hommes sans manman qui pleuraient dans le rhum [...] (LGE, p. 147).

Le tableau brossé dans cet extrait exprime la détresse des habitants des faubourgs de la capitale guadeloupéenne. Ces lieux dissimulent « des misères » de la ville. C'est comme si, de prime abord, Pointe-à-Pitre offrait un visage qui ne correspondait pas à la réalité. L'œuvre de Lucie Julia abonde dans ce sens. En effet, la romancière évoque ce lieu dès le titre : *Mélody des faubourgs*. D'emblée, le lecteur peut se situer dans un contexte spatial précis. Il sait qu'il sera question du vécu d'un personnage féminin, Mélody, qui provient ou qui demeure dans les faubourgs. Notons que le terme « faubourgs » est au pluriel car l'héroïne a séjourné dans plusieurs banlieues de Pointe-à-Pitre. Le titre ne fait pas mention du nom de famille de la jeune femme. C'est le faubourg qui devient son patronyme. Cet endroit fait partie de son identité. D'ailleurs, le lecteur ne saura jamais le nom de famille de Mélody. En fait, le faubourg est devenu la « vraie » famille de la jeune orpheline. C'est probablement pour cela que le titre du roman n'évoque pas sa vie à Bonne-Espérance : « il n'y avait que là, dans les faubourgs, que Mélody éprouvait la sensation de trouver un p'tit brin d'espace, d'air, de liberté. » (MF, p. 47) Au sein de l'environnement asphyxiant des quartiers, et malgré la pauvreté, la jeune femme parvient à se créer son propre espace. La banlieue est devenue son nouveau lieu de vie, mais cela ne s'est pas fait sans heurt. En effet, le faubourg est une composante de la ville qui se trouve à la périphérie de Pointe-à-Pitre. Cela crée des tensions entre le centre-ville et le faubourg puisque les réalités de la périphérie sont trop différentes de celles du cœur de la capitale qui symbolise le relais de la

métropole. Le faubourg regroupe les Noirs pauvres dont un grand nombre ont fui la misère qui sévit à la campagne, tandis que le centre-ville concentre la bourgeoisie composée notamment de Mulâtres et de Blancs. Ceux-ci sont associés à la classe dominante et à l'univers colonial. De fait, la disposition urbaine indique la séparation qui existe entre les deux groupes. C'est pour cela qu'atteindre la ville est un défi pour les personnes défavorisées. Il faut avoir les moyens économiques d'y habiter. Les figures féminines, souvent issues de la campagne, n'y accèdent souvent que pour y occuper un emploi subalterne. La désillusion est grande pour elles qui ne s'attendaient pas à être des damnées de la ville. Elles n'ont d'autre choix que d'être recluses dans les faubourgs.

Cependant, ceux-ci leur servent aussi de lieu d'« intégration ethnique et sociale » (Simasotchi-Bronès, 2004, p. 119). Pour ces personnes, arriver aux abords de Pointe-à-Pitre, c'est pénétrer dans un monde bien différent du leur, avec ses codes et ses mystères. Aussi, les figures féminines de notre corpus vont s'atteler à les décoder. S'attaquant aux forteresses que la ville dresse autour d'elle, Lucina va faire le tour de tous les quartiers de la ville afin d'en connaître les moindres recoins. Elle verra le dénuement qui y règne, mais elle lui tournera le dos. Quant à Mélody, elle va explorer et habiter les faubourgs. Pour donner de la vraisemblance au récit, Lucie Julia utilise des noms des rues et des cours (par exemple, la cour Zamia) existantes. Il faut dire qu'à travers sa profession d'assistante sociale, l'écrivaine a été amenée à côtoyer la misère. De même, c'est par l'entremise des déplacements de l'héroïne que le lecteur traverse les faubourgs et apprend à connaître le quotidien des habitants qui y demeurent dont le vécu est marqué par une grande souffrance : « Mélody voyait chaque jour la vraie face des faubourgs, face inhumaine et avilissante » (MF, p. 96). L'adjectif « vraie » montre son désenchantement : la ville n'est pas un eldorado. Pourtant, les personnages sont nombreux à croire le contraire :

[d]'année en année, il [le faubourg] s'était étendu, à mesure que la population de la ville augmentait avec l'abandon des habitations et des plantations de cannes à sucre, les premières fermetures d'usines qui avaient provoqué l'exode des campagnes vers la ville (MF, p. 92).

Les nouveaux arrivés s'installent dans des périphéries comme celle de Dino, que Mélody connaît bien puisqu'elle y vit. Dino est décrit « comme un petit village lacustre, [qui] avait surgi dans la lagune comblée par des immondices de toutes sortes » où « vivaient, dans une promiscuité terriblement lamentable et inhumaine, toute une multitude d'hommes, de femmes et d'enfants se

débattant pour exister, comme des asphyxiés recherchant un peu d'air pur » (MF, p. 92). Ce faubourg semble captif de la pauvreté car il est situé « derrière le cimetière, tout le long du front de mer jusqu'à l'abattoir » (MF, p.114), un espace peu rassurant, auquel on a l'impression qu'ils ne pourront pas échapper.

C'est en côtoyant les différents espaces (la périphérie et le centre) que Mélody va établir le constat de l'extrême indigence qui caractérise le faubourg, en comparaison avec à l'opulence qui domine au sein du centre-ville. En partant de ses observations, la jeune femme s'indigne contre cette injustice. Elle arrive à la conclusion que la classe populaire est exclue de la ville. « Ce sentiment d'exclusion contribue au malaise spatial du personnage romanesque. » (Simasotchi-Bronès, 2004, p.126) Pourtant, ce malaise va lui servir de catalyseur. Dès lors, il s'agit pour elle et ses amies de combattre ce sentiment de dépossession. Elles contestent la ségrégation géographique qui est intimement liée à l'origine sociale et/ou à la couleur de leur peau de l'individu. Elles luttent pour réhabiliter l'image des bidonvilles, lieu stigmatisé. Par exemple, le faubourg de Lauricisque est surnommé Cuba car il est associé au communisme, courant politique féroce combattue par l'État français et par le monde occidental. Le récit se déroule dans les années 60, durant la guerre froide. Lauricisque jouit d'une mauvaise réputation : « [o]n ne parlait donc que de Cuba, et ce qui passait de mal en ville était attribué à Cuba. Le moindre petit fait à Lauricisque était intentionnellement amplifié par la presse et surtout par le journal *Menti-Matin* que le grand président avait emmené dans ses valises en cadeau à la Guadeloupe » (MF, p. 194). Le rejet que subissent ces habitants va si loin qu'ils sont surnommés « les décasés » (MF, p. 195), ce qui montre que leur quartier n'est pas considéré comme faisant partie de la ville. Il ne leur est pas permis de s'approprier un espace. C'est pour cela que Lauricisque, « [...] Dino et les faubourgs revendiquaient leur droit à la dignité d'être humains » (MF, p. 114). Le faubourg brise un mythe qui veut que

[l]a Martinique et la Guadeloupe, comme le reste des Caraïbes ont longtemps fait figure, dans l'imaginaire occidental, d'espaces paradisiaques. Or le rapport premier de la majorité des Antillais à leur pays ne s'inscrit pas dans ce registre idyllique mais, au contraire, dans celui de la souffrance et de l'abomination. [...] Les êtres romanesques antillais se présentent comme des personnes « déplacées », au sens plein du terme, ils ne trouvent pas leur place dans cet univers qui est malgré tout le leur (Simasotchi-Bronès, 2004, p.14).

Pourtant, les figures féminines ne s'apitoient pas sur leur sort. Mélody, qui a séjourné à Lauricisque en attendant son nouveau logement, « s'y sentait comme une touriste, il n'est pas question d'y prendre racine. » (MF, p. 185). Elle ne souhaite pas se fixer dans un lieu qui, « [b]ien qu'à seulement quelques minutes du centre ville, [...] avait été bien vite considéré comme un tiers-monde à la porte de la ville. » (MF, p. 194) Mélody et ses amies refusent d'habiter les quartiers misérables. De fait, à travers leur combat pour la résorption de l'habitat insalubre, ces femmes livrent une lutte à la suprématie de Pointe-à-Pitre. Elles en repoussent sans cesse les limites. Néanmoins, elles doivent faire face à l'hostilité des personnes demeurant dans le centre, qui sont opposées à tout projet de rénovation ou d'assainissement des faubourgs de la capitale. Leurs adversaires craignent le changement et la perte du privilège d'habiter au sein de Pointe-à-Pitre. Par l'entremise de leur contestation, ces femmes bouleversent la disposition urbaine traditionnelle. Elles refusent la ségrégation géographique –liée à la fixité sociale- qui veut que la ville ne soit réservée qu'à une élite.

Changer de vie était devenu le slogan des centaines de femmes des faubourgs. Mélody, avec toutes ces femmes de condition plus que modeste, avait compris sans peine que cette rénovation de la ville, inscrite dans un cadre social, était dirigée avant tout pour les couches les plus défavorisées, donc, pour elles, pour leur permettre d'acquérir un peu plus de mieux-être et de confort. (MF, p. 134)

On notera qu'il n'est pas fait mention des hommes qui sont absents de ce combat. Ils ne prennent pas position; ils se contentent de subir la condition de vie dans les faubourgs. En revanche, les femmes associent le changement de lieu de vie à une mutation sociale. Toutefois, elles souhaitent garder leur spécificité, leur identité et leurs mœurs. Effectivement, il existe un mode de vie propre au faubourg, auquel les personnages féminins sont attachés.

Le Quartier créole est un espace fixe qui donne à voir l'histoire, la culture et la capacité d'appropriation de l'espace de la communauté noire antillaise. [...] Si le Quartier s'adapte à la géographie insulaire, c'est aussi parce qu'il en est la forme d'agencement la plus appropriée, car il est l'extension « naturelle », logique, du morne, de la terre. [...] Plus encore les Quartiers nouent entre eux des liens de solidarité qui jouent au plus fort du combat contre les institutions. Le Quartier, seuil intermédiaire entre la campagne et la ville, joue un rôle primordial : il préfigure l'En-ville, tout en gardant l'esprit de la campagne. (Simasotchi-Bronès, 2004, p. 116-117)

C'est grâce à la solidarité que les femmes du faubourg vont s'attaquer à la hiérarchisation spatiale. C'est ensemble qu'elles vont tenter de ne pas oublier leurs origines. Paradoxalement, la

disposition spatiale a eu une incidence sur la survie des traditions rurales au sein de la ville. En effet, Simasotchi-Bronès affirme que les nombreuses cases amoncelées dans un espace restreint donnent l'impression d'un chaos. C'est une métaphore de la spécificité créole en tant qu'« identité mosaïque ». C'est cette contiguïté qui concourt à la sauvegarde des coutumes (2004, p. 121). Ainsi, le faubourg est considéré comme le garant de l'authenticité créole. Cela est d'autant plus capital pour les femmes issues des campagnes, qui redoutent de perdre une partie de leur identité à la société de consommation qui envahit l'En-ville. Elles refusent l'individualisme et la perte des us et coutumes en organisant des manifestations culturelles. Le faubourg est un lieu où s'organise la résistance culturelle contre les valeurs occidentales : « [p]ourtant des chants, des rires, des sons de gwo-ka montaient de Dino. Et Dino, malgré ses conditions de vie, les miasmes, le paludisme, demeurait imperturbable, grouillant, bruyant, joyeux et attractif, riche de la culture traditionnelle et véritable » (MF, p. 114). Mélody et ses autres amies dansent et chantent le gwo-ka à la ville alors qu'il se pratique surtout à la campagne. Et cela n'est pas sans importance, car comme le dit le Père Sonson : « Sache, la Mélo, que le son du gwo-ka a toujours fait frémir les nantis de crainte, de peur, de sueurs froides » (MF, p. 114). Le gwo-ka est né sur les plantations durant l'esclavage. Cette musique a longtemps été combattue par les colons puisqu'elle était utilisée, entre autres, comme moyen de communication entre les esclaves, et comme signal pour attaquer les maîtres. Ces derniers l'ont interdite afin d'aliéner l'esclave en le forçant à oublier son origine africaine. Même après la période esclavagiste, le gwo-ka, qui se joue principalement avec des tambours, a été l'objet d'un rejet de la part de nombreux Guadeloupéens, car il rappelle l'Afrique ainsi qu'un passé douloureux. Pourtant, Mélody déclare que « [c]e sont les chants et les rythmes de gwo-ka qui ont semé l'espérance sur les ruines de son enfance » (MF, p. 114).

La jeune femme et ses amies s'inspirent de la tradition afin de se forger un espace qui leur appartient en dépit du fait que cette musique est mal perçue par les citadins. Elles participent aux *swaré léwoz*⁸ en périphérie de la ville. Par conséquent, elles montrent qu'elles souhaitent amener la campagne à la ville en réduisant le fossé qui existe entre ces espaces. De cette manière, Lucie Julia valorise un élément musical, le gwo-ka, qui fait partie de l'identité guadeloupéenne. La romancière s'inscrit dans une démarche de subversion : elle met de l'avant la spécificité guadeloupéenne en évoquant des éléments de la mémoire collective. Le fait que le récit se déroule dans les faubourgs montre son désir d'inclure le vécu d'une partie du peuple absent de l'histoire

⁸ Soirée où on danse et chante le gwo-ka.

officielle. Sous sa plume, les personnages concourent à la préservation d'un patrimoine musical en danger car, même à la campagne, le gwo-ka se fait rare.

Ainsi, l'auteure met en scène des femmes engagées dans et pour leurs faubourgs. Par exemple, les figures féminines participent à des séances d'information qui expliquent l'utilité de la rénovation. Leur implication est précieuse pour l'équipe municipale qui éprouve des difficultés à convaincre tous les habitants des quartiers de la nécessité de la « grande opération d'assainissement » (MF, p. 128). Ces femmes refusent l'assistanat en prenant le destin des banlieues en main, de concert avec la municipalité. Elles occupent tous les fronts. De fait, Mélody utilise l'espace de la fontaine publique, emplacement incontournable du faubourg, pour diffuser de l'information. Alors que la fontaine symbolise la pauvreté des habitants des faubourgs puisque leurs cases ne sont pas dotées d'eau courante, la jeune femme va en faire un lieu d'instruction où elle dispense son savoir en créole. Elle va conscientiser de nombreuses femmes, et les encourager à vouloir changer de lieu de vie. La fontaine va devenir un point de rencontre où les personnages féminins vont réfléchir à l'amélioration de leur quotidien dans les quartiers défavorisés de Pointe-à-Pitre.

Somme toute, le faubourg sort vainqueur de cette lutte acharnée entre la périphérie et le centre puisque les personnages féminins, dans *Mélody des faubourgs*, ont obtenu la démolition des quartiers insalubres. Ces derniers seront remplacés par de nouveaux lotissements en béton. Alors qu'à leur arrivée, les femmes expérimentent un sentiment de dépossession, en raison de leur « exclusion » du centre, elles vont se battre pour leur intégration au sein de la ville. Au cours de leur combat, elles prennent conscience que la vie dans les faubourgs constitue une étape qu'elles doivent dépasser pour construire leur nouvelle identité de citadine.

Le faubourg, par sa position, interroge l'espace et remet en question les règles territoriales du milieu urbain. Il se situe en périphérie de Pointe-à-Pitre, centre où se prennent les décisions importantes pour la Guadeloupe. Les femmes de notre corpus ne veulent plus rester en marge du lieu où s'exerce l'autorité. Elles veulent participer à l'exercice du pouvoir. Elles souhaitent accéder au cœur de la ville en contestant l'immobilisation spatiale et la séparation géographique entre les groupes sociaux.

2.1.4 Le rapport ville-campagne

Pointe-à-Pitre occupe une place prépondérante au sein des romans à l'étude. En effet, de nombreuses femmes quittent la campagne pour se rendre à la capitale dans l'espoir d'y décrocher un emploi. Pointe-à-Pitre est synonyme de réussite et d'espoir. C'est pour cela qu'une adulte conseille à Mélody : « [p]ars en ville la Mélo, tu n'as pas d'avenir à Bonne-Espérance, tu ne vois pas, même les plantations sont déglinguées. En ville, tu trouveras d'autres possibilités de t'épanouir. » (MF, p. 25) Pourtant, une fois arrivées dans l'En-ville, les femmes sont confrontées à un monde qui est bien différent du leur. Elles font face à un choc culturel car jusqu'aux années 70, le clivage ville-campagne est très marqué. La campagne est présentée comme « un village rural éloigné de tout grand centre urbain et qui paraît vivre dans un état autarcique » (Ridon, 1999, p.214). Dans les œuvres à l'étude, plusieurs femmes entretiennent un rapport particulier avec le monde rural. Dans *Mélody des faubourgs*, pour évoquer Bonne-Espérance, elles parlent affectueusement « de la terre » ou « de leur terroir. » (MF, p. 43) Ces figures féminines se sentent proches du monde de l'habitation. En revanche, dans *La Grande Drive des esprits*, les personnages féminins prennent leur distance avec la campagne. Célestina détestait Haute-Terre, avec « ses routes désertes, ses dos-mornes hostiles, ses hommes sans regard [...] » (LGE, p. 145). Aux yeux de la jeune femme, il s'agit d'un lieu morne où « sa vie n'en pouvait plus de soupeser ce désespoir. » (LGE, p. 145) Elle croit qu'elle ne peut y avoir aucun avenir. Voilà pourquoi elle pense qu'« [a]illeurs, son destin s'écrirait peut-être sans rature [...]. Le lendemain, elle prenait ses bagages, montait dans un char et partait, cheveux au vent, loin de Haute-Terre, vers les promesses de la Pointe-à-Pitre (LGE, p. 145). » L'adverbe « loin » traduit sa volonté de marquer une rupture avec son espace rural. L'indication « cheveux au vent » souligne l'élan avec lequel Célestina quitte son village. La capitale apparaît comme la solution à son mal-être.

En fait, la ville exerce une véritable attraction sur la campagne. Lucina, la tante de Célestina, ne résiste pas à l'attrait du monde urbain. Tout d'abord, elle supplie Ninette, sa mère, de la laisser s'y rendre, mais celle-ci s'y oppose : « [q]uelle histoire d'aller seule à Pointe-à-Pitre! » (LGE, p. 146) Par la suite, la mère finit par céder : « Ninette dut lui donner, pour tester son destin, un peu d'argent - de quoi tenir un-deux mois - le temps de faire entrer dans sa cabèche que les honnêtes femmes échouent sur la terre pour rester dans leur famille tant qu'un homme ne vient pas les demander » (LGE, p. 146). La réticence de cette figure féminine montre bien sa vision de l'espace, à savoir que la terre semble appartenir à l'homme. Quant à la femme, elle a

peu d'emprise sur le territoire; elle doit attendre que l'homme se déplace pour venir à elle. Selon Ninette, la femme ne peut aspirer qu'à être épouse et mère. Toutefois, dans l'œuvre de Gisèle Pineau, tous les personnages féminins n'acceptent pas ce destin tout tracé qui les confinerait à l'espace de la case. Les femmes veulent changer de lieu de vie. Aussi, les elles s'installent, seules, à Pointe-à-Pitre afin de donner une autre tournure à leur existence.

S'il en est de même dans *Mélody des faubourgs*, elles sont pourtant nombreuses à se rendre dans l'En-ville à contrecœur. C'est le cas de Mélody qui reste très attachée à son terroir. Elle entretient un lien intime avec l'habitation car, dit-elle, c'est « à Bonne-Espérance que mon lombrik⁹ est enterré. » (MF, p. 25) Le placenta planté dans le sol, à sa naissance, scelle l'union entre l'individu et sa terre. Le sol devient terre-mère. La tradition d'ensevelir le cordon ombilical exprime une volonté d'ancrage. C'est pour cela que Mélody hésite tant à quitter son terroir. En plus, le nom de son village invite à garder espoir. C'est une appellation ironique car la vie y est si désespérante que même les plus téméraires se voient contraints de partir pour la ville. Par conséquent, en quittant une terre qu'ils aiment, les personnages féminins éprouvent de la difficulté à faire corps avec Pointe-à-Pitre. Elles pénètrent dans un univers urbain bien différent du leur. À ce propos, Lucien Nicolas déclare que

[L]e nouvel arrivé dans la ville *autre*, c'est-à-dire déjà fondée, habitée, avec sa configuration propre, sa profusion de signes, sa culture, fait l'expérience de l'exil, de la solitude, de l'anonymat et de l'altérité. Au contact du nouveau milieu commence une réflexion sur l'identité posée comme problème à partir du regard de l'autre sur soi ou de son propre regard sur un milieu différent, étranger. Cette ville à déchiffrer, à habiter, montre donc la *distance* par rapport au lieu natal désormais perdu. [...] En même temps, la nostalgie de la ville perdue nourrit cette distance, car la mémoire des lieux et des personnes qui les habitent peut surgir à tout instant et rappeler la coupure, la séparation, la perte. Tout cela indique que le croisement de la ville d'accueil et de la ville de mémoire constitue un point nodal de l'identité. Ces villes s'inscrivent donc dans la littérature à partir d'une préoccupation, d'une dérive, d'une conquête, d'une découverte, d'un départ ou d'une arrivée. (2002, p. 9)

Pendant longtemps, les jeunes femmes s'y sentiront étrangères. C'est comme si elles ne parvenaient pas ou ne voulaient pas s'y intégrer. Bonne-Espérance est toujours dans leur esprit. À la ville, elles se sentent en situation d'exil : « [d]escendues à la Pointe, ces fleurs de misère étaient restées très unies et même plus liées encore, pour mieux faire face au déracinement et à l'isolement. Elles restaient solidaires en toutes circonstances » (MF, p. 160). La périphrase

⁹ Cordon ombilical

antinomique « fleurs de misère » met l'accent sur l'innocence et la naïveté de ces jeunes femmes quant à leurs croyances en ce qui concerne Pointe-à-Pitre. Au sein de leur propre pays, elles se sentent déracinées. Elles expérimentent la solitude. C'est pour cela que ce terme est réitéré tout au long de l'œuvre. Elles doivent apprendre un nouveau mode de vie, tout en débutant leur vie professionnelle à la ville. Pour faire face à ces mutations, elles pratiquent « cette solide tradition d'entraide qui liait dans une grande fraternité les gens de la terre, surtout lorsqu'ils se retrouvaient loin de leur terroir. » (MF, p. 43) Ensemble, elles se rendent compte que la ville est loin d'être une panacée contre la misère et le désœuvrement qui caractérisent la campagne. Ces femmes, à travers le regard de Mélody, ne tardent pas à découvrir le vrai visage de Pointe-à-Pitre :

[c]ette ville a tant de faces cachées et aussi tant de misère et d'indigence cachées. Et elle [Mélody] pensait à Bonne-Espérance, à la vie plus humaine et plus saine, au grand air, aux enfants heureux, courant pieds nus dans les lisières des champs de canne, le soleil roussissant leurs cheveux. Elle plaignait ces enfants des corridors qui ne voyaient guère le soleil du fond de leur couloir (MF, p. 48).

Le dénuement de nombreux habitants de la ville pousse la jeune femme à faire des comparaisons entre la campagne et le monde urbain. Elle s'aperçoit que la capitale entretient le mythe de l'Eldorado en dissimulant la pauvreté et la promiscuité qui y règne. C'est pour cela que Mélody est mélancolique de la campagne :

[c]'était surtout par les soirs de pluie, tristes et sans fin où la cour devenait un cloaque boueux et immonde. [...] Mélody trouvait qu'en ville, la pluie était le malheur de la vie, alors qu'à la campagne c'était une bénédiction. On l'appelait pour arroser les cultures et porter une fraîcheur mêlée de bonnes senteurs de terre mouillée, de plantes, et de fleurs. A la Pointe, à la moindre pluie, l'eau montait dans les faubourgs et très vite coulissait dans les cours; elle y amenait toutes les immondices et crottes se baladant dans les canaux à ciel ouvert (MF, p. 95-96).

Bien que déchirées entre la campagne et leur nouvel espace de vie - la ville- les nouvelles arrivées doivent s'initier à la vie urbaine, notamment en intégrant le marché du travail. Cependant, elles ne veulent pas rompre avec leur lieu d'origine. Dans *La Grande Drive des esprits*, même installée à La Pointe, Célestina continue de donner la prévalence à des croyances surnaturelles issues du monde rural. Elle oppose son savoir traditionnel à la rationalité de son amie citadine de telle sorte que le savoir cartésien de celle-ci se trouve ébranlé. Dans *Mélody des faubourgs*, les personnages féminins ont un sentiment ambivalent vis-à-vis de la ville qui suscite attraction et méfiance. L'exemple de Mélody est probant. Elle « restait liée à Bonne-Espérance et

ne parvenait pas à s'intégrer à la Pointe. Elle n'arrêtait pas de trimbaler Bonne-Espérance avec elle, dans ses pensées comme dans ses gestes et dans sa vie de tous les jours. Mais pourtant la ville lui offrait des découvertes inattendues qu'elle savait ne pas pouvoir trouver à Bonne-Espérance. » (MF, p. 96-97). Également, « [e]lle concevait certes que sa vie à la ville lui avait fait subir des transformations mais qu'elle qualifiait d'heureuses. Dans l'instruction qu'elle était si contente d'avoir trouvée en ville, elle commençait à puiser des idées flambant neuves pour la jeune fille ignorante qu'elle était. » (MF, p. 84) Il s'agit pour Mélody de trouver un espace de négociation entre son attachement à ses racines et le fait de s'implanter dans un milieu urbain. Bégonia, une de ses amies, semble avoir trouvé cet équilibre. Elle s'appuie sur un savoir hérité de la campagne pour instruire des citadins en mal de repère ou d'exotisme. Bégonia est une spécialiste du gwo-ka qui enseigne les traditions vestimentaires et musicales à de jeunes bourgeois au sein d'un ballet folklorique. Elle « se sentait utile et était fière de pouvoir transmettre à la génération montante toutes les connaissances et les richesses de ces danses qu'elle avait puisées de leur terroir naturel : l'habitation. » (MF, p. 149) À travers son enseignement, elle transfère un savoir-vivre rural vers la ville. Ainsi, la campagne se crée un espace d'expression au coeur de l'élite guadeloupéenne. Cette dernière, qui avait les yeux uniquement tournés vers la métropole, s'intéresse à la Guadeloupe d'antan, celle de l'habitation. À travers les leçons qu'elle dispense, Bégonia a une

attitude de défiance [...] vis-à-vis de la ville [qui] vient du fait qu'[...] elle est un vide qui [la] guette, un espace de rupture de la mémoire, le lieu où l'être romanesque s'égaré, perd le fil de son histoire et de son identité en construction. [...] Mais la ville est, tout de même, ouverture vers le Tout-monde, cet espace illimité (Simasotchi-Bronès, 2004, p. 113).

La jeune femme s'intègre à l'espace urbain tout en faisant revivre son village. Elle concourt à réduire le clivage qui existe entre la campagne et la ville. Elle essaie de trouver un équilibre qui lui ferait s'approprier Pointe-à-Pitre sans rejeter Bonne-Espérance car elle sait, comme le stipule Simasotchi-Bronès que : « [h]abiter la ville, [...], c'est comme devenir étranger à soi-même, entrer dans une aliénation [...]. Ceux qui occupent l'espace urbain ont refoulé, en quelque sorte, la terre qui est en eux » (2004, p. 112). Si Mélody et ses amies luttent pour ne pas être totalement assimilées par la ville, il n'en est pas de même pour Lucina dans *La Grande Drive des esprits* qui a totalement tourné le dos à Haute-Terre et, par extension, à la Guadeloupe « profonde » afin de s'inscrire dans la modernité. « Lucina disait maintenant qu'elle était plus Pointoise que Haute-Terrienne. Et qu'elle n'avait, ma foi, plus grand-chose en commun avec ces

nègres aux talons cornés, aux ventres creux et aux cervelles vides de Haute-Terre (LGE, p. 150). » Cette femme d'affaires n'est pas nostalgique de la campagne qui représente le berceau des traditions. Cette figure féminine qui demeure à Pointe-à-Pitre, ne retourne jamais, sauf en cas de force majeure (à savoir un décès), à Haute-Terre, et ce dans sa BMW avec son chauffeur. C'est dire le fossé qui s'est installé entre son lieu d'origine et la citadine qu'elle est devenue.

Ce n'est pas le cas de Mélody qui y retourne pour soigner sa dépression suite au décès de sa fille, Aimely. Une fois guérie, elle retourne à la Pointe¹⁰. Toutefois, elle n'hésite pas à visiter sa terre natale. Elle « ne regrettait pas d'être revenue à Bonne-Espérance. Les coutumes se débattaient pour résister encore quelque temps » (MF, p. 80). Elle assiste à l'effondrement du système de l'habitation qui, pendant longtemps, a régi le monde rural : « de plus en plus tout le monde quitte l'habitation [...]. Bonne- Espérance se vide ». (MF, p. 67) En plus, « des champs d'herbes de Guinée ou d'herbes coupantes avaient pris la place des champs de canne à sucre. [...] Les cases des Blancs, abandonnées, envahies d'herbes folles, tombaient en décrépitude et paraissaient d'anciens camps de prisonniers. » (MF, 79) Les demeures des Blancs qui s'écroulent symbolisent la perte de leur suprématie sur l'univers rural. Par le biais des yeux de Mélody, Lucie Julia nous montre comment l'habitation s'efface pour laisser la place à l'espace urbain. Elle nous relate un nouvel aménagement du territoire. L'héroïne tente de s'attacher à ce qui reste de l'habitation. C'est pour cela qu'elle éprouve le besoin de retourner à ses racines, pour quelques jours. Cependant, elle se rend compte que le mythe de la campagne, représentante de l'authenticité guadeloupéenne, s'effrite puisque les traditions se perdent. En effet, « [r]ien n'était plus comme avant. Plus de cris, plus de chants, plus de sons de gwo ka. » (MF, p. 79) La campagne ne correspond plus à son souvenir. Elle a évolué en son absence. Et si Mélody va essayer de retrouver « un contact avec sa terre natale » en le foulant pieds nus, toutefois, elle sait que ce passé est « maintenant révolu » (MF, p. 80). Finalement, à force d'observer les deux milieux, rural et urbain, l'héroïne finit par s'approprier l'espace urbain en devenant « plus décidée que jamais de s'installer définitivement à la Pointe. » (MF, 86) Elle cesse de s'y sentir étrangère au point où elle fait corps avec la ville.

Mélody, elle, liait toutes ces transformations prochaines de la ville à celles qu'elle souhaitait pour sa propre vie. « Destin de la ville et destin de ma vie », disait-elle. Elle sentait que le changement qui s'effectuait en elle, physiologiquement, était comme le

¹⁰ Autre nom donné à Pointe-à-Pitre

symbole de ce qui se passait simultanément dans la ville. Deux fécondations parallèles (MF, p. 168).

De plus, la jeune femme affirme son appartenance à Pointe-à-Pitre : « [o]n transformera notre ville et on changera une face de notre vie si minable » (MF, p. 159). Le pronom possessif « notre » traduit son inclusion dans le monde urbain, et elle confirme l'idée que l'espace a une influence sur le personnage. Effectivement, Mélody déclare que c'est en transformant Pointe-à-Pitre qu'il y aura amélioration de ses conditions de vie et de celles de ses amies. C'est la raison pour laquelle, après son combat pour l'assainissement des faubourgs, elle va s'attaquer aux forteresses que le centre-ville bâtit autour de lui. Avec ses consoeurs, Mélody conteste la stratification urbaine qui regroupe les pauvres dans les faubourgs et l'élite au centre de la ville. Leur combat contre la hiérarchisation spatiale va dépasser les frontières de Pointe-à-Pitre car elles vont lutter pour la reconnaissance d'une « Guadeloupe guadeloupéenne » (MF, p. 90). Ce qui semble être un pléonasme est une façon pour la femme guadeloupéenne de s'affirmer et de s'appropriier son pays dans un contexte de départementalisation dite adaptée. L'engagement de ces personnages féminins a des répercussions sur l'espace d'un point de vue collectif puisque les transformations majeures proviennent de la ville avant de se répandre dans le reste du pays. Les figures féminines de notre corpus savent que conquérir l'espace urbain, c'est accéder au cœur de la Guadeloupe. Elles prennent conscience que « Ville, Savoir et Pouvoir forment une seule et même entité » (Simasotchi-Bronès, 2004, p. 110). C'est pour cela que les personnages féminins questionnent l'espace à travers leurs multiples déplacements au sein de la ville. Ils

cherchent sans cesse à se situer; ils questionnent leurs marques, refusant que ce choix dans l'occupation de ce nouvel espace, qui lui aussi fut contraint par les circonstances, soit définitif; car ce serait accepter une appartenance exclusive et partielle de l'espace qui les priverait de la possession totale (Simasotchi-Bronès, 1999, p. 86).

Les femmes ne veulent plus se contenter de vivre à la campagne ou dans le faubourg; elles veulent conquérir la ville. C'est le symbole de leur appropriation spatiale, car prendre possession de Pointe-à-Pitre permet de se rapprocher des sphères du pouvoir. Lucina, dans *La Grande Drive des esprits*, y est parvenue car elle est devenue une personnalité influente de la ville.

En somme, la ville est paradoxale car elle peut être un lieu de construction ou de déconstruction identitaire. C'est au personnage féminin de choisir de refouler son origine rurale

ou de la mettre en valeur en la juxtaposant avec son urbanité. Dans notre corpus, les femmes entretiennent des rapports différents avec l'espace urbain. Il y en a, comme Lucina et Célestina, qui pensent que la campagne est un frein au bien-être et/ou à la modernité. Aussi, c'est sans regret qu'elles choisissent de quitter Haute-Terre. Si Lucina réussit à la ville, il n'en est pas de même pour sa nièce pour qui la ville est source de déception : « [I]orsqu'elle avait quitté la route unique de Haute-Terre, le visage attrayant de la Pointe lui souriant de toutes ses fausses dents, elle pensait donner, une fois pour toutes, le dos à sa vie sans épices » (LGE, p. 157). Le temps employé, à savoir l'imparfait du verbe (« pensait »), montre le désenchantement de la jeune femme. En effet, la description qui est faite de la Pointe qui offre un sourire superficiel avec « toutes ses fausses dents », augure d'un avenir peu rassurant pour l'héroïne. Néanmoins, il y a d'autres femmes pour qui l'exil sert de tremplin vers la prise de possession de leur espace. Bien que le choix soit déchirant, notamment pour Mélody et ses consœurs, elles finissent par s'installer à Pointe-à-Pitre. Il y a d'autres personnages féminins qui, déçus par la ville qui n'a pas su répondre à leurs aspirations, partent pour la France (notamment par l'entremise du Bumidom¹¹). Par ailleurs, fait inhabituel dans la littérature antillaise, dans les deux romans à l'étude, il est question de jeunes femmes qui partent travailler ailleurs qu'à Pointe-à-Pitre ou dans l'Hexagone : Tokyo, Londres et New York. En faisant voyager ces personnages hors de la « mère-patrie », Gisèle Pineau rejoint Bessière et Moura qui avancent que le propre du postcolonialisme est de s'inscrire dans une quête identitaire qui rejoint un « cosmopolitisme planétaire » (1999, p. 188). L'écrivaine applique un principe du concept de créolité qui met l'accent sur le désir d'évoquer les réalités antillaises tout en tenant compte de l'évolution du monde. Cette ouverture sur le monde passe par un échange entre la Guadeloupe et le reste de l'humanité.

2.1.5 La Guadeloupe, la France et le reste du monde

Pendant longtemps, la Guadeloupe a entretenu des liens quasi-exclusifs avec la métropole. En effet, il y avait peu de contact développé avec les pays voisins. Dans *La Grande Drive des esprits*, Gisèle Pineau évoque l'attachement de l'archipel guadeloupéen à la France à travers la célébration, le 30 septembre 1935, du tricentenaire de la prise de possession de la Guadeloupe par la métropole. Les personnes présentes entonnent des chants qui témoignent de leur profond attachement à la mère-patrie : « Depuis trois cents ans, Chrétiens et Français/ Sur la

¹¹ Bureau pour les migrations des DOM

Soufrière, ayant pris accès, /Jurons par ces noms, gage de succès, /De rester Chrétiens et Français/ » (LGE, p. 125) L'antépiphore « Chrétiens et Français » apparaît comme un engagement que les participants prennent à demeurer dans le giron français tout en épousant ses valeurs par l'entremise de la religion chrétienne.

Quand la Guadeloupe accède au statut de département d'outre-mer, en 1946, l'attrait de la France est toujours aussi fort. Plusieurs femmes s'y rendent dans l'espoir d'y décrocher un emploi. Toutefois, dans notre corpus, il n'est pas question de leur vécu dans l'hexagone. L'accent est mis sur celles qui sont demeurées dans l'archipel. Mélody fait partie de ces femmes qui refusent d'aller en France : « Rester au pays, un impératif du père Sonson. Elle [Mélody] y avait souscrit entièrement. » (MF, p. 24) Résister à l'attrait de la métropole devient un acte revendicateur : « Mélody réprouvait toutes les thèses que l'on diffusait [...] : [...] il faut partir en France » (MF, p.31). Elle reste au pays pour améliorer son quotidien et celui de ses compatriotes. La jeune femme condamne le Bumidom à cause duquel « le pays subissait une terrible saignée. » (MF, p. 200) Elle s'insurge contre un exil économique qui pousse de nombreux jeunes à aller chercher du travail dans l'hexagone. Elle entretient un rapport tendu avec la France. En effet, lors de la visite du Président de la République, alors que celui-ci entame son discours, la jeune femme se joint à la foule en « scandant comme d'une seule poitrine : Au-to-no-mie! Au-to-no-mie! [...] pendant que la presse internationale qui le [le président] suivait enregistrait et photographiait l'évènement.» (MF, p. 136) Par conséquent, à travers sa prise de position, la femme investit l'espace politique, une sphère réservée à l'homme. Elle réclame, avec ses compatriotes, un changement de statut pour le département. L'expression « d'une seule poitrine » illustre l'unité du peuple. À ce moment, la Guadeloupe souhaite montrer une autre image d'elle au reste du monde en profitant de la présence des journalistes internationaux. Les manifestants réclament que « les Guadeloupéens pourront être maîtres chez eux. » (MF, p.89)

Dans les romans à l'étude, à travers les personnages féminins, les auteures présentent une Guadeloupe qui, tout en entretenant des liens avec la France, est ouverte sur le monde. Dans *La Grande Drive des esprits*, l'archipel se fait une place dans le monde, à travers les voyages de France, un mannequin international. Notons que la métropole n'est jamais bien loin car le personnage se nomme...France. Ce nom n'a pas été choisi au hasard. Le père de la jeune femme déclare que « [c]'était grâce au nom qu'elle portait que sa fille rayonnait comme la France » (LGE, p. 214). France est assimilée au pays. Elle rayonne tellement à l'étranger qu' « [o]n la voit

partout sauf en Guadeloupe ». (LGE, p. 215). Pineau met en scène un autre personnage dont la reconnaissance dépasse les frontières du pays. La narratrice-photographe expose ses clichés qui mettent en scène la Guadeloupe, à l'étranger. De fait, elle donne de la visibilité au pays sur la scène mondiale. Elle finit par s'installer, temporairement, à Londres, où elle rencontre un Anglais dont elle tombe follement amoureuse.

Par l'entremise de ces femmes, France et la photographe, la Guadeloupe est désenclavée. Elle n'est plus une île qui se limite à des échanges avec la métropole. Les personnages de notre corpus ne veulent plus percevoir la France comme la mère-patrie, et la Guadeloupe comme son enfant. Elles désirent prendre en considération les pays voisins. C'est pour décentrer le regard des habitants du faubourg que Mélody et les siens vont organiser un visionnement, en plein air, sur Cuba. Les spectateurs se rendent compte alors que la Guadeloupe partage des similitudes avec cette autre île de la Caraïbe. Ceci effraie les gendarmes, représentants de l'État français, qui procèdent à des arrestations afin de mettre fin à ce type d'activité qui vise à éduquer le peuple et à détourner son regard de la France. Ils veulent préserver « la Guadeloupe française » (MF, p. 205). Cette projection s'inscrit dans une prise de conscience spatiale et identitaire des personnages, qui prennent en considération leur environnement géographique immédiat, à savoir la Caraïbe. Il s'agit d'une « reconquête de l'espace [qui] va se faire en plusieurs étapes et [qui] va nécessiter pour le personnage une acceptation du paysage caribéen qui comme tout paysage possède une dimension historique » (Simasotchi-Bronès, 2004, p. 137). Cette récupération de l'espace se manifeste avec l'évocation de pays proches (culturellement ou/et géographiquement) tels que la Dominique et le Vénézuéla, ce qui montre que les personnages sont amenés à interagir avec l'extérieur.

Au final, en occupant divers domaines spatiaux en Guadeloupe ou ailleurs, la femme est amenée à errer. Les figures féminines ne cherchent pas toutes à s'enraciner dans un lieu donné. À travers leurs errances, elles questionnent les limites de l'espace. Elles cherchent à se l'approprier. En fait, elles désirent s'émanciper de la tradition qui enferme la femme au rôle de *poto mitan* devant s'astreindre aux limites de son foyer. Pour échapper à cette destinée, elles sont condamnées à la *drive*.

2.2 La drive

Dans les deux romans à l'étude, les personnages féminins sont nombreux à occuper différents endroits. Comme nous l'avons vu plus haut, la plupart quittent la campagne pour la ville. Afin d'évoquer le mouvement des personnages, Pineau et Julia font usage de la *drive* en présentant une diversité de femmes qui refusent la fixité géographique. Pour les auteures, « [l']espace apparaît alors comme un hybride notionnel, [...] incorporant ce dont il se distingue – le temps, le sujet, le mouvement. » (Ropars-Wuilleumier, 2002, p. 9) En tenant compte d'un contexte historique donné, elles font évoluer des sujets féminins qui, par le biais de l'errance, remettent en question le mythe du *poto mitan*. Elles mettent en scène des figures féminines préoccupées par l'espace qui passent d'un lieu à un autre jusqu'à ce qu'elles trouvent l'endroit qui leur convient. Selon Chamoiseau, les *driveurs* se tournent vers la ville afin d'échapper à l'ordre de l'habitation et, par extrapolation, pour fuir la tradition (1997, p. 188).

La *drive* occupe une place de choix dans le roman de Pineau, comme l'annonce le titre : *La Grande Drive des esprits*. Il en est de même chez Julia avec *Mélody des faubourgs*. Le pluriel de « faubourgs » suggère une situation d'errance de l'héroïne. En fait, les écrivaines explorent les divers aspects de la vie des femmes, que ce soit par rapport à leur désir de devenir propriétaire, à la maternité, au désir d'être patronne, à leur sexualité ou à leur travail. Également, les auteures invitent le lecteur à explorer l'espace privé de la case afin de mettre l'accent sur la détresse (morale ou/et économique) des femmes. De même, Pineau et Julia montrent comment les figures féminines surmontent les difficultés qu'elles rencontrent. À travers leur itinérance, celles-ci utilisent tous les aspects de leur quotidien pour exister en dépit de la pression sociale qui ne les destine qu'à être mère. Aussi, elles s'unissent afin de mettre en valeur les éléments culturels de la Guadeloupe qui sont en danger, que ce soit à travers les croyances populaires, l'usage du créole ou la mise à l'honneur de la musique traditionnelle. Elles permettent ainsi à leur imaginaire de s'exprimer, et errent entre des identités multiples : guadeloupéenne et française. Cette négociation est exprimée au sein même de la structure des romans à l'étude.

La Grande Drive des esprits est séparée en deux chapitres qui expriment le mouvement : « le temps d'aller » et « le temps de virer ». Le terme « virer » est en français régional; il signifie « revenir ». De fait, même la composition de l'œuvre traduit l'idée du déplacement avec les verbes « aller » et « virer »; ils préfigurent la *drive* et font écho au titre. Par ailleurs, l'auteure

accorde une grande importance aux données spatio-temporelles : « Une pièce de temps » (p.11), « Les routes du hasard » (p.73), « Un jardin extraordinaire » (p.79), « La pause de 1937 », « Cyclone, tricentenaire et guerre » (p.123), « Une antique malédiction » (p. 161), « Le complot du passé ». Les lieux « routes, jardin » et les indications de temps « passé, antique, hasard » évoquent le temps et l'espace. Dès l'incipit, il est question de « 1932 » (p.11) et le texte sera parsemé de dates et d'indications historiques précises tel que le cyclone de 1928 (p.16), le tricentenaire de l'appartenance de la Guadeloupe à la France dont la grand-messe a lieu le 30 septembre 1976 (p. 124), l'éruption volcanique de 1976, etc. Par conséquent, le récit a l'air vraisemblable avec la présence de personnages réels tels que « Hitler » (MF, p. 57), Félix Éboué, « gouverneur des colonies » (p. 116-117), le maréchal Pétain (p.129), de Gaulle (p. 130). La fiction semble rejoindre la réalité. De cette façon, Pineau concourt à donner la parole - en français standard, régional et en créole- aux « miséreux d'hier et d'aujourd'hui » (Spear, 2002, p. 222).

Ainsi, les personnages *drivent* entre différentes langues et diverses époques, façon pour l'auteure de contester la fixité, qu'elle soit d'ordre historique ou géographique. Elle réfute également la norme littéraire en utilisant des éléments rattachés à l'oralité : « bigidam bigidam¹² » (p. 20) etc. Elle introduit du français régional au sein de la langue normative : « manman » (p. 23), « foutépanmal¹³ » (p. 36) etc. Les mots créoles ne sont pas toujours traduits. De même, la locutrice relate son récit en adressant des interjections au lecteur : « je vois à vos yeux que vous voulez connaître le pourquoi des confidences de la vieille. (LGE, p.51)», « vous vous souvenez » (LGE, p. 64) etc. Les marques de l'énonciation suggèrent la subjectivité du discours de la narratrice-photographe. De plus, dans le but de faire connaître au lecteur les pensées ou les propos des personnages, Pineau alterne entre différents discours (direct et indirect) dans la narration. Dans le même ordre d'idées, nous relevons la présence de nombreuses parenthèses qui étayent le point de vue des personnages. Il faut noter aussi des répétitions de dates qui marquent la primauté de l'histoire individuelle sur l'histoire collective. La date « 1955 » revient plusieurs fois; c'est une année charnière (p. 139, 141, 150). À chaque fois, elle est suivie d'un point qui est suivi par une explication. Par exemple, cela met l'accent sur le fait que cela fait dix ans que Léonce, le mari de Myrtha s'est détourné de ses enfants bien que vivant sous le toit familial. Dix ans sonnent comme un bilan. 1955 correspond aussi au départ de Célestina pour Pointe-à-Pitre. Les dates donnent des repères au lecteur qui assiste à l'évolution de la société à travers le vécu des personnages romanesques. Avec toutes ces précisions spatio-temporelles, l'auteure donne une

¹² Onomatopée exprimant une démarche chaloupée.

¹³ En français : je-m'en-foutisme

leçon d'histoire au lecteur en évoquant des périodes peu connues de l'histoire guadeloupéenne. Elle relate, notamment, comment une famille guadeloupéenne a vécu la Deuxième Guerre mondiale, la dissidence guadeloupéenne pendant la capitulation, l'éruption volcanique, le déclin de la canne, la société de consommation etc. À travers cette famille, c'est la métaphore du peuple qui est mise en évidence. Enfin, le texte est parsemé de points de suspension qui suggèrent le doute, l'hésitation et qui invitent le lecteur à la réflexion. La narratrice installe une connivence avec celui-ci en ayant recours à la première personne du singulier et à la deuxième personne du pluriel :

[c]e que je vais présentement vous narrer doit, à jamais, rester enfoui dans un pli de mémoire. Écoutez, mais ne rapportez point! Domptez vos langues! Cousez vos lèvres au fil d'écrin! Et si un jour, vous vous prenez à répéter cette triste histoire, ne donnez ni sa provenance ni son auteur. Sachez que je raconte pour éclairer (p.161).

La locutrice s'adresse directement à une assemblée en utilisant la structure du conte oral. On a l'impression qu'elle parle face à un public, comme l'indiquent les verbes à l'impératif ainsi que les points d'exclamation.

Dans *Mélody des faubourgs*, les données spatio-temporelles sont aussi très présentes : « la guerre d'Algérie » (MF, p. 56), « Bumidom » (MF, p.67), « fête Schoelcher, 14 juillet » (MF, p.70), « le nouveau franc » (MF, p.78). Comme Pineau, Julia utilise des faits historiques réels qui situent le lecteur à une époque donnée. Dès les premières pages du roman, Julia le convoque dans l'univers du conte créole. Il y a une irruption de l'oral dans l'écrit à travers les rituels et formules rattachés au conte : « Tim! Tim![...] Bwa sek! [...]Eh crick! [...] Eh crack! » (MF, p. 9) De cette façon, l'auteure montre que l'oralité occupe une place de choix dans son récit. Si le lecteur est transporté dans le monde du conte, il est rapidement rattrapé par la réalité car la narration se fait plus classique. En fait, dans cette oeuvre,

[i]l y a une discontinuité dans l'énonciation, un changement de ton entre le prologue et la suite du texte, une coupure, un silence, qui peut être une des modalités du réaménagement du passé, un rituel de commémoration. Dès les premiers chapitres, une atmosphère différente, particulière, est rappelée, une micro-société avec ses lois et ses coutumes se meut dans l'espace crée [...] (Nicolas, 2002. p. 32).

À travers ces formules, l'écrivaine invite le lecteur à pénétrer dans le monde rural, plus précisément dans celui de l'habitation qui, quoique en désuétude, représente le garant des us et coutumes. En fait, tout au long du roman, il y a un aller-retour entre l'oralité et l'écrit, et entre la ruralité et l'urbanité. En réalité, en introduisant la polyglossie dans leurs romans, Pineau et Julia, expriment leur prise de position linguistique. Elles passent d'une langue à une autre avec ou sans traduction. Elles s'affranchissent de la norme littéraire en mettant de l'avant leur créolité. En ayant recours à ces stratégies d'écriture, elles *drivent* entre la norme écrite et l'oralité. Elles remettent en question la standardisation de l'écriture afin de mettre en valeur leur héritage créole.

Voilà pourquoi, elles mettent en scène des personnages qui *drivent* et qui refusent la tradition. Par conséquent, à travers les différentes occupations de l'espace par la femme, les romancières mettent l'accent sur la diversité de la société guadeloupéenne. Elles montrent que toutes les femmes n'aspirent pas qu'à être un *poto mitan* qui se sacrifie pour élever, seule, ses enfants. Elles sont nombreuses à rêver d'un avenir hors de l'univers reclus de la case. Pour ce faire, les personnages ne cherchent pas nécessairement à s'enraciner dans un endroit. En effet, en retournant à la campagne, Mélody constate que « les emplacements nus de toutes ces cases [sont] enlevées, disparues, parties pour d'autres lieux » (MF, p. 80). Le fait que ces cases ne soient pas implantées dans le sol montre le désir des occupants de se mouvoir. Ils veulent avoir une plus grande liberté de mouvement. Dès lors, la *drive* apparaît comme une étape nécessaire à l'épanouissement et à l'évolution de la figure féminine. Sans elle, il n'y a pas de remise en question de la fixité spatiale et, par extension, de la condition féminine. C'est grâce à l'itinérance que les femmes vont réclamer, d'après l'expression de Rinne, « la justice sociale » (1997, p. 236).

Tout compte fait, les femmes veulent changer leur vie malgré les obstacles qu'elles rencontrent en chemin. Pour la plupart, elles expérimentent l'exil en déménageant de l'espace rural vers le monde urbain. Elles doivent s'adapter à un nouvel environnement qui leur est hostile. Leur premier contact avec la ville se fait par l'entremise de leur lieu de travail qui les amène à prendre conscience de leur subalternité. De fait, elles sont amenées à se déplacer en raison d'impératifs professionnels. En réalité, l'occupation de l'espace par la femme remet en cause son rapport à l'homme car elle devient autonome et mobile. À travers ces *drives*, la femme, qui se devait d'être silencieuse s'exprime. Elle ne se renferme pas sur elle-même. Bien au contraire, elle explore des lieux qui lui étaient inconnus. Elle ouvre des espaces clos pour extirper son mal-être

et sa misère. Par le biais de la mobilité féminine, les auteures contribuent à combler les silences de l'Histoire en donnant la parole à des personnages généralement silencieux.

En somme, le personnage féminin quitte un espace qui lui a été imposé afin de s'appropriier un autre lieu. Elle n'hésite pas à *driver*, même si cela est synonyme de douleur. Elle évalue des limites spatiales afin de savoir comment acquérir sa liberté tout en consolidant son identité. C'est pour cela qu'en plus de s'inscrire dans une démarche subversive quant à son rapport à l'espace, la figure féminine va renverser l'ordre établi en ce qui a trait à son image et à sa relation à l'Autre. C'est de cette manière que nous pourrons dégager les différents types de femmes. En effet, comme nous l'avons dit précédemment, les femmes ne forment pas un bloc, mais elles représentent une diversité qui remet en question l'image de la femme *poto mitan*.

CHAPITRE III

LES TYPES DE FEMMES

Au sein de la littérature antillaise, l'image dominante de la femme est associée à la maternité. Il faut dire que la mère constitue le socle de la famille. Toutes les responsabilités liées à l'éducation des enfants et la gestion du foyer lui incombent. En fait, elle est la pierre angulaire de la société, et par extrapolation, de la culture antillaise. Dans *Mélody des faubourgs* et *La Grande Drive des esprits*, on retrouve plusieurs figures maternelles, cependant, elles ne correspondent pas toutes à l'archétype de la femme-mère. On constate que les personnages féminins sont nombreux à vouloir échapper au rôle de *poto mitan*. Les femmes ne veulent plus assumer la fonction de pilier central de la case. Elles souhaitent quitter l'espace confiné de la maison. Par conséquent, elles sont vouées à *driver*, que ce soit dans leur vie de couple, sur leur lieu de travail ou dans leurs diverses activités. La *drive* constitue leur passeport vers la liberté. En effet, leurs errances participent à la construction de leurs identités féminines. Cela n'est pas une tâche aisée, car la femme est constamment rappelée, par la société patriarcale, à sa fonction de mère. Selon Fritz Gracchus, quand on observe la famille antillaise, on y voit « un taux élevé d'illégitimité; un nombre important de foyers sans père; une instabilité de l'union » (1986, p. 21). Pour pallier l'absence d'une figure paternelle, le noyau familial s'organise autour de la mère et de la grand-mère. Que le père soit présent physiquement ou pas dans la demeure, l'éducation des enfants est perçue comme étant une affaire de femmes. Cependant, dans les romans à l'étude, plusieurs figures féminines désirent s'émanciper de la charge de génitrice. Elles s'interrogent sur la condition féminine antillaise. Si l'image de la mère est très présente, il est question de la femme « moderne » qui refuse la maternité et toute relation sentimentale avec un homme. En fait,

on y retrouve une diversité de portraits de femmes. Il y a celles qui acceptent leur condition de poutre-maîtresse de la famille, et d'autres, plus nombreuses, qui contestent la représentation de la figure maternelle traditionnelle ainsi que « l'ordre social patriarcal » (Huannou, 1999, p. 90).

Si la question du féminisme se pose, c'est que les femmes sont insatisfaites de leur quotidien. Aussi, elles vont émettre des revendications afin de subvertir le fonctionnement de la société antillaise à plusieurs niveaux : social, culturel, politique et économique. Ceci nous amène à nous questionner sur les différents types de femmes présentés dans *Mélody des faubourgs* et dans *La Grande Drive des esprits*. Pour comprendre comment le personnage féminin renverse l'ordre établi, il importe de nous arrêter, en premier lieu, sur l'image de la femme telle que véhiculée au sein des littératures antillaises écrite et orale. Par la suite, nous porterons une attention particulière aux diverses facettes de la femme en tant que mère, compagne ou amante, fille, travailleuse, militante, féministe, célibataire et grand-mère. Nous avons jugé utile de nous questionner, de façon succincte, sur le personnage masculin car c'est souvent à son contact que la femme évolue.

3.1 Les stéréotypes féminins dans les littératures orales et écrites

3.1.1 La littérature et la culture orales

Dans les Antilles, l'oralité précède la littérature écrite, d'où l'importance de s'y attarder. La culture orale fait référence aux proverbes, aux *tim-tim*¹⁴, aux chansons, aux contes et aux croyances populaires. La femme y est généralement présentée de façon peu reluisante, comme le stipule l'étude de Marie-Rose Lafleur, intitulée *Lang a fanm ou ce que le créole dit des femmes!* (2005), à laquelle nous nous sommes abondamment référée.

De façon générale, la femme est magnifiée quand elle est mère, car elle constitue le pivot central de la famille. De fait, si elle se comporte en « mauvaise mère », elle est rejetée par la société. La figure maternelle est si importante que la pire insulte qu'on puisse faire à quelqu'un, en Guadeloupe, est « *Kouni-a manman-w*, le sexe de ta mère; Va te faire voir! Ta mère! ». À ce propos, Lafleur précise que

¹⁴ Devinettes en créole

[l]a mère appartient au domaine du sacré. Une telle insulte conduit à la bagarre. C'est la plus méprisante des insultes. Or, la mère ne peut avoir de sexe, le sexe étant le lieu du plaisir et du péché charnel de toutes les femmes sauf de " ma mère " (2005, p. 42).

La mère est asexuée sauf quand il s'agit de procréer. Quant au père, il « est insulté au niveau de son manque d'intelligence, c'est un idiot » (2005, p. 42). Par conséquent, la société ne formule aucune attente à son égard. Il peut se comporter comme il l'entend. Quoiqu'il fasse, il n'est pas pris au sérieux.

En ce qui a trait aux proverbes, « [i]ls invitent généralement au respect de la mère, de la famille nucléaire et non de la famille recomposée comme en témoignent les proverbes dépréciatifs sur le rôle de la marâtre ou du beau-père » (2005, p. 43). Par exemple, en ce qui concerne la mère : « [o]n *manman sé on manman* : une mère est une mère » ou bien « [o]u ni on *sèl manman* : on n'a qu'une seule mère; elle est irremplaçable. » Il n'en est pas dit autant du père car « [ò]u *pé ni plizié papà, mé an sèl manman* : on peut avoir plusieurs pères, mais on n'a qu'une mère » (Blérald-Ndagano, 2004, p. 21). On constate que la mère et le père n'ont pas le même statut. Le père est remplaçable, il n'en est pas de même de la mère. À ce propos, « [b]èlmè *pa manman, [..]* : une marâtre n'est pas une mère [...]; [i]l ne faut pas tout confondre » (Lafleur, 2005, p. 52).

Dans les *tim-tim*, Lafleur affirme que « [l]es images les plus généralement utilisées sont celles attribuées à l'univers féminin : la grossesse, le culinaire, les activités exclusivement féminines, l'éducation des enfants, le bavardage » (2005, p. 55). Par exemple, « [a]n *sé on madanm, an ni onsèl tété, an fè kat timoun é an ka ba-yo toulé kat tété ansanm?* / Bitàn/ Je suis une femme, j'ai un seul sein, j'ai fait quatre enfants et je donne le sein aux quatre en même temps? / Une cuisinière » (2005, p. 57). La sexualité de la femme est abordée dans les devinettes : « [m]anman-mwen *tini on piti tou, sé papa tou sèl ki ka jwè adan/ Séri* / Ma mère a un petit trou, seul papa joue dedans? / Une serrure » (2005, p. 64). Ce *tim-tim* représente l'image d'une femme passive et destinée à la fidélité car « seul papa joue dedans ». La sexualité féminine est niée car la femme « ne désire pas, elle est prise!¹⁵ »

¹⁵ <http://www.potomitan.info/bibliographie/pepin/dorlis.php>

Par ailleurs, « [l]es chansons créoles à connotation sexuelle ne sont pas rares et les femmes en font souvent les frais » (Lafleur, 2005, p. 71). C'est la raison pour laquelle Lafleur déclare que

[l]es chants ont sans doute pour fonction de souligner la difficulté d'établir des relations apaisées. Les femmes sont toujours désignées comme responsables ou coupables du libertinage de leur mari, ou bien à l'origine du dysfonctionnement de la cellule familiale de par leur infidélité. De ce fait, l'image de la sexualité des femmes produit une grande floraison de textes qui s'attachent à raconter par quelle ruse ou quel stratagème elles parviennent à satisfaire leur engouement pour le sexe. Les hommes quant à eux sont valorisés dans leur virilité souvent réduite à leur phallus ou à leur force physique. [...] De ces chansons émergent des figures féminines montrant leur nature cupide, frivole, calculatrice. Peu de textes donnent le point de vue de la femme (2005, p. 72).

Quand la sexualité féminine n'a pas pour vocation d'enfanter. C'est mal vu car les femmes n'ont pas le droit de goûter au plaisir charnel. C'est réservé aux hommes. À ce propos, Ernest Pépin déclare qu'

[i]l faut imaginer une société où la femme non seulement est la proie du désir du maître (désir qui ne l'institue pas comme sujet mais qui confirme son statut d'objet) mais en plus n'a de valeur que comme force de travail et outil de la reproduction du système. Sa sexualité propre, intime et personnelle, est à tout le moins niée.¹⁶

Les séquelles du passé ont des répercussions sur la perception de la sexualité féminine. Ceci pourrait expliquer la raison pour laquelle le corps de la femme est perçu comme un outil de reproduction.

En ce qui concerne les légendes et les contes, selon Corinus « [l]a misogynie affecte fortement l'image des femmes dans les contes qui les égratignent avec un grand cynisme » (2005, p. 87). D'ailleurs, la croyance veut qu'« [i]l n'est pire femme que celle à qui on a eu le malheur de passer la bague au doigt! Et un brave bougre est bien à plaindre dès qu'il décide de se marier car généralement “ Bon chien n'attrape jamais bon os” » (Corinus, 2005, p. 88). Le ton est moins acerbe en ce qui touche à la mère; « [l]es contes drainent l'idée que c'est dans la maternité qu'une femme s'accomplit; elle est garante de sa reconnaissance sociale » (Corinus, 2005, p. 95). Cela est vrai uniquement quand la mère se dévoue pour ses enfants; c'est ainsi qu'elle « gagne » leur respect.

¹⁶ <http://www.potomitan.info/bibliographie/pepin/dorlis.php>

En réalité, dans la culture orale, la figure féminine est adulée en tant que « bonne » mère, c'est-à-dire, en tant que *poto mitan*, est prête à sacrifier son bonheur pour subvenir aux besoins de son foyer. Par contre, elle fait l'objet des pires critiques quand elle est une « mauvaise » mère, quand elle s'éloigne de l'univers de la maternité. Cette perception manichéenne de la femme se retrouve également dans la littérature écrite où elle n'est souvent encensée que dans son statut de femme-mère.

3. 1. 2 La littérature écrite

C'est « notamment dans la poésie que la femme réussit à atteindre une stature véritablement valorisée. Elle devient muse inspiratrice. Les poètes doudous sont les premiers à décrire avec émotion sa beauté et à lui rendre un véritable hommage » (Lafleur, 2005, p. 103). Quant à Blérald-Ndagano, elle affirme que la femme jouit d'une image positive quand elle se sacrifie pour sa progéniture et quand elle est d'un grand âge (2004, p.23). En fait, comme dans la littérature orale, le personnage féminin est équivoque.

Cette ambivalence de la femme, ange-démon, est présente chez les auteurs de la créolité [...]. Ainsi, la femme offre chez des auteurs, le visage respectable de la mère, le visage angélique de la victime adulée (la jeune fille, la vieille fille ou l'épouse soumise), mais aussi le visage démoniaque de l'amante frivole (concubine ou maîtresse) (Blérald-Ndagano, 2004, p. 26) .

Cette ambiguïté montre qu'il existe une vision dualiste de la femme qui la confine dans des archétypes. Selon Hernández, pendant longtemps, dans les romans antillais, on « mettait la femme dans des rôles de subordination les plus stéréotypés : “ la tentatrice, la mère, le sexe faible, la virago, la vertueuse ” » (p. 44). La mère y est exaltée comme « “porteuse de dons, dispensatrice de bien” » (p. 44). De même, précise-t-elle, « ce n'est pas une pratique exclusivement masculine » (p. 44). Cela signifie que des écrivaines concourent à pérenniser, à travers leurs écrits, des clichés concernant la femme. Notons qu'ils ont été répandus par les hommes, dans un premier temps, dans la mesure où la littérature a longtemps été une chasse gardée masculine.

En outre, s'il est convenu que la femme est le pilier central de la société guadeloupéenne, la figure féminine ne fait pas partie de la sphère du pouvoir car elle évolue au sein d'une structure

sociale patriarcale. Ce paradoxe est fondateur de la société antillaise qui est matrifocale¹⁷ et non matriarcale. D'après Hernández, « [s]ouvent dans la littérature antillaise, la condition subordonnée de la femme correspond à la situation de dépendance des îles, même après l'époque coloniale; c'est-à-dire que les préoccupations féminines se joignent aux préoccupations politiques. » (1999, p. 42) Le statut de la femme est comme une métaphore de la condition socio-politique de l'archipel.

En final de compte, autant dans la littérature orale qu'écrite, la femme est présentée de façon ambiguë. Toutefois, à travers les œuvres à l'étude, Lucie Julia et Gisèle Pineau

revisite[nt] l'univers¹⁸ féminin antillais, en même temps qu'elle[s] réévalue[nt] le discours féminin antillais. En effet, elle[s] présente[nt] aussi des femmes qui ne sont parfois ni épouses, ni compagnes, ni mères modèles telles qu'on les voit dans la société antillaise (Blérald-Ndagano, 2004, p.35-36).

Les écrivaines remettent en question le manichéisme de la figure féminine. Pour ce faire, elles mettent en scène des personnages féminins inhabituels afin de montrer comment les femmes répondent de manière différente au modèle du *poto mitan*.

3.2 Types de femmes et subversion

Dans les romans à l'étude, on retrouve divers types de figures féminines. Il y a celles qui ne remettent pas en question le rôle de *poto mitan*, et d'autres, plus nombreuses qui cherchent à détruire l'image stéréotypée de la femme-mère. C'est pourquoi elles s'éloignent du modèle dominant féminin pour révéler d'autres facettes de leur identité. Elles mettent en valeur leur rôle de mère ou d'aînée, mais aussi leur vie sentimentale ou professionnelle. De même, les personnages féminins affirment leur engagement pour l'amélioration de la condition féminine.

¹⁷ « Le concept de matrifocalité désigne un certain type d'organisation familiale qui prévaut dans la Caraïbe et dans les Amériques noires. Elle se définit notamment par la place centrale qu'occupe la mère au foyer et l'absence du père. Cette position centrale et déterminante de la mère supplée la défaillance paternelle. C'est donc l'absence du père qui contraint la femme à occuper cette position matrifocale. Dans ce dispositif familial, la mère est décrite comme un être exceptionnel, forçant l'admiration de tous par son courage et sa force à affronter une situation économique souvent précaire. » (Viviane Romana, Entretien accordé à Sonia Lainel, 11 octobre 2004, <http://guadeloupe.rfo.fr/article20.html>)

¹⁸ Les soulignés sont de l'auteure.

Les femmes déjouent les institutions patriarcale et (post)coloniale en ayant recours à la *drive*; cela leur permet d'échapper au « *poto mitanisme* ».

3.2.1 La mère

La représentation de la mère traditionnelle est abordée dans notre corpus. Généralement, la figure maternelle est confrontée à la solitude en raison de l'absence du père. Dans *Méloody des faubourgs*, dès le début du roman, l'existence des personnages féminins est consacrée à leur progéniture :

[l]a vie de tous les jours, c'est la vie simple et dénudée des femmes qui chantent en pleurant pour endormir leurs enfants qui ont faim.
C'est la vie des femmes qui aiment et qui cherchent le bonheur dans la misère, des femmes qui luttent en rêvant de changer justement cette vie. (MF, p. 10)

On constate qu'il n'est pas fait mention du père, absence qu'accentue la présence du terme « femmes », mentionné à trois reprises. Elles sont seules à assumer l'éducation des enfants. Pourtant,

[l]a suprématie des figures féminines, leur valorisation et l'apparente matrifocalité de la famille cachent une réalité plus complexe. En effet, matricofale, la société antillaise n'est pas pour autant matriarcale mais patriarcale [...]. Le rôle majeur des femmes dans la société antillaise s'exerce par défaut, dans l'espace laissé vacant par l'homme. Selon l'historienne M. Cottias, la société antillaise n'a que l'apparence du matriarcat : "L'homme est absent des actes officiels. Mais la vie se joue en d'autres endroits et en d'autres temps, au réel et au quotidien. Là, les hommes sont bien présents et exercent un pouvoir, non pas sur les enfants...mais sur les femmes. [...] Les hommes ont l'apparence du pouvoir sans l'avoir tout à fait; les femmes sont mères avant tout, respectées mais soumises à eux : les rôles sont figés" (Simasotchi-Bronès, 2004, p. 291).

De fait, la femme est considérée comme le *poto mitan* de la famille et de la société pour pallier l'insuffisance de l'homme. Paradoxalement, elle doit évoluer dans un environnement où le pouvoir est aux mains de l'homme, même si elle agit en tant qu'élément stabilisateur de la société. Elle demeure assujettie au patriarcat. La femme est amenée à subir une pression sociale qui la réduit au rôle de mère.

C'est dans l'isolement que la figure maternelle doit faire face aux difficultés de la vie quotidienne, et ce même quand le père est physiquement présent dans la demeure familiale. Cela concerne autant les unions dites libres que les couples mariés. Dans *La Grande Drive des esprits*, les époux, Léonce et Myrtha, ne semblent pas faire exception à la règle :

1955. Dix ans que la guerre était finie. Léonce n'avait pas vu grandir ses enfants. Depuis la tragique nuit passée à soupirer après la gloire, il ne les avait plus regardés. Il ne leur avait plus parlé. [...] Cela faisait exactement douze années que Myrtha les élevait seule. [...] le jardin tombé stérile, la couture devint la seule source de la famille (LGE, p. 141).

En lisant cet extrait, on pourrait penser que Léonce a quitté son foyer. Pourtant, il n'en est rien. L'homme vit dans la case avec sa famille de type nucléaire, mais il ne prend plus part à l'éducation de sa progéniture suite à une déception. L'armée française n'a pas voulu l'accepter dans ses rangs en raison de son pied bot. Quant à la mère, quoique déçue par l'attitude de son mari, elle assume les rôles de mère et de père puisque son conjoint lui a abandonné ses responsabilités. L'adjectif « seule » confirme la solitude de Myrtha. Elle est le véritable chef de famille puisque c'est elle qui en assure le fonctionnement. Malgré les absences affective et économique du père, il conserve « une fonction symbolique et juridique de chef de famille [...] que lui confère la société patriarcale. » (Lafleur, 2005, p. 19) L'exemple de ce couple n'est pas unique puisque la mère de Léonce, Ninette, a connu le même sort que sa belle-fille. Quoique mariée, elle a dû élever ses enfants, seule, parce que son époux passait son temps à « courir les femmes ». Elle « s'était sacrifiée pour élever les siens, malgré la misère et les coups du destin. » (LGE, p. 105)

Quand on s'attarde à l'attitude de ces mères, on a l'impression qu'elles sont complices de leur subalternité au sein du couple, dans la mesure où elles endossent le rôle de *poto mitan*. Silencieusement, les deux femmes acceptent et confortent les lacunes de leurs maris en matière de participation à l'éducation des enfants. Myrtha et Ninette symbolisent l'archétype de la femme-mère traditionnelle. Elles « sont résignées comme si leur passé les happait, ce passé lié à l'esclavage où elles n'étaient qu'un instrument au service des hommes. » (Lafleur, 2005, p. 17) Aussi, de la femme antillaise, on retient surtout l'image noble de la figure maternelle car

[q]ue l'on soit mari, amant, fils, fille, on peut toujours s'adresser à elle. Elle est avant tout depositaire du passé et de l'avenir. C'est elle qui donne la vie. Son code d'honneur est

cependant le silence. Elle souffre du traitement de son partenaire mais dans le silence (Blérald-Ndagano, 2004, p. 52).

La femme accepte de pérenniser le rôle de *poto mitan*, à travers un silence complice. Elle se sacrifie telle une victime expiatoire puisque c'est la destinée que la société lui réserve. En agissant ainsi, la figure maternelle encourage l'irresponsabilité de l'homme, qu'il soit mari ou fils. À ce propos, la réaction d'Elmire, la mère de Murat, est éloquente. Elle prend partie pour son fils qui n'a pas l'intention d'assumer sa paternité alors que Mélody attend un enfant de lui : « Elmire la [Mélody] traitait de prétentieuse et de menteuse » et elle accablait la jeune fille « avec une férocité implacable » (MF, p. 22). L'attitude de cette femme déresponsabilise Murat vis-à-vis de son rôle de père. C'est pour cela que

[l]e père Sonson outré de tant de méchanceté avait tout de suite emmené Mélody, hébétée, chancelante. En partant il avait dit à Elmire d'un ton sévère :
- Jodi jou¹⁹, c'est bien à toi Elmire, de jeter la pierre à Mélody, toi qui as fait l'expérience bien avant elle, et qui est bien placée pour savoir qu'on ne peut empêcher le feu de brûler, ni l'eau de mouiller. (MF, p. 22).

Il faudrait souligner que c'est un personnage masculin, le père Sonson (qui n'est pas un curé) qui soutient Mélody. Cela met en évidence la connivence de la mère. Le comportement de cette femme est d'autant plus frappant qu'Elmire a été abandonnée par le père de Murat, un Blanc, lors de sa grossesse. Elle a fait l'expérience du rejet, et elle reproduit le même schéma. En fait, cette négresse « rêvait pour son fils unique d'une fille à pochapé²⁰ et de surcroît fonctionnaire; une institutrice la comblait » (MF, p. 23). Ses propos laissent transparaître qu'elle prend des décisions pour son fils. En fait, à travers lui, cette femme veut se venger du passé. En effet, « la mère peut voir en son fils, fierté et revanche. Celui-ci la lavera des mépris essayés ». (Blérald-Ndagano, 2004, p. 36). Pourtant, elle n'encourage pas Murat à s'élever, par ses propres efforts, dans l'échelle sociale. Elle compte sur une femme qui agirait en tant que substitut maternel pour son fils. En plus, Elmire contribue à transmettre des idées reçues quant au préjugé de couleur car elle affirme : « - [j]'ai déjà sauvé la race, Murat n'a que faire d'une fille couleur de bonda à chodié (derrière de chaudière c'est-à-dire très noir) » (MF, p. 24). On ne saurait ignorer que c'est par la mère que les valeurs se transmettent.

¹⁹ Aujourd'hui

²⁰ Teint clair

Ainsi, dans la Caraïbe, depuis la période esclavagiste, la couleur de la peau est un indicateur du statut social de l'individu. Les stéréotypes liés au teint participent à l'élaboration de thèses racistes. C'est ce que Frantz Fanon dénonce dans *Peau noire, masques blancs* (1952). Il conteste cette obsession de la femme noire qui veut blanchir la race, l'éclaircir, car pour elle, il n'y a point de salut dans la couleur noire qui n'est qu'une malédiction. Lucie Julia s'inscrit dans cette lignée. Elle montre, par la prise de position du père Sonson, que Blanc ou Noir, l'homme antillais fuit ses responsabilités. À travers le personnage d'Elmire qui ne remet pas en question le fonctionnement de la société guadeloupéenne, l'auteure montre que la mère collabore à sa perpétuation. De même, la femme confirme son aliénation, héritée de la période coloniale, et la transmet à son fils. Par conséquent, la société patriarcale et l'histoire ne sont pas les seules responsables de la condition féminine. La femme participe à sa propre subalternité.

L'attitude d'Elmire trouve un écho dans *La Grande Drive des esprits*. En effet, à l'annonce de la paternité de Léonce, sa mère s'incruste au sein du couple que celui-ci forme avec Myrtha. Elle rend visite, quotidiennement, au ménage. Elle demeure dans la case du matin au soir. De plus, elle n'hésite pas à donner son avis sur le comportement de sa belle-fille ou sur l'éducation de sa petite-fille, Célestina. Elle finit par devenir « la maîtresse des lieux. » (LGE, p. 105). À cela s'ajoute qu'« elle volait les rots, les ti-bo et toutes les toilettes de Célestina [...], parce qu'elle savait tout faire bien mieux. Et Léonce approuvait, disait Amen à chaque mot qui sortait de la bouche de Ninette. » (LGE, p.106) Le verbe « voler » montre qu'elle s'approprie des instants avec le bébé qui reviennent aux parents. De fait, les parents se trouvent lésés. Quant à Léonce, il se retrouve dans une position infantilisante puisque sa mère l'empêche d'assumer sa paternité. Ninette, tout comme Elmire, surprotègent leurs fils. « Cet excès d'amour envers leurs fils fait de ces femmes de véritables mères castratrices, image que l'on retrouve d'ailleurs dans la tradition orale et plus précisément dans les contes à travers le type de la mère dévorante » (Blérald-Ndagano, 2004, p. 39). En plus de la représentation de la figure maternelle inhibante pour son fils et silencieuse par rapport à son conjoint, il est question de la mère qui refuse l'irresponsabilité du père. C'est le cas de Violetta, voisine et amie de Mélody qui

malgré sa volonté, n'arrivait pas à joindre les deux bouts, elle vivait seule avec ses sept enfants. Un jour, elle en avait eu assez des bordées de leur père Théogard et l'avait chassé. [...]

Elle [Mélody] avait admiré le courage de sa voisine lorsqu'elle avait dit sans cri ni pleurs :

- Fous le camp d'icite, emmène tes cliques et tes claques! Et vite!

Et joignant le geste à la parole, elle le poussa hors de la chambre, avec une énergie décuplée par la colère. Les dents serrées, écumant de rage, comme une furie, elle lui jeta ses quelques effets et ses hardes dans la boue de la cour.

Dans la nuit, elle accouchait de la petite Juanité, la première filleule de Mélody.

Depuis, Violetta vivait seule avec ses enfants et disait :

- Mwen cé apa! mwen cé anman!» (MF, p. 101-102)

Violetta incarne la femme qui, sans le vouloir, devient le pilier central de la famille. Cependant, contrairement à Myrtha et Ninette, elle ne demeure pas silencieuse et passive, comme l'illustre le champ lexical des sentiments : « courage », « cri », « pleurs », « colère », « rage ». Violetta s'approprie la parole afin de mettre fin à sa relation avec le père de ses enfants, en public. Elle refuse de vivre aux dépens et dans l'ombre d'un homme qui manque de considération envers elle. Le fait de le mettre à la porte en jetant ses effets hors du domicile montre bien que cette figure féminine désire disposer de son espace (quoique limité) selon ses règles. Elle retire au père sa fonction symbolique; elle se l'attribue quand elle dit « Mwen cé apa! mwen cé anman! » Notons qu'elle place le terme « apa » (papa) avant celui de « anman » (maman) comme pour confirmer qu'elle prend les droits et les devoirs rattachés à la paternité. Elle affirme son autonomie qui implique qu'elle doit *driver* entre ses diverses fonctions : être père et mère à la fois. Malgré sa solitude, Violetta peut compter sur la solidarité des autres mères du faubourg car

[l]a solidarité qui se noue entre les mères célibataires, en ce qui concerne la garde des enfants et même la subsistance dans les cas les plus dramatiques, se retrouve aussi chez les voisines qui jouent un rôle important dans l'enfance d'un individu. Très souvent, elles sont mères célibataires, elles aussi, et elles s'arrangent entre elles pour conduire les enfants à l'école, les rechercher, les nourrir, etc. Elles constituent un soutien moral (Beauvue-Fougeyrollas, 1985, p.61).

Ces mères seules ont besoin de ce réseau de solidarité pour pallier l'absence du père et pour briser leur isolement. C'est en étant unies qu'elles vont remettre en question l'organisation familiale en Guadeloupe. Les femmes sont convaincues que les enfants souffrent de l'absence d'une figure paternelle. Ainsi, Stanys, le fils de Violetta, demande à Mélody :

- Mais pourquoi il n'y a que manman d'lo²¹ et pas de papa d'lo, comment, il n'y a donc pas de papa nulle part? Pas même dans l'eau?

Et Mélody avait compris le désir du petit d'avoir un père à la maison et elle le plaignait (MF, p. 196-197).

²¹ Sirène

Il est rare que les romans antillais abordent la vision d'un enfant grandissant dans un foyer monoparental. Ici, le jeune garçon prend la parole afin d'exprimer son envie d'avoir un père. La présence de sa mère ne lui suffit plus. De fait, la jeune femme arrive à la conclusion que ce garçon, vagabond, est en manque de repères; il a besoin d'un modèle paternel. Cela montre qu'un père absent n'est pas forcément inexistant dans la tête de l'enfant. Généralement, la littérature antillaise véhicule l'idée que la présence maternelle suffit au développement et au bien-être de l'enfant, attendu qu'elle constitue le socle de la famille. La réflexion de Mélody sous-entend que la présence d'un père est essentielle dans l'évolution de l'enfant. Cela conforte l'héroïne qui désire avoir un foyer de type nucléaire, où chaque parent prend une part active dans l'éducation de l'enfant. Pourtant, elle devra faire face à la lâcheté légendaire de l'homme antillais. En effet, son conjoint refuse de reconnaître leur enfant parce que ce n'est pas un garçon. La jeune femme ne se lamente pas, silencieusement, sur son sort. Bien au contraire, elle décide « alors à aller reconnaître sa fille.

- Je suis mère, mais je serai plus, je serai moi aussi, comme Violetta et tant d'autres, mère et père » (MF, p. 220). En prenant le rôle du père, Mélody refuse à celui-ci son statut de chef de famille. Elle ajoute : « [e]h bien, tu ne reconnaîtras aucun, ni garçon, ni fille, c'est moi qui te le dis » (MF, p. 221). Pour marquer la non-présence du père et sa nouvelle vie de mère célibataire, Mélody nomme sa fille Aude Marie Solitude. Le choix du prénom est porteur du vécu des parents. « Solitude » accentue l'absence d'Ornésiphore dans l'organisation familiale ainsi que l'isolement de sa conjointe, et par extension, celui de nombreuses autres mères antillaises. C'est probablement pour cela que les termes « solitude » et « isolement » sont utilisés à de nombreuses reprises tout au long de l'œuvre. En outre, le choix du prénom « Solitude » est un clin d'œil à une grande dame de l'histoire guadeloupéenne qui a lutté, en 1802, contre le rétablissement de l'esclavage par les troupes de Napoléon. Solitude est une mulâtresse qui, enceinte, se joint aux troupes des rebelles pour se battre pour sa liberté. Elle n'a pas hésité à errer dans les bois pour fuir l'asservissement. Sa *drive* lui coûtera la vie : elle mourra pendue. Dans l'imaginaire collectif, Solitude est une marronne qui doit servir d'exemple aux Guadeloupéennes. C'est grâce au marronnage qu'elles peuvent accéder à la liberté.

Par ailleurs, pour la petite Aude Marie Solitude, la filiation se fait uniquement par la mère, comme au temps de l'esclavage. Effectivement, les articles 12 et 13 du Code noir²² (1685) indiquent que la destinée de l'enfant est liée au statut de la femme. Pour Mélody, en donnant son nom à sa fille, elle réfute le patriarcat qui attribue à l'enfant le nom du père, à la naissance. En même temps, elle assume son rôle de chef de famille comme de nombreuses figures féminines. Dans *La Grande Drive des esprits*, cela explique pourquoi, quand la narratrice photographie la maison de Barnabé sans sa permission; celle-ci l'invective en lui disant : « [t]u n'as pas de famille! D'où viens-tu? Qui est ta manman? » (LGE, p. 44) Elle ne lui demande pas le nom de son père ni son nom de famille, mais directement celui de sa mère. Cela confirme la place prépondérante que la mère occupe dans la société antillaise. La prédominance de la figure maternelle est illustrée dans une complainte qui est interprétée par des femmes des deux romans à l'étude, Violetta (MF) et Barnabé (LGE) :

[k]an pitit an mwen ka mandé mwen tété/ Mwen ka lé ba li manjé matété/ Dodo pitit, papa pa la/ Cé manman tou sel ki dans la misé/ Cé manman tou sel ki dans lanbara. / Quand mon bébé me demande à têter/ Je vais lui donner du riz aux crabes/ Dors mon bébé, papa n'est pas là/ C'est maman seule qui est dans la misère/ C'est maman seule qui est dans l'embarras. » (MF, p. 103)

Cette complainte existe dans la réalité. Elle résume la situation de beaucoup de mères de Guadeloupe et dénonce le comportement de l'homme. Le fait que des écrivaines, appartenant à des générations différentes, utilisent la même complainte dans leurs œuvres montre que la situation des mères a peu changé. Par ailleurs, en évoquant ce chant, Gisèle Pineau et Lucie Julia établissent une connivence avec le lecteur en ayant recours à l'oralité à travers la chanson créole. Cela leur permet de mettre en valeur la culture orale. De même, elles questionnent la norme littéraire tout en affirmant leur bilinguisme.

²² Article 12 : les enfants qui naîtront des mariages entre esclaves seront esclaves et appartiendront aux maîtres des femmes esclaves et non à ceux de leurs maris, si le mari et la femme ont des maîtres différents.

Article 13 : voulons que, si le mari esclave a épousé une femme libre, les enfants, tant mâles que filles, suivent la condition de leur mère et soient libres comme elle, nonobstant la servitude de leur père, et que, si le père est libre et la mère esclave, les enfants soient esclaves pareillement. (http://fr.wikisource.org/wiki/Code_noir)

Pineau nous propose cette chanson à trois reprises, aux pages 76, 77 et 78. Cette répétition met l'accent sur la situation tragique des mères seules. Ce qui ressort de la complainte, c'est que beaucoup de femmes vivent dans une grande détresse autant affective que matérielle. Une autre chanson interprétée par Violetta qui

chantait cette chanson désespérée des femmes de Guadeloupe, en pensant à cet homme qui avait brisé sa jeunesse, en lui donnant sept gosses et qui lui a fait la pire insulte en récompense de sa fidélité. Elle chantait : « Alé bouro! sa ou fê la pé ké pôté ou bonê! / Allez bourreau! Ce que tu m'as fait ne te portera bonheur! » (MF, p. 103)

En entendant ces chansons, Mélody se demandait : « [c]ombien de mères dans ces faubourgs et dans ce pays, vivent et ressentent encore profondément les émois de ces deux mélodies? » (MF, p. 103) L'interrogation de la jeune femme est éloquente car elle s'interroge sur la condition féminine en Guadeloupe. Cela montre qu'elle aspire à un changement radical du rôle de la mère au sein de la société antillaise. Bien que devant faire face à l'irresponsabilité de son conjoint, Mélody s'insurge contre l'organisation familiale traditionnelle où les femmes sont nombreuses à dire, comme son amie Violetta : « Mwen cé anman, mwen cé apa²³ » (MF, p. 103-104). Aussi, Mélody

percevait cette affirmation de sa commère comme une réalité, une particularité bien établie qu'elle voulait de toutes ses forces voir changer et dont elle ne voulait pas hériter. - Moi, je veux avoir une famille véritable. Une famille, c'est pas une mère et des enfants. C'est un père, une mère et des enfants qui respirent, pleurent tous ensemble, s'entraident et s'aiment tous d'un même cœur, se disait-elle, comme secouée par les transes d'une espérance presque morbide.

Et Mélody se sentait prête à mener un combat pour ce droit qu'elle croyait essentiel et vital. Avoir une telle famille. Elle souhaitait qu'on puisse un jour arriver à cette conception de la famille. Mais elle ne pouvait s'empêcher de penser que c'était une question d'esprit de responsabilité et que cela dépendait aussi de la société elle-même. Et elle se demandait soucieuse :

- L'ensemble de notre population est-il prêt et surtout est-il capable de prendre ses responsabilités, toutes ses responsabilités et cela dans tous les domaines? (MF, p. 104)

Mélody conteste la norme « bien établie » dont elle ne souhaite pas « hériter »; elle ne désire pas s'inscrire dans la tradition. Elle veut qu'un nouveau modèle familial, de type nucléaire, soit instauré et devienne la norme. Elle décrit la structure familiale à laquelle elle aspire : « un père, une mère et des enfants ». Le mythe de la femme *poto mitan* présume que les relations

²³ Je suis maman, je suis papa.

mère-enfants sont quasi-exclusives. Conséquemment, le père est exclu de la famille, ce à quoi l'héroïne s'oppose. Aussi, elle convie le père à prendre sa place dans le noyau familial qui est la chasse gardée de la mère, et convoque la « responsabilité » de la société. Voilà pourquoi ce terme est utilisé plusieurs fois. C'est pour cela qu'elle se plaint à son conjoint qui prend ses distances vis-à-vis de leur enfant, pour paraître « plus viril » aux yeux de ses amis: « [m]ais Ornésiphore, il faut qu'on trouve le temps de vivre ensemble, le temps de nous regarder vivre et surtout de regarder respirer, sourire, gigoter, vivre notre petite fille, le temps de l'aimer ensemble. » (MF, p. 190-191) L'accent est mis sur la complémentarité avec la reprise du mot « ensemble ». Mélody invite le père à s'impliquer dans l'éducation de sa fille. Bien qu'il aime son enfant, Ornésiphore refuse, par machisme, de prendre une part active dans son éducation. En ne subissant pas le poids du « *poto mitanisme* », Mélody et ses amies revendiquent que la maternité et l'éducation des enfants ne soient plus des « affaires de femmes ». En fait, les

personnages féminins [...] ont compris, [...], que la maternité est « *une étape parmi d'autres dans leur vie* ». [...], la femme ne considère plus « *le maternage comme l'axe principal de la vie féminine* » et « *ne construit plus son existence en fonction de sa progéniture mais force celle-ci à s'adapter à son projet de vie personnel* » (Blérald-Ndagano, 2004, p. 58-59. Les italiques sont de l'auteure).

C'est pour cela que Mélody s'oppose à son conjoint qui veut l'empêcher d'occuper un emploi sous prétexte qu'elle doit s'occuper de sa fille. L'héroïne ne souhaite nullement demeurer dans l'espace reclus de la case. Aussi, la jeune femme s'objecte fermement en exigeant la conciliation travail-famille. Ceci conteste les idées reçues, à savoir que maternité et féminité sont des synonymes. Le personnage féminin refuse de se percevoir uniquement en génitrice. Dans le même ordre d'idées, « Mirette continuait à penser qu'avoir trop d'enfants ruine la femme physiquement et moralement, et qu'il fallait planifier les naissances. » (MF, p. 157) En évoquant le bien-être de la femme, Mirette s'éloigne de l'image de la femme-mère. De même, cette figure féminine réclame que la femme puisse avoir une emprise sur son corps et sur sa sexualité.

Quand on sait l'engagement de l'auteure, il est difficile de ne pas percevoir ses prises de position, exprimées à travers ses personnages. Comme Mélody et ses consœurs,

Lucie Julia décide d'aider les femmes de Guadeloupe à prendre conscience des inégalités et de l'exploitation qu'elles subissaient. Par là, elle les aide à défendre leurs droits et s'implique alors dans la démarche militante. [...] le dynamisme de la jeune présidente affiche d'emblée la défense de la personnalité guadeloupéenne; son dévouement aussi

biën que l'implication des dizaines de femmes dans l'ombre agissent sur tous les plans de la lutte des femmes pour leur émancipation, pour la défense de leur famille et de leurs enfants, pour un peu plus de mieux-être et de dignité et pour le progrès social.²⁴

L'écrivaine marronne les normes établies en mettant en scène des mères seules qui s'inscrivent en faux contre « une vision déterministe de leur condition de femmes » (Lafleur, 2005, p. 18). Ainsi, le combat de Mélody et de ses amies est une allégorie de l'implication de l'auteure. À l'instar de Julia, Pineau va dans le sens de la réfutation car elle « propose à côté de cette mère stéréotypée, [la représentation] de la mère indifférente, égoïste, que nous appellerons “ mère-polaire ”, un autre type de figure maternelle qui “ paraît insensible (jamais de caresses, de regards tendres, de mots doux)” » (Blérald-Ndagano, 2004, p. 39). Agathe, la belle-fille de Ninette, correspond à l'image de la mère-polaire. Effectivement, ses enfants

semblaient échappés d'une misère, fruits d'animaux étreintes. [...]. Elle [Agathe] s'occupait de sa marmaille à la manière foutépanmal²⁵, leur donnait à manger façon manman-cochon, les habillait le seul jour du Seigneur et les laissait jouer nus, tout le jour, dans la terre de sa cour. Lorsque Ninette [...] essayait de lui planter des rudiments de sentiment maternel, Agathe haussait une épaule et répliquait : « Sé ti moun! Yo pas biswen a yen dot ki manjé, kaka, pisé, domi²⁶! Ces enfants-là sont bien, Man Nine. Ne casse pas ton cœur pour eux! » (LGE, p. 104-105)

Agathe est bien loin de la traditionnelle femme *poto mitan* que la littérature antillaise affectionne. Cette mère a « démissionné » de son rôle, autant d'un point de vue éducatif qu'affectif. Elle renverse l'ordre établi en élevant ses enfants sans se sacrifier pour eux. Son langage non verbal exprime de la désinvolture vu qu'elle se contente de répondre à l'ingérence de sa belle-mère en haussant « une épaule ». Sa légèreté est mise en exergue par le biais de l'épithète « manjé, kaka, pisé, domi ». L'enchaînement des quatre verbes et le rythme saccadé de la phrase illustrent le ton décontracté que la jeune femme emploie pour résumer sa vision de l'éducation des enfants. À travers le personnage d'Agathe, l'auteure montre qu'être femme n'implique pas d'avoir, de façon innée, un instinct maternel, contrairement à ce que le mythe du *poto mitan* présuppose. Le comportement d'Agathe prouve qu'elle n'adhère pas au modèle maternel traditionnel.

²⁴ <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/julia.html>

²⁵ Négligente

²⁶ Traduction littérale : « Ce sont des enfants! Ils n'ont besoin de rien d'autre que manger, faire des excréments, uriner, dormir! »

Somme toute, Pineau et Julia nous présentent différents modèles de mères, y compris le type du *poto mitan*. Cette diversité montre que le modèle maternel préconisé par la société ne fait pas l'unanimité auprès des mères. Voilà pourquoi les auteures proposent des personnages féminins qui rejettent l'image de la mère traditionnelle et ne veulent plus construire une famille autour de la figure maternelle. Les mères veulent que les pères s'impliquent dans les tâches ménagères et dans l'éducation des enfants. Au-delà de cette revendication, les femmes aspirent à avoir une vie de mère et une vie de couple.

3.2.2 La compagne, l'amante

La société guadeloupéenne valorise la femme-mère au détriment de la femme-amante. Dans les romans antillais, généralement, le personnage féminin vit en concubinage; le mariage est rare. À cet effet, dans une étude menée sur *Les femmes antillaises*, la sociologue Claudie Beauvue-Fougeyrollas constate « la persistance, dans les milieux populaires, tant dans l'émigration en France qu'aux Antilles, d'un faible taux de nuptialité » (1985, p. 6). Pourtant, le rêve de plusieurs figures féminines est de se marier. Il en est ainsi de Myrtha, dans *La Grande Drive des esprits*, qui « avait toujours rêvé d'être une madame mariée dans une case neuve. » (LGE, p. 37) Cela trouve une résonance dans *Mélody des faubourgs* à travers Elzéa, qui déclare : « [m]oi, je veux évoluer, et évoluer c'est d'abord me marier, et s'il te plaît, pas avec un propre-à-rien, mais avec quelqu'un qui puisse me faire asseoir à la maison pour élever mes enfants » (MF, p. 146). Selon Elzéa, l'accomplissement de la femme passe par le mariage, et l'ascension sociale qui l'accompagne – l'accession à une respectabilité. Il faut préciser que le mariage était pour « beaucoup de Noirs, l'idéal d'un moi à atteindre, d'autant plus que sa réalisation signifiait d'une certaine manière aussi promotion sociale et amélioration de leur sort ». (Lafleur, 2005, p. 22) Myrtha et Elzéa comptent sur l'homme pour changer leur destin; elles s'inscrivent dans la tradition. À ce propos, Pineau et Julia mettent en scène des femmes mariées pour qui le mariage est loin d'être idyllique. Les auteures critiquent l'institution du mariage en ne le présentant pas de façon idéalisée. Quoique valorisée par des personnages féminins, il ne garantit pas une vie de couple réussie. Aussi, pour Ninette, dans *La Grande Drive des esprits*, « [s]a vie avec [Sosthène] était une capilotade, mais elle restait là, à prendre son fer, parce qu'elle avait dit oui aux chaînes du mariage » (LGE, p.70). Le terme « chaînes », au pluriel, renforce le fait que Ninette associe son union à une prison. Ce personnage féminin souffre, en silence, en raison de l'infidélité de son époux. Selon Alibar et Lembeye-Boy (1981), l'attitude muette de la femme est due à son

éducation qui la prépare à accepter le côté volage de l'homme. Par conséquent, elle ne remet pas en question le donjuanisme puisque le mariage est perçu comme une consolation ou une compensation. Cela prouve que l'épouse est la favorite (Vol. II, p. 27). En fait, le mariage n'est pas l'assurance d'un attachement indéfectible entre les époux, car le mari peut avoir plusieurs foyers. (Lafleur, 2005, p. 23) À cause de cela, Ninette s'enfonce dans sa solitude qui la renvoie, inexorablement, à son rôle de mère. D'après Blérald-Ndagano,

[I]orsque l'on observe les personnages [...], et plus spécialement les couples légitimes, on constate que des partenaires constituant ces couples vivent l'un à côté de l'autre et non l'un avec l'autre. A l'intérieur de leur propre couple, ces êtres mènent une vie solitaire. (2004, p. 298-299).

On a l'impression que la vie de couple et le mariage ne sont qu'une mise en scène (Blérald-Ndagano, 2004, p. 299). C'est probablement pour cela qu'il est question, dans notre corpus, d'un grand nombre de femmes seules, c'est-à-dire non mariées. Dans une étude consacrée aux femmes antillaises, Alibar et Lembeye-Boy arrivent à la conclusion que

l'union de l'homme et de la femme s'inscrit ici dans une très grande liberté vis-à-vis des structures, situation qui ne peut que grossir le nombre de femmes seules, livrées à elles-mêmes, exerçant souvent des responsabilités qui, dans une société harmonieuse, incomberaient à l'homme.

Ce qui est particulièrement frappant chez les femmes seules, c'est-à-dire non engagées dans le mariage, et elles sont pléthore, c'est la manière dont elles vivent leur "solitude", c'est-à-dire avec dignité. [...], on ne trouve guère dans le roman antillais des femmes pour qui la compagnie d'un homme soit perçue comme une nécessité [...] (1981, Vol. II, p. 106).

Dans l'œuvre de Lucie Julia, les mots « solitude » et « dignité » sont repris de nombreuses fois pour décrire les sentiments qui traversent les personnages féminins, y compris les femmes qui vivent en couple. À ce sujet, Célia, une amie de Mélody, déclare, en parlant de son compagnon : « [j]e ne compte pas sur Vitalien pour vivre. » (MF, p. 188). C'est une vision du couple qui est opposée à celle de Myrtha et Elzéa qui comptent sur un homme pour réaliser leurs rêves. Célia ne souhaite pas vivre dans l'ombre de Vitalien; elle souhaite s'affirmer en tant que femme. C'est aussi le cas de plusieurs figures féminines qui n'hésitent pas à mettre un terme à une relation sentimentale qui ne les comble plus. Mélody en est un exemple. Illettrée au départ, elle s'instruit et change son regard sur la société. Il n'en est pas de même de son concubine qui est fataliste et peu ambitieux. Sa conjointe « regrettait son esprit rétrograde, sa résignation, son

manque d'ambition et d'idéal » (MF, 173). Cette dernière finit par s'en séparer car elle estime qu'il représente un frein à son évolution.

[E]lle avait décidé [...] de s'en aller. De partir seule avec sa fille, sans Ornésiphore. Avec une grande émotion, elle déclara :

- Maintenant je me remets sérieusement en quête de ma vraie voie. La voie radieuse de la vie. Le moment est venu. [...]

Maintenant, se sentant prête pour un choix mûrement réfléchi, elle allait affronter une nouvelle vie. [...] Et confiante en l'avenir, le cœur débordant d'espoirs, l'espoir de jours meilleurs remplis de mélodies joyeuses, elle lança au vent et au soleil :

- Bonjour la vie! (MF, p. 221-222)

C'est l'excipit du roman. Il laisse entrevoir un destin radieux pour une jeune femme pour qui la vie n'a pas toujours été tendre. La dernière phrase suivie d'un point d'exclamation exprime l'engouement de l'héroïne pour sa « nouvelle vie ». Elle exprime une revanche sur son destin et sa confiance dans l'avenir. Elle sera mère monoparentale avec deux enfants - puisque lors de sa séparation, elle est enceinte d'un second enfant -, mais elle pense d'abord à son bien-être.

En outre, on ne peut s'attarder à la représentation de la femme en tant que compagne ou amante sans évoquer la sexualité. Selon les théories féministes, la sexualité féminine antillaise est associée de façon excessive à la maternité. Elles avancent que c'est une forme d'assujettissement qui empêche la femme « de se forger une identité et un statut qui vont au-delà de son rôle de mère sans être bombardée de stéréotypes à caractère sexuel » (Lafleur, 2005, p. 21). C'est le résultat du patriarcat et du colonialisme, qui perçoivent la femme comme un objet sexuel ou comme une génitrice. Effectivement, d'après la psychologue-clinicienne Viviane Romana, durant l'esclavage, la femme est dotée de pouvoirs : donner la vie et éduquer les enfants (les siens et ceux du maître, le cas échéant). C'est donc le sexe de la femme et sa fécondité qui lui confèrent un pouvoir dont l'homme esclave n'est pas investi. En plus, à partir de cinq enfants, la mère acquiert le statut de « libre de savane » : c'est-à-dire qu'elle reçoit une prime (en fonction du nombre d'enfant), ou qu'elle est dispensée de travaux sur l'habitation. Aussi, la famille s'organise autour de la figure maternelle ou grand-maternelle puisque l'homme n'a qu'une fonction d'étalon (Lainel, 2004). Partant de ce fait, la sexualité féminine, dans la *Grande Drive des esprits*, semble être au service de l'homme : « [e]lles [les femmes] se couchaient sans question là où il [Sosthène] les trouvait, et relevaient leurs jupes au même moment pour recevoir l'offrande du mâle maudit. Le bougre lui-même ne comprenait rien à cette facilité. Il ne les forçait pas, non » (LGE, p. 15). On constate que la description de l'acte sexuel est succincte. Il est fait à la sauvette, sans artifice. Les femmes s'offrent facilement en espérant obtenir des biens ou le mariage, mais l'homme ne voit pas les choses de la même manière. Cela crée une frustration chez elles que le personnage masculin ne

comprend pas. Sosthène se pose ainsi la question suivante: « [a]lors, dites-moi, pourquoi cette rage après coup, ce ressentiment sans fondement, puisqu'il ne promettait rien, ni paradis, ni mariage, ni pension! » (LGE, p. 14-15) Cet homme semble sincère quand il avoue son incompréhension. En effet, pour lui, le coût n'est pas synonyme d'engagement, même quand cela a pour conséquence la naissance d'un enfant. Il faut dire que la société cautionne l'insouciance de l'homme parce que « [f]rusté, dépossédé, l'Antillais s'est réfugié dans des attitudes d'irresponsabilités qui ont survécu à l'évolution politique des Iles » (Kemedjio, s.d., p. 39). De fait, en période postcoloniale, le comportement de l'homme a peu évolué. Il demeure le grand absent de la structure familiale.

Tout compte fait, il semblerait que le personnage féminin n'ait pas droit à une sexualité heureuse. Effectivement, dans *Mélody des faubourgs*, la mère d'Elzéa, Erzulie, « disait souvent en parlant de ses trois filles : - Ce sont les enfants de la nécessité et non de l'amour. Je cherchais du pain, j'ai rapporté de la viande » (MF, p. 147). La pauvreté a poussé cette femme à devenir la maîtresse d'un homme uniquement pour des raisons économiques. C'est à croire qu'elle s'est prostituée parce que son amant était un fonctionnaire. Il est intéressant de s'arrêter au prénom de cette femme, « Erzulie », l'esprit de l'amour dans le vaudou haïtien qui représente la séduction féminine. C'est une « déesse puissante, [qui] joue le rôle d'une médiatrice entre les hommes et les dieux. Erzulie est, de plus, terrifiante car exigeante et jalouse : " les hommes qui l'épousent sont contraints, par fidélité, à une chasteté temporelle" » (Lafleur, 2005, p. 29). Cette déesse *drive* entre le monde des vivants et le monde invisible; c'est grâce à cette mobilité qu'elle peut imposer ses exigences. Ce n'est pas un hasard si Lucie Julia la choisit car cette déesse ne fait pas l'expérience de la maternité; elle se concentre sur sa vie sentimentale. À travers cette mythologie, la femme détient le pouvoir dans le rapport amoureux. Dans la réalité, il n'en est rien. C'est même le contraire.

Notons, tout de même, ce clin d'œil adressé à une religion perçue de façon négative dans la Caraïbe. Le vaudou provient de l'Afrique. Il a survécu grâce à la résistance des esclaves qui ont contourné l'interdiction dont cette croyance a fait l'objet. C'est pourquoi, dans un contexte postcolonial, c'est une démarche subversive de choisir ce prénom chargé de symboles. C'est une façon pour la romancière de mettre en valeur le vaudou, un élément culturel d'un pays antillais perçu comme étant synonyme de malédiction et d'obscurantisme. De surcroît, elle applique un principe de la créolité qui consiste à prendre en compte d'autres sociétés caribéennes. Par l'entremise d'Erzulie, l'écrivaine aborde la question de la fidélité au masculin. En effet, la culture

orale et la littérature écrite célèbrent la fidélité supposée légendaire de la femme. Selon Huannou Adrien,

[L]a société permet tacitement au mari, et pas à la femme, d'abandonner le domicile conjugal et de manquer momentanément à ses obligations conjugales. [...] La fidélité conjugale est une obligation, une exigence à sens unique : on exige de la femme une fidélité absolue sous peine de châtiments très sévères, sans exiger la même chose du mari qui jouit en fait d'une grande liberté sexuelle. De cette liberté, le mari [...] use (1999, p. 69).

Cette grande liberté concourt à asseoir la supériorité de l'homme. De fait, la femme est dépeinte comme étant passive lors du coït alors que l'homme est actif. L'attitude de Ninette, dans *La Grande Drive des esprits*, va dans ce sens: « [p]ourtant, la volonté de Sosthène ne faisait pas défaut. Il avait un modèle de coups de reins mécaniques proches de l'inimaginable. Toutes les nuits, une semence riche courait dans le corps de Ninette qui, docile, s'ouvrait à la demande sans jamais repousser l'ardeur de son époux. » (LGE, p. 13) Elle ne prend aucun plaisir à son devoir conjugal puisque, une fois « accompli, elle tombait dans un sommeil sans paroles ni musique. » (LGE, p. 67) L'acte sexuel est davantage perçu comme une corvée qu'une partie de plaisir :

Ninette pauvre esclave, malgré l'âge et sans désir aucun, passait ses nuits à branler le coco et les graines de Sosthène. Elle cherchait à le rassasier, en quelque sorte, se disant qu'un ventre plein ne jalouse pas le déjeuner du voisin. Non, Ninette ne riait pas quand le vieux cochon chevauchait son ventre plissé, beuglant « Aïe! aïe! aïe Ninette!... (LGE, p. 65) [...] Grand-mère à présent, la femme avait pris la semence quasi quotidienne, sans broncher, pendant vingt-cinq ans...Vingt-cinq années de soumission dans la couche conjugale! Deux fois dix plus cinq années à mimer l'empressement et les fièvres (alors qu'elle était de marbre!) en priant la Sainte Vierge pour que son entrain forcé amène l'époux aventureux sur la droite ligne de la fidélité. Un quart de siècle, rendez-vous compte! à écarter, chaque soir, les jambes dans la noirceur, afin de recevoir le butin éventé du bougre sans faiblesse...Oui, vingt-cinq années que le grabat demandait pardon (LGE, 101).

On retrouve des périphrases de la durée, à savoir vingt-cinq ans - « [d]eux fois dix plus cinq » ou « [u]n quart de siècle »- afin d'accentuer combien Ninette s'ennuie au lit. Sosthène est animalisé avec les termes « cochon » et « beuglant ». Sa vitalité est mise en exergue avec les nombreux points d'exclamation. Il jouit pleinement du coït, contrairement à sa partenaire. Leur première nuit d'amour a donné le ton à leur vie sexuelle : « Ninette n'était pas un brasier vivant. Pendant la nuit de noces, elle demeura éteinte comme une bougie mouillée. Sosthène fit son affaire quand même [...] » (LGE, p. 70). Il est à noter que l'écrivaine se sert de clichés tels que la

soumission de la femme et la bestialité supposée de l'homme afin de mettre en scène les rapports de sexe et les contester. En fait, l'apparente subordination de Ninette est liée à son absence de désir.

L'acte sexuel occupe une place importante dans *La Grande Drive des esprits* puisque un chapitre entier, intitulé « Le coco et les graines », est consacré à la sexualité. À ce sujet, Blérald-Ndagano déclare que « Gisèle Pineau [...] n'hésite pas à intégrer dans ses textes les termes créoles qui désignent crûment le sexe féminin ou masculin. Elle analyse minutieusement les gestes, les attitudes et expressions lors d'un coït. » (2004, p. 101). Ainsi, l'auteure déconstruit un double tabou. Tout d'abord, Pineau parle de sexe alors que c'est considéré comme étant un domaine réservé à l'homme. C'est une manière pour l'auteure de donner son point de vue, en tant que femme. Aussi, elle évoque autant la sexualité féminine que masculine. Elle décrit l'acte sexuel en détail. L'auteure met l'accent sur la sexualité féminine qui ne s'exerce pas seulement dans le but de procréer. Elle utilise des termes en créole tels que « coucoune » et de « coco » pour parler, sans détour, de la sexualité (LGE, p. 64-65).

Le mouvement de la créolité a encouragé cette nouvelle forme d'écriture qui tente d'intégrer les expressions, les faits et gestes de la vie quotidienne créole. Écrire en créole, c'est aussi transporter à l'écrit tout le bagage culturel de l'oralité créole dans lequel certains thèmes sont des leitmotifs, en l'occurrence le sexe (Blérald-Ndagano, 2004, p. 101).

Pineau aborde la sexualité en ayant recours à une langue dépréciée : le créole. De fait, elle concourt à le valoriser. Enfin, la romancière traite de l'absence de désir chez la femme. En utilisant des termes crus qui évoquent le sexe, en créole, l'écrivaine invite le lecteur à considérer, au-delà du coït, le rapport inégal homme-femme.

Dans *Mélody des faubourgs*, Lucie Julia aborde elle aussi la question de la sexualité au féminin. L'écrivaine présente une figure féminine épanouie, qui ressent du plaisir lors de l'acte sexuel. La première nuit d'amour de Mélody et Ornésiphore est éloquente :

Ornésiphore se mit à la consoler par mille baisers et des caresses aux douceurs qu'elle n'avait jamais connues jusqu'ici. Elle le laissa faire, surprise elle-même de se sentir contente de recevoir cette tendresse, presque heureuse de découvrir ces nouveautés qui la submergeaient subitement, étonnée de l'excitation de ses propres sens et de ces nouvelles sensations que non seulement elle acceptait mais réclamait avec émoi. Elle se laissait

donc transporter dans des sphères insoupçonnées. [...] Et lorsque Ornésiphore la pénétra à nouveau, elle eut envie intensément d'être enceinte sur l'heure. [...] elle avait fait connaissance avec un quelque chose d'elle-même, qu'elle ignorait jusqu'alors. Cette joie, ce plaisir éprouvé sous les caresses d'un homme. Une révélation. [...] elle était arrivée à se donner si librement, si facilement, et avec tant d'élan à Ornésiphore. (MF, p. 139-140).

C'est le point de vue de la femme qui est mis en exergue à travers la focalisation interne. De cette manière, le lecteur peut avoir accès à ses sentiments, ses pensées et ses émotions. L'accent est mis sur le plaisir que l'héroïne ressent et non sur celui d'Ornésiphore. Il faut noter l'isotopie de l'affection : « baisers », « caresses », « douceurs », « tendresse ». Cette isotopie est reliée à celle de la sexualité « excitation », « émoi », « pénétra », « enceinte », « plaisir ». L'association de ces champs lexicaux, à savoir l'affection et la sexualité, offre une autre image du coït. En effet, la femme n'est pas passive, contrairement à ce que la littérature orale prône, puisque « elle acceptait et réclamait » ces sensations. C'est suite à l'acte qu'elle a envie d'être enceinte et non à cause de la pression sociale. Pour ce qui est d'Ornésiphore, il n'est pas présenté comme une brute prenant son plaisir sans se soucier de sa partenaire. Effectivement, il « se mit à la consoler par mille baisers et des caresses ». Le terme « mille » montre la douceur de ce personnage durant l'acte sexuel et le fait qu'il accorde de l'attention à sa conjointe. On notera d'ailleurs que l'auteure a inclus les préliminaires dans sa description.

En fait, Julia met en relief le plaisir et le désir au féminin. Cette représentation renverse l'image stéréotypée de la femme qui subit les rapports sexuels. En conséquence, décrire l'acte sexuel est une façon de briser des tabous, tout en dénonçant l'oppression dont souffrent des femmes. Évoquer la sexualité de façon détaillée est « une forme de réhabilitation (de la femme par une autre femme [...]). La réévaluation de la femme passe entre autre par la réappropriation de son corps » (Blérald-Ndagano, 2004, p. 81). Le corps est un espace privé qui sert de refuge à la figure féminine. Aussi, c'est en prenant possession de son corps que la femme peut faire face aux attaques du patriarcat.

Le corps est en fait un intermédiaire, favorisant la communication entre les personnages sur le plan de l'abstrait et du concret, ou encore l'échange, entre le palpable et le conceptuel. [...] En tant qu'auteur-femme, par rapport à ses homologues hommes, son écriture se veut « acte de résistance, de rébellion et de marronnage » (Blérald-Ndagano, 2004, p. 88).

Par le biais de personnages féminins et de termes explicites qui abordent la sexualité, Pineau et Julia montrent que la femme s'approprie un espace personnel : son corps. Cela est significatif dans un contexte où, pendant longtemps, la femme ne pouvait disposer de son corps car il appartenait au colon et, par extension, à la société patriarcale. Aussi, le corps était un lieu d'aliénation pour la femme. Celui-ci lui donnait l'autorisation d'être génitrice et, par ce fait, d'acquiescer une reconnaissance sociale. Or, les auteures décrivent des amantes ce qui leur permet d'évoquer d'autres aspects de la féminité et de bouleverser l'ordre établi. À cet égard, après avoir dressé le portrait de Ninette comme une femme soumise et passive, Pineau montre l'évolution de ce personnage. Après avoir subi des années de devoir conjugal, elle souhaite avoir une emprise sur son corps. Cela commence « [l]a première fois que Sosthène lui donna son dos dans la couche, au lieu de l'éteindre comme à son habitude, Ninette crut tout de bon qu'un de ses rêves marchait dans la réalité » (LGE, p. 101). Les rapports sexuels avec son mari ayant été perçus par l'épouse comme une obligation, elle ne rêvait que d'une chose : ne plus avoir à les supporter après avoir, pendant des années et quotidiennement, simulé l'orgasme. Aussitôt que son mari devient impuissant, il cesse d'être volage et de toucher à sa femme. Cette situation ravit Ninette et, pour célébrer sa joie et sa « nouvelle vie » (LGE, p. 102), elle achète « un matelas neuf ». Ce matelas symbolise la libération de cette femme qui peut se soustraire à son obligation conjugale puisque Sosthène « ne monta plus jamais sur la couche conjugale » (LGE, p. 102).

Man Ninette s'en fichait comme une reine de son dernier laquais. Et puis quoi, encore! Elle n'avait pas plaidé sa propre cause lorsque le vent du large gonflait les voiles de l'époux infidèle, le poussant toujours plus loin de son rivage. [...] Alors, elle s'étalait sur la couche, ouvrait en grand bras et jambes, et dormait tout sa nuit. Au matin, elle se levait fraîche comme une pucelle [...] » (LGE, p. 102-103).

Par la suite, « [e]lle fit promettre à Sosthène de ne plus lui monter dessus » (LGE, p. 114). Depuis ce jour, son existence prend un nouveau tournant. Alors qu'elle n'a pas de projet - comme c'est le cas de nombreuses femmes mariées dans notre corpus- et mène une existence morne, Ninette décide de prendre sa vie en main. En effet, elle « était en vœux et se consacrait à Dieu comme une vierge » (LGE, p. 114). Ninette acquiert une nouvelle « chasteté ». Elle ne quitte pas son époux; tout ce qu'elle souhaite, c'est être maîtresse de son corps. Par son attitude, elle brise le silence dans lequel elle était confinée. Ainsi, Pineau montre que la femme réclame un changement d'attitude chez l'homme en mettant en scène un personnage féminin qui s'affranchit d'un rôle stéréotypé.

De surcroît, l'auteure présente d'autres personnages féminins au comportement inhabituel. Dans *La Grande drive des esprits*, on retrouve la narratrice-photographe qui *drive* d'une relation à l'autre : « [j'] avais déjà vécu quelques épisodes amoureux, connu des chevaliers servants, essayé une union libre. Je ne gardai nulle trace, nulle cicatrice de mes ruptures. » (LGE, p. 224). Ce passage traduit une instabilité dans la vie sentimentale du personnage. C'est une manière d'exprimer son désir de liberté. Par la suite, elle vit une relation passionnée avec un Anglais. Elle s'accroche au pantalon de son amant pour qu'il ne la quitte pas. Cela n'est pas courant, car souvent, dans la littérature antillaise, les figures féminines subissent, en silence, l'abandon de leur amant. Mais ici, la jeune femme se démène pour que son ami ne se sépare pas d'elle. Elle expose sa souffrance, probablement pour l'atténuer :

[u]n jour, je léchai son corps tout entier, plus servile que chienne. Il me repoussa. Je me rendis malade à vomir, en mangeant, comme lui, pour qu'il m'aime, des quantités de profiteroles. Quand il commença à me fuir, je brandis un suicide, l'horreur des veines tranchées et le sang dans les draps. Folle que j'étais, je déclarai que me vie perdrait son sens définitivement s'il me quittait et m'accrochai à son pantalon. (LGE, p. 224).

La folie et le suicide permettent à la narratrice-photographe de lutter contre sa douleur. Selon De Souza, c'est « [e]n retournant aux lieux clos [que] la femme peut alors non seulement faire face aux aléas de la vie mais lancer des offensives (auto)-destructrices qui ont pour noms folie [...] ou suicide. » (s.d.²⁷, p.61) La jeune femme se donne le droit de se détruire. Elle ne correspond pas à l'image de la « femme-courage », la *poto mitan*, qui n'exprime pas ses émotions. Ici, son attitude est une « [s]tratégie de survie et de révolte, la folie s'apparente ici à un marronnage psychologique qui permet [au personnage féminin] de fuir des structures sociales aliénantes, de les dénoncer avant de s'y attaquer. » (s.d, p. 62) De cette façon, « [e]n s'auto-détruisant, la femme refuse à l'homme le droit de lui imposer une certaine image d'elle-même. » (s.d, p. 63)

De plus, dans l'œuvre de Pineau, on retrouve un autre personnage surprenant. Il s'agit de Romaine, une femme blanche, compagne de Paul, un Noir. En règle générale, dans les écrits antillais, il est rare de mettre en scène un couple Blanche-Noir, attendu que la femme blanche est inaccessible à l'homme noir pour des raisons ethniques et sociales. Ordinairement, la Blanche appartient à la classe privilégiée alors que le Noir est associé à la classe défavorisée ou à la petite

²⁷ Sans date

bourgeoisie. Par ailleurs, la Blanche constitue un fantasme pour le Noir. Sur ce point, Fanon déclare que le fait d'avoir pour compagne une Blanche représente, pour le Nègre, une accession à l'égalité avec une race considérée comme dominante (1952, p. 58). La Blanche est placée sur un piédestal. En fait, durant l'esclavage, l'alliance légale entre un Noir et une femme blanche était formellement interdite; la Blanche était réservée au Blanc. Après cette période, cette pratique a perduré. Par conséquent, l'union de Romaine et de Paul bouleverse les stéréotypes. En outre, Romaine est pauvre. Le rapport que Paul entretient avec sa femme est particulier car on pourrait s'attendre à ce qu'il considère sa conjointe comme lui étant supérieure, parce que blanche, mais que ce n'est pas le cas :

[i] traînait après lui une petite femme blanche ou peut-être quarteronne, toute en os sans tétés ni bonda. Elle marchait à trois pas derrière lui, le regard fixe. Pour l'appeler, il la sifflait ou bien grognait quelque chose qu'elle seule comprenait. [...] Quoi qu'il en soit, toute blanche qu'elle était, la Romaine travaillait comme une négresse (LGE, p. 192).

L'expression « toute blanche qu'elle était » montre que la situation de cette femme est singulière par rapport à son épiderme. Les verbes « traînait », « sifflait », « grognait » insistent sur la subalternité de Romaine. À cela s'ajoute que « [p]arfois, il lui donnait des coups. Elle ne criait pas. Un moment après, on les trouvait en train de se regarder dans les yeux, sans paroles. Et puis, ils rentraient dans la case et fermaient toutes portes. C'est comme ça qu'ils eurent leurs deux enfants : France et Prospère. » (LGE, p. 193) Romaine est bien loin de l'image de la femme antillaise forte. Bien au contraire, elle est passive, voire masochiste. Elle est déféminisée car elle est « sans tétés ni bonda », ce qui met en relief sa personnalité effacée. La description qui est faite d'elle ne la met pas en valeur. Au-delà du couple qu'elle forme avec Paul, c'est la relation infantilisée Guadeloupe (Paul)/France (Romaine) qui est évoquée. Il s'agit d'un rapport antagoniste basé sur une ambivalence : amour-répulsion. À travers ces conjoints, Pineau dépasse le rapport binaire Noir/Blanc. En effet, elle ne s'attarde pas à la couleur de peau des personnes. Mais ce fait, l'auteure l'évoque de façon anecdotique, car ce qui retient son attention est la relation homme-femme qui demeure conflictuelle. En mettant en scène un couple mixte, elle montre que la condition féminine des Antillaises n'est pas liée à l'épiderme. De même, elle ne place pas la Blanche dans un rôle stéréotypé, ce qui montre une prise de distance par rapport aux lieux communs.

De façon générale, dans les romans à l'étude, les figures féminines sont exposées à un statut subalterne vis-à-vis du personnage masculin. Sachant que Lucie Julia est une féministe engagée, on s'imagine aisément que son roman, *Mélody des faubourgs*, dénonce l'irresponsabilité masculine, la complicité féminine et le poids des traditions qui ont un impact sur les relations homme-femme. En fait, comme l'affirme Rinne, l'auteure se comporte comme une griotte qui incite les femmes à réformer leur quotidien et leur rapport à l'Autre. C'est ce qui les mènera à leur émancipation (1997, p. 238). Quant à Gisèle Pineau, dans un entretien accordé à Ndagano, elle affirme son irritation face à la femme *poto mitan* « qui prend à bras le corps tous les problèmes de la famille, comme ces femmes d'autrefois. [...] Et puis, en même temps, par rapport à l'homme, elle est d'une faiblesse comme si l'homme était son enfant, l'enfant gâté à qui elle devait tout céder » (2002, p. 157). L'attitude maternante de la femme interfère dans la vie de couple. Aussi, dans la littérature antillaise, le rapport amoureux est compliqué. Le fait que Pineau et Julia l'aborde est subversif puisque

[l]'amour n'est pas un thème aussi important dans les romans antillais qu'il l'est dans les productions romanesques occidentales. Nous ne connaissons que peu de romans d'amour antillais [...] comme s'il s'agissait sans cesse de prouver que les relations amoureuses harmonieuses sont exclues de la représentation sociale du roman antillais (Simasotchi-Bronès, 2004, p. 282-283).

Les œuvres à l'étude ne sont pas des romans d'amour. Pourtant, les écrivaines accordent une place de choix au sentiment amoureux en mettant en scène plusieurs relations sentimentales. De cette façon, les auteures affirment que la femme aspire à être non seulement une mère mais aussi une amante. À ce propos, dans *Mélody des faubourgs*, après la première nuit d'amour de l'héroïne,

[e]lle avait cru bien sincèrement que son seul désir était de fonder sa famille, son foyer, d'avoir des enfants. Mais ne voilà-t-il pas que surgissait un autre désir tapi dans l'ombre, [...] et, qui, tout d'un coup, l'avait fait vibrer de tout son être, dans un vacillement d'émoi. « Est-ce cela l'amour? [...] Si c'est ça l'amour, et bien! j'aime l'amour... » (MF, p. 140)

Dans *La Grande Drive des esprits*, Léonce « meurt d'amour pour » Myrtha. (LGE, p.23) Au début du récit, l'amour que Léonce ressent pour la jeune femme est décrit de façon très détaillée. C'est pourquoi relater la vie sentimentale des personnages féminins revient à contester le mythe du *poto mitan*. Même si ces histoires sentimentales se solderont par un échec, elles ont

le mérite d'affirmer que le personnage féminin désire mener une vie de femme distincte de son rôle de mère. Elles ne souhaitent pas être prisonnières des conventions sociales ni de leur passé. En effet, en ce qui concerne certains personnages féminins, les relations homme-femme sont à lier avec leurs rapports père-fille. Effectivement, ces femmes perçoivent les hommes au regard du lien qu'elles ont ou pas entretenu avec leurs pères.

3.2.3 La fille

Dans les romans à l'étude, on retrouve deux figures féminines sur qui le père a un impact considérable. Habituellement, au sein des écrits antillais, le rapport père-fille est rarement évoqué, et pour cause : le père est souvent absent de l'organisation familiale. En revanche, dans les œuvres analysées, la figure paternelle occupe une place non négligeable. C'est une manière, pour les auteures, de donner une place au père ou de l'inviter à la prendre. Ainsi, dans *La Grande Drive des esprits*, Léonce a une grande influence sur sa fille, Célestina, et ce durant toute sa vie. En effet, sa fille porte les noms de sa grand-mère paternelle, « Etiennette », et de son arrière-grand-mère paternelle, « Octavie ». Cette jeune fille que son prénom, Célestina, destinait à un bel avenir, finira brûlée dans un incendie-suicide. Mais avant sa mort, sa vie est un enfer car elle est prisonnière de son bégaiement. Elle « se rappelait [...] - c'était au mitan de la guerre - comment elle s'était mise à bégayer, à jamais, quand son père cessa de lui parler, de la porter sur ses épaules et puis, petit à petit, de la voir, comme si elle était devenue tout à fait transparente » (LGE, p. 144). Elle ajoute plus loin : « papa Léonce [...] s'était levé un beau matin sans plus la voir, sans plus l'entendre, sans plus l'aimer. Elle en avait perdu le fil des paroles » (LGE, p. 160). Le silence et l'indifférence de son père à son égard l'ont traumatisée. Cela s'est manifesté par son trouble du langage qui repousse, désormais, les prétendants alors que le rêve de la jeune fille est de rencontrer l'amour. Elle déménage à Pointe-à-Pitre dans l'optique de rencontrer l'âme sœur. En fait, l'attitude de son père a gâché sa vie et montre, contrairement à ce à quoi on est habitué dans les romans antillais, que la présence ou l'absence paternelle peut avoir une incidence sur la croissance de l'enfant.

Cela se confirme dans *Mélody des faubourgs*, où l'héroïne

se voyait toujours dans le pétrin et pensait que ses malheurs avaient commencé avec le départ de son père Congo. Congo, ce grand nègre beau comme un dieu, noir comme jais et à l'allure princière.

Mélody se souvenait vaguement de lui, mais elle en avait tant entendu parler, qu'elle s'en était fait une image bien à elle et qu'elle vénérât secrètement. Congo était raffineur à l'usine Blanchonnet.

- Personne ne savait mieux que mon père déterminer le point de cuite du sucre dans la batterie, aimait répéter Mélody en parlant de ce père inconnu. » (MF, p. 18).

Ce nom, Congo, a une valeur symbolique puisqu'il rappelle l'Afrique, terre-mère lointaine. Le choix du nom « Congo » n'est donc pas anodin. En réalité, c'est une métaphore de l'enfant qui a besoin de son origine, de son père. Le verbe « vénérer » témoigne du profond attachement de Mélody pour ce père inconnu. En fait, « Mélody se demandait si elle n'était pas amoureuse de ce père disparu, ce père qu'elle aurait dû, sinon haïr, du moins auquel elle aurait dû en vouloir terriblement, pour son abandon et sa trahison » (MF, p. 74). Implicitement, par ce personnage, Julia évoque le complexe d'Œdipe qui est peu traité dans la littérature antillaise. Cela réfute la prédominance de la matrifocalité. C'est aussi un commentaire sur l'identité. Effectivement, par l'entremise de Congo, la romancière établit une filiation avec la terre originelle afin de montrer que les Guadeloupéens ont besoin de leurs racines pour construire leur identité.

La jeune femme fantasme sur ce père absent; l'homme avec qui elle fera sa vie devra lui ressembler.

Mélody pensait très souvent à son père et rêvait souvent de lui, bien qu'elle ne se rappelât ni de son visage, ni de son physique. Elle ne gardait aucun souvenir de lui, sauf qu'il la prenait tout le temps à dada sur ses genoux. Il lui semblait certaines fois le reconnaître dans la foule, surtout lorsqu'elle voyait un homme grand et fort, un de ces beaux nègres à l'allure fière et princière. Elle adorait donc ce père absent et inconnu et déclarait :

- Je n'aimerai qu'un homme qui ressemble à mon père.

Et dans ses rêves, son père et son futur mari se confondaient (MF, p. 73).

Devenue adulte, l'héroïne réclame encore ce père absent à travers ses rêves. C'est grâce à l'imaginaire qu'elle peut s'évader pour combler l'absence. Elle éprouve le besoin d'avoir un modèle paternel, même imaginaire, pour construire son identité de femme. Aussi,

elle remplissait cette solitude des souvenirs de son père qu'elle s'évertuait à faire renaître lorsqu'elle ne les fabriquait pas de toutes pièces. Elle essayait de retrouver dans la brume du temps passé les traits de son visage, les tonalités de sa voix forte et impressionnante,

les sensations de ses gros doigts et surtout l'agréable sensation qui l'envahissait lorsqu'il l'asseyait sur ses cuisses pour jouer à dada ou pour la faire danser sié bwa, sié bwa... (MF, p. 73)

La mémoire sert de refuge à la jeune femme contre l'isolement. La solitude à laquelle elle est confrontée, à Pointe-à-Pitre, ne peut être enrayée que par des souvenirs liés à son père. La présence(-absence) de Congo, dans l'existence de Mélody, est si marquée qu'en pensant au film de sa vie, elle prend comme point initial « [l]e départ de son père. » (MF, p.139) Cette phrase courte ne contient pas de verbe. Sa brièveté est tranchante ce qui met en évidence l'abandon du père. Pourtant, à aucun moment, elle ne le blâme. Elle en parle avec tendresse et nostalgie comme si elle l'avait toujours connu.

Vu que la société ne formule aucune attente vis-à-vis de l'homme, cela pourrait expliquer pourquoi le père antillais brille par son absence. Pourtant, les auteures brossent les tableaux de personnages féminins qui veulent établir la communication avec les hommes. Quant au père, il est invité à prendre sa place puisque son absence est durement ressentie chez sa fille.

3.2.4 Le personnage masculin

Le personnage masculin a une image peu flatteuse dans la littérature antillaise tant orale qu'écrite. Il est présenté comme un être sot, irresponsable, macho et volage. Dans notre corpus, il y a peu d'hommes qui se démarquent des idées reçues. Pourtant, se dégagent néanmoins des figures masculines dont l'attitude renverse l'ordre établi; plusieurs personnages masculins sont ambivalents. Dans *Mélody des faubourgs*, Ornésiphore se conduit de façon immature en reléguant ses responsabilités à sa conjointe. Il se contente de peu, et reproche à Mélody d'être ambitieuse parce que elle souhaite s'instruire et améliorer son quotidien en quittant le quartier défavorisé dans lequel elle demeure : « [t]u es une femme, la Mélo et une malheureuse, tu as trop de prétentions, trop de choses dans la tête » (MF, p. 175). On constatera que le premier argument utilisé par l'homme pour remettre en question l'ambition de l'héroïne est lié à son sexe : « [t]u es une femme », lui dit-il. (MF, p. 156) De plus, son sexisme se traduit aussi par son refus de prendre part aux tâches ménagères parce que « on nomm sé on nomm!²⁸ » (MF, p. 192). Ce qui

²⁸ Un homme, c'est un homme!

importe à Ornésiphore, c'est d'assurer son pouvoir et sa virilité. Pourtant, au début de leur relation, le jeune homme et Mélody semblent former un couple où chacun prend ses responsabilités :

[i]ls vivaient donc ensemble depuis plusieurs mois, comme l'avait voulu Ornésiphore. Et ils s'attachaient l'un à l'autre. Mélody se sentait bien, à côté de cet homme qui s'occupait de la maison, préparait le repas pendant qu'elle travaillait, avait à son égard mille petites attentions et gentilleses. Mais malgré tout, elle ne se sentait pas prise en charge. Elle ne cherchait pas à l'être d'ailleurs (MF, p. 141).

Le fonctionnement de leur couple est inhabituel, car c'est la femme qui travaille et l'homme qui est à la maison. Cependant, le jeune homme n'a pas pu résister à la pression sociale. En effet, ses amis se moquent de lui parce qu'il accomplit des tâches traditionnellement réservées à la femme. Vu qu'il ne veut pas aller à contre-courant des normes établies, il se rétracte en correspondant aux clichés rattachés aux hommes.

Quant à Sosthène, homme marié, il illustre bien le cliché qui veut que l'homme antillais soit volage. Comme le dit Gracchus (1986, p. 23), on pourrait qualifier la vie sexuelle de Sosthène d'anarchique. Il correspond bien à l'image de l'étalon. En outre, l'homme est présenté comme un être irresponsable. Après ses vagabondages, « Sosthène, caché derrière sa bible, quémandait son pardon au Bondieu » (LGE, p.15). En réalité, Sosthène n'est pas foncièrement mauvais car il

était un grand travailleur, un bon père de famille, un brave homme au fond. Mais la tête lui tournait si vite lorsqu'une odeur de femelle accrochait sa narine ou qu'une jupe se dandinait devant ses yeux. Son corps entier se raidissait. L'idée de Ninette, la sainte épouse, sortait blip! de sa cabèche. [...] Sosthène aimait Ninette. (LGE, p. 13-14).

Ce personnage a l'air pieux comme l'illustre l'isotopie de la religion : « tentation », « fidélité », « sainte », « pécheur impénitent », « se repentait », « trahisons », « blasphémer », « offrande » (LGE, p. 14-15). Comme si le comportement de Sosthène relevait du surnaturel et qu'il ne pouvait pas avoir d'emprise sur ses pulsions. Son attitude est ambivalente. Il a conscience de son « acte adultère », mais il ne change pas parce que « ses rêves de fidélité absolue ne résistaient pas à la tentation » (LGE, p. 14). On a l'impression que l'homme ne peut pas changer, qu'il ne peut pas aller à l'encontre de sa nature.

Il est à noter que ce sont des femmes qui avancent des raisons pour expliquer le donjuanisme de Sosthène. Selon la narratrice-photographe, à qui Célestina relate que l'attitude de son père est le fruit d'une malédiction, « - [l]es hommes sont ainsi, voilà tout. Celui-là fut plus porté sur la chose » (LGE, p. 162). En revanche, d'après l'épouse de Sosthène, il s'agit d'un mauvais sort porté à l'endroit de son mari. Elle s'appuie sur les dires de celui-ci qui lui a raconté que cette malédiction aurait été proférée par une femme frustrée qu'il a abandonnée. L'infidélité de Sosthène serait due à une cause surnaturelle. À cet égard, la sociologue Beauvue-Fougeyrollas affirme que « lorsqu'un homme passe d'une compagne à une autre, il arrive que l'opinion publique accuse la seconde de l'avoir littéralement "ensorcelé" par des procédés magiques appropriés » (1985, p. 89). De cette façon, le personnage masculin est perçu comme étant non responsable de ses actions. Aussi, après cet aveu, Ninette « lui pardonna ses errements, ses drives, ses femmes et ses bâtards » (LGE, p. 173). Pourtant, il finit par changer de comportement en pratiquant l'abstinence.

En outre, Léonce est une autre figure masculine ambivalente dans *La Grande Drève des esprits* qui est travailleur : « [t]out marchait droit. Léonce plantait et récoltait. Les poules et coqs se multipliaient. » (LGE, p.60). C'est pour cela que son épouse, Myrtha, est satisfaite de lui - au début de leur mariage, du moins- car « [g]râce à lui [Léonce], elle était devenue femme, mère et propriétaire...Tout roulait donc » (LGE, p. 117). En plus, c'est un homme monogame « qui n'a pas coutume de courir le jupon, de jouer, de boire le rhum de l'amitié » (MF, p. 23). Bref, il est à l'opposé de l'homme antillais qui « se distingue par son irresponsabilité, son machisme, son donjuanisme, et son alcoolisme.²⁹ » En plus, il « tenait sa Myrtha pour une reine » (LGE, p. 56). Donc, il ne la considère pas comme une subalterne. À travers le personnage de Léonce, Pineau dresse un portrait nuancé du personnage masculin. En effet, dès l'incipit le nom de Léonce est annoncé. Il est à la genèse d'une lignée. Cela est singulier dans la littérature antillaise quand on sait combien l'origine, notamment par le père, est difficile à retracer. De même, cela concourt à donner une image positive de la figure paternelle, même si Léonce n'a pas joué son rôle jusqu'au bout. On peut aussi affirmer que

la question du père est fondamentale dans le roman antillais : elle se place à l'articulation même de l'histoire privée et de l'histoire collective. [...]Le patriarche de la famille [...], dédicataire du récit, en est simultanément le garant. Point de départ d'une lignée et donc d'une chronologie, il ouvre le temps, il autorise la mémoire et, par conséquent, la production du récit, il permet l'accès au sens (Simasotchi-Bronès, 2004, p. 270).

²⁹ <http://guadeloupe.rfo.fr/article20.html>

L'histoire de Léonce est l'origine du récit. D'ailleurs, le texte débute et se termine avec son nom. À travers son vécu et celui de ses proches, la narratrice-photographe nous dresse le portrait d'une société guadeloupéenne en évolution. En plaçant un personnage masculin au début d'une descendance, Pineau convie l'homme à occuper une place occupée par la mère ou la grand-mère. L'ambivalence des personnages masculins de *La Grande Drive des esprits* est intimement reliée à la perception de l'auteure. En effet, elle déclare : « c'est vrai que j'ai du mal à présenter un personnage homme qui tienne debout. Ça ne vient pas sous ma plume. Aucun homme imposant ne vient sous ma plume » (Ndagano, 2002, p. 158). Par ailleurs, elle campe des personnages masculins dotés de bonnes intentions qui finissent par endosser l'image traditionnelle de l'homme c'est-à-dire un être faible comparé à la robustesse de la femme *poto mitan*. D'après Simasotchi-Bronès « la force de la femme, mise en valeur par l'insignifiance de l'homme, entretient cette dernière » (2004, p. 293). Selon la chercheuse, le personnage féminin n'est pas étranger à l'inconsistance de la figure masculine.

Tout comme le roman de Pineau, Lucie Julia dresse des portraits d'hommes pouvant être qualifiés de subversifs. Il s'agit du père Sonson qui est considéré comme étant le sage, le griot du village. Voilà pourquoi Mélody pense aussitôt à lui afin de trouver une assistance morale pour faire face à l'abandon de Murat dont elle est enceinte : « [l]ui seul peut m'aider sans me faire de reproche ». (MF, p. 11) C'est l'unique personnage masculin qui la soutient lors de cette épreuve. Il va jusqu'à se rendre auprès d'un curé afin « qu'il parle à Elmire et à Murat, [pour] les mettre en face de leur responsabilité au sujet du bébé » (MF, p. 34). Selon lui, un père doit s'occuper de son enfant. Ce point de vue venant d'un homme est inaccoutumé dans les écrits antillais, car l'éducation de l'enfant revient à la mère. Mais l'abbé Sumbi

n'avait pas levé le petit doigt et avait déclaré au père Sonson :
 - Elle a commis le péché de la chair, elle doit faire pénitence.
 - Elle n'a que quinze ans, avait répondu père Sonson. Elle est seule et sans famille.
 - Elle doit payer. Elle doit payer, avait soutenu l'abbé Sumbi sans une parole de désapprobation à l'encontre de Murat, sans un brin de charité. De charité chrétienne...
 (MF, p. 34)

À travers l'attitude du prêtre, qui représente l'église, la romancière dénonce l'autorité patriarcale et les traditions qui ont un impact sur la condition féminine. On constate que le curé n'adresse aucun blâme à Murat; seule la jeune fille est accusée. Le père Sonson fait office de

figure grand-paternelle auprès de Mélody. Il n'est pas le seul puisque le Voisin Fonfonse, rencontré à Pointe-à-Pitre, influence positivement l'héroïne. Il l'exhorte à exercer son sens critique en lui narrant le passé et des contes. Comme le père Sonson, Voisin Fonfonse est un personnage qui aime parler de l'histoire guadeloupéenne. Selon lui : « Solitude doit être l'exemple des filles et femmes de Guadeloupe » (MF, p. 105). Le fait que Voisin Fonfonse tienne Solitude, la marronne, en haute estime est un indicateur sur la mentalité subversive de ce personnage. Par la voix de cet homme, l'auteure invite les femmes à se battre pour améliorer leur condition de vie, en s'inspirant du combat des marronnes. Bruno, le fils des patrons de Mélody, va dans ce sens. Il fait prendre conscience à l'héroïne de la lutte des classes. Il l'initie à l'importance du savoir en la faisant découvrir des auteurs tels que « Emile Zola, Honoré de Balzac, [...] Dostoïevski, [...] Tolstoï et le poète Néruda » (MF, p. 74). En plus, il « la délivrait des toiles d'araignée de l'ignorance en ouvrant son esprit à la lecture, en l'aidant à s'instruire et à se cultiver. » (MF, p. 74) Ce métis va contester le préjugé de couleur afin d'instruire Mélody, une femme noire, appartenant à la masse populaire.

En somme, en présentant des personnages masculins progressistes, Pineau et Julia montrent que l'homme antillais n'est pas uniquement une victime de l'histoire. En accord avec la femme, il peut faire évoluer les mentalités. Il peut même les influencer, comme le font le père Sonson, Voisin Fonfonse et Bruno. Ces figures masculines démontrent que les hommes peuvent s'affranchir du rôle dans lequel la société les confine. Les écrivaines ne sont pas accusatrices et c'est pour cela qu'elles présentent, également, des hommes équivoques qui hésitent entre le statu quo et la subversion. Cet antagonisme montre que les hommes sont conscients qu'un changement est nécessaire, mais ils sont captifs de la pression sociale. Certains hommes aspirent à l'évolution de la société. C'est pourquoi les romancières proposent des images inhabituelles de l'homme afin d'établir des pistes de réflexion qui, à terme, doivent mener à une relation homme-femme apaisée. C'est à ce moment-là qu'on pourra assister à une émancipation (mentale) du peuple guadeloupéen. Quant aux femmes, elles souhaitent changer la société et pour ce faire, elles ne vont pas se cantonner à être mère, épouse ou amante; elles vont miser sur leur vie professionnelle qui leur apportera une indépendance financière. Car si des hommes ont des prises de position révolutionnaires dans leur rapport à la femme, force est de constater que les mutations viennent essentiellement des figures féminines car elles sont les premières à dénoncer les oppressions qu'elles subissent. C'est d'abord elles qui, pour reprendre l'expression d'Hernández, donneront naissance à « une conscience féminine » (1999, p.44), à laquelle le travail concourt fortement.

3.2.5 La travailleuse

Dans notre corpus, il y a peu de femmes au foyer. Dans *Mélody des faubourgs*, les bourgeoises, en raison de leur position sociale, demeurent à la maison pour s'occuper de leurs enfants et pour superviser le travail des domestiques. Pour ce qui est des autres figures féminines, elles sont nombreuses à occuper un emploi. C'est probablement la raison pour laquelle la thématique du travail occupe une place de choix dans l'œuvre de Pineau. À ce sujet, dans *Mélody des faubourgs*, la dédicace s'adresse « [à] Berthile et Henriette, femmes dockers admirables ». À travers elle l'écrivaine rend hommage aux femmes qui occupent une profession difficile, et qui exercent un métier traditionnellement réservé aux hommes.

Dès le début de l'œuvre, le lecteur sait que le travail est un enjeu important pour la condition féminine. Ainsi, le personnage féminin ne veut pas se restreindre à demeurer à la maison. Il désire travailler et, par extension, explorer l'extérieur de la case. C'est le cas de Mirette, une amie de Mélody, qui « voulait plus que tout se marier, elle avait aussi toujours voulu travailler ». (MF, p. 155) Elle ne souhaite pas dépendre financièrement de son époux ni endosser le rôle de *poto mitan*. Quant à son amie, Célia, elle déclare: « le premier mari d'une femme doit être son travail. [...]. Le travail, c'est comme un paratonnerre pour la femme, mariée ou pas » (MF, p. 155). À travers ces propos, ces personnages féminins prônent l'indépendance de la femme qui s'acquiert hors du domaine spatial de la maison. C'est pourquoi Célia et Mirette s'opposent au discours dominant qui veut que la femme évolue dans l'espace limité de la case. Cela est à prendre considération dans un contexte où de nombreuses mères doivent faire à l'absence de contribution financière du père. Ces femmes choisissent de travailler au lieu de chercher en un homme, un pourvoyeur.

En outre, le travail a été salvateur pour Mélody. Suite à sa dépression provoquée par le décès de son premier enfant, elle « manifesta le désir de travailler à nouveau et de repartir pour la ville » (MF, p. 42). Le fait de vouloir travailler montre sa volonté de se prendre en main. De plus, cela confirme sa guérison. Aussi, elle n'accepte pas que son conjoint, Ornésiphore, s'oppose à ce qu'elle continue de travailler après son accouchement sous prétexte que « Mélody devrait se contenter de ce que lui, il gagne avec la pêche, et rester à la maison pour élever leur enfant ». Elle réplique : « - Je serai une très bonne mère, tu verras doudou comme j'élèverai notre enfant et m'occuperai de notre ménage. Mais je ne pourrai pas me priver de mon travail. J'en ai besoin. Le

travail m'a tout apporté, il m'a pour ainsi dire sauvée de la désespérance » (MF, p. 158). En affirmant son désir d'exercer une profession, Mélody conteste l'autorité patriarcale. De surcroît, elle confirme son aspiration à s'affranchir du rôle traditionnel de la mère antillaise. La jeune mère est si déterminée à travailler qu'elle se joint à d'autres femmes pour réclamer la conciliation travail – famille. Elle déclare qu' : « [i]l faut exiger que l'on construise des crèches, des garderies, des écoles maternelles pour permettre aux femmes de travailler sans inquiétude et sans cas de conscience » (MF, p. 157).

Mélody tient un discours avant-gardiste pour l'époque. Elle avance que la mère biologique ou la grand-mère ne détient pas le monopole de l'éducation des enfants. Mélody brise ce cliché en soutenant que la femme peut compartimenter son existence en étant mère et travailleuse. Dans le même ordre d'idées, Célia déclare : « [i]l nous faut faire les sept possibles pour élever nos enfants et les éduquer convenablement. Mais il ne faut pas se laisser dévorer par eux ». (MF, p. 158) Elle aspire à avoir une vie professionnelle distincte de sa vie de mère. Son amie va plus loin dans la réflexion car « Mirette continuait à penser qu'avoir trop d'enfants ruine la femme physiquement et moralement, et qu'il fallait planifier les naissances. » (MF, p. 157) La jeune femme atteste qu'être mère doit relever d'un choix et non d'une obligation sociale. Ces figures féminines, Mirette, Mélody et Célia tiennent des discours révolutionnaires; elles réclament une réforme sociale et un changement de mentalité. À travers elles, Julia invite la société à se remettre en question par rapport à la condition féminine, notamment dans le cadre professionnel. À cet égard, Mélody « constatait qu'à quelques rares exceptions, toutes, elles avaient commencé leur nouvelle vie à la Pointe, comme servante, bonne d'enfants ou vendeuse et que maintenant, elles cherchaient autre chose et aspiraient à changer cette vie et aller plus loin » (MF, p. 171). En dépit de leur peu d'instruction et de leur origine sociale modeste, ces femmes *drivent* d'un emploi à l'autre pour quitter les emplois subalternes qu'elles occupent. Ainsi, alors Tante Yéyette compte sur sa nièce pour la succéder en tant que repasseuse, car

[c]'était une bonne clientèle et une clientèle de choix qui attendait Bégonia. [...] elle a refusé de prendre le métier de Tante Yéyette. [...] Elle ne voulait pas [...], ni pour elle, ni pour sa fille Mirette, un travail de servante.

Selon elle, les emplois domestiques donnent une mentalité servile, d'esclaves, de mendiants, et elle disait :

- Je ne laisserai pas l'esclavage des champs de canne à sucre pour celui de déyé chez a Madanm³⁰. [...]

Elle ne fut nullement effrayée par le travail des docks et avait préféré aller travailler aux docks à toutes les offres qui lui étaient faites.

³⁰ Derrière les chaises des grandes dames.

Elle disait fièrement lorsqu'on lui demandait sa profession :
 - Je suis dockèrze (MF, p.44-45).

On note que la profession de docker, ordinairement exercée par les hommes est féminisée : « dockèrze ». À travers ce procédé, Bégonia s'approprie la langue française pour donner une forme féminine à un emploi traditionnellement réservé aux hommes. Par l'entremise de ce personnage, l'écrivaine pratique la féminisation des titres en remettant en cause une règle grammaticale. De plus, elle atteste de l'égalité entre les hommes et les femmes. Le travail de dockèrze est loin d'être facile si on s'en tient à la description de Mélody qui a occupé cet emploi durant une courte période:

[e]lle essayait de prendre le plus de ciment possible à chaque pelletée, afin de remplir au plus vite les sacs. Elle suait, était couverte de la poudre de ciment, et cette poussière, qui lui rentrait dans les yeux, les oreilles, les narines, la suffoquait et la faisait éternuer à faire voler sa cervelle hors de son crâne. Et ses yeux n'arrêtaient pas de pleurer. [...] le ciment lui avait laissé une sorte de grattelle qui la démangeait atrocement aux bras et aux jambes (MF, p. 49-50).

Les sens sont affectés : la vue, l'ouïe, l'odorat et la peau. C'est une profession qui comporte des risques pour la santé. Bégonia est prête à payer pour ne pas exercer un métier qui lui donnerait une mentalité de domestique. Mélody et ses amies qui occupent ce type d'emploi (servante, bonne d'enfants etc.) n'en sont pas satisfaites. Quant à l'héroïne, elle déteste de plus en plus son travail de servante : « [j]e ne veux plus être l'esclave de quiconque, ni la bonne à tout faire comme on dit si bien, se répétait-elle journallement. Mélody considérait maintenant son travail comme une corvée avilissante » (MF, p. 68). À cela s'ajoute que son patron lui fait des avances qu'elle repousse violemment, au point de lui avoir « asséné un vigoureux coup de louche sur la tête. Il l'avait donc laissée tranquille, mais lui avait lancé avec des yeux furieux : “ - Personne, tu m'entends, personne ne m'a jamais résisté; tu y passeras comme toutes les autres, espèce de ‘ti négresse’ que tu es ” » (MF, p. 69). Le comportement de son employeur, un mulâtre, rappelle celui des contremaîtres sur les plantations qui avaient droit de cuissage sur les « ti négresses ». Ces dernières ne pouvaient refuser de se donner à leurs supérieurs par peur de représailles (licenciement, viol, etc.). En conséquence, les employées sont nombreuses à répondre favorablement aux avances de leurs patrons en pensant améliorer leur condition de vie déplorables. Mélody refuse de céder au harcèlement sexuel ce qui désarçonne son employeur. L'ironie du sort veut que ce soit sur ses divers lieux de travail que la jeune femme prenne conscience que son manque d'instruction constitue un obstacle à son évolution professionnelle.

C'est en étant armée de cette instruction et de sa prise de conscience socio-identitaire que Mélody deviendra, comme plusieurs personnages féminins, une militante. Certaines femmes contestent le rôle de la femme-mère, de la femme-objet en choisissant le célibat. D'autres font le choix de ne pas enfanter.

3.2.6 La militante et la célibataire

Les aléas de la vie, le poids des traditions et le rapport insatisfaisant avec les hommes poussent des personnages féminins à se tourner vers le militantisme et/ou le célibat. Dans *La Grande Drive des esprits*, Gerty, une enseignante, choisit le célibat. De cette manière, elle affirme son indépendance financière et affective. De même, en refusant de devenir mère, elle manifeste la volonté de ne pas se restreindre au milieu familial. C'est dans cet état d'esprit que la jeune femme s'intéresse à la condition féminine.

Le sort de la Femme l'interpellait. Elle venait de terminer la lecture de la *Femme mystifiée* de Betty Friedman et suivait maintenant avec une attention particulière, les percées du MLF. Elle échangea même quelques lettres, correspondance dense et brève, avec un groupe de militantes françaises conduites par Christine Rochefort et Monique Witting. (LGE, p. 204)

Notons que le terme « Femme » est écrit avec une majuscule, comme pour défendre l'importance de la cause des femmes ainsi que l'implication de Gerty. Afin de donner plus de vraisemblance au récit, l'auteure cite des noms de féministes avérées à savoir Betty Friedman (américaine), Christine Rochefort et Monique Witting (françaises). Par le biais de Gerty, Pineau s'éloigne des thèmes traditionnels en mettant en scène une figure féminine qui n'est pas recluse sur la société guadeloupéenne. La jeune femme n'a pas comme centre d'intérêt la maternité. En fait, elle s'interroge sur la place de la femme dans la société. C'est la raison pour laquelle elle manifeste de l'intérêt pour le Mouvement de Libération des Femmes. Si l'héroïne s'y intéresse, c'est qu'elle estime que les femmes ont besoin de s'émanciper. Même si elle ne fait pas partie d'un groupe de militantes, elle résiste à la pression sociale en ne procréant pas. Il faut dire que cette féministe a une vision peu reluisante de l'homme :

[s]e marier! Gerty ne voulait pas même y songer. Les hommes fourmillaient pourtant à ses pieds. Elle recevait, pour ainsi dire, des demandes chaque beau matin. Hélas, elle n'en trouvait pas un à sa mesure. Rien que des sots! des fats! des coqs! qui lorgnaient ses

biens. Se marier! elle riait. Se mettre sous le joug d'un mâle, vous voulez dire! Donner ses tétés à manger à un lot d'enfants braillards. Éplucher des légumes. Laver des caleçons. Récurer fait-tout et canaris. Et attendre qu'il revienne de ses expéditions. Espérer son retour. Prier pour qu'une rivale ne soit pas déjà grosse. Supplier la Vierge pour qu'une bougresse ne mette pas son cas dans les mains d'un kakwé³¹...La pure et simple évocation de ce destin enténébré lui donnait la nausée. [...] Gerty avait mieux à faire. Elle lisait. Elle s'instruisait (LGE, p. 203-204).

Gerty dresse le portrait de la « femme traditionnelle » à laquelle elle ne veut pas ressembler. Les points d'exclamation traduisent son indignation et son sentiment de répulsion provoqué par le comportement de la gente masculine. Il faut noter un grand nombre de phrases débutant par des verbes à l'infinitif : « Se mettre », « Donner », « Éplucher », « Laver », « Récurer », « Et attendre », « Espérer », « Prier », « Supplier ». L'infinitif ne porte pas les morphèmes de temps; il indique une action figée dans le temps, répétitive, intemporelle. Cela montre que Gerty croit peu au changement. Elle pense que la situation de la femme mariée a peu évolué et n'évoluera pas. De surcroît, l'infinitif ne précise pas de marques de personnes. De fait, la liste de tâches énoncée plus haut s'adresse, de façon générale, à toutes les épouses antillaises puisque l'infinitif est un mode non personnel. Ce long inventaire produit « un effet de trop-plein [...] venant accroître par la forme ce que dit le fond. » (Beth et Marpeau, 2005, p. 51). Au fond, Gerty perçoit la vie de couple comme un obstacle à la liberté de la femme. Effectivement, selon elle, le mariage équivaut à se placer sous la domination d'un géniteur, « d'un mâle ». Quant à la maternité, elle se réduit à « [d]onner ses tétés à manger à un lot d'enfants braillards. » On est bien loin de l'image idyllique de la femme qui s'épanouit en devenant mère.

Pineau propose d'autres personnages féminins qui choisissent d'être célibataires. Dès son plus jeune âge, Lucina « ne rêva pas de bâtir ses jours dans l'ombrage d'un monsieur » (LGE, p. 146). Elle prend la décision de mener sa vie sans conjoint et sans enfant afin d'atteindre ses objectifs professionnels. C'est un choix de vie qui va à l'encontre de l'ordre social. En réalité, elle « ne s'était jamais mariée qu'aux affaires et à l'argent » (LGE, p. 158). Dans son regard se lisent « l'autorité, l'ambition, la puissance » (LGE, p. 155). Ce sont des attributs communément réservés à l'homme car ils évoquent le pouvoir. Ils sont appliqués à cette figure féminine qui aspire à être maîtresse de son destin. Cette femme veut s'accomplir ailleurs que dans la maternité. Voilà pourquoi, le personnage s'investit uniquement dans sa vie professionnelle. Suite à un travail acharné, Lucina devient propriétaire d'un restaurant réputé et d'un immeuble.

³¹ Sorcier

Également, Céluta, la nièce de Lucina qui s'est prostituée durant des années, n'enfante pas. Être mère ne fait pas partie de ses priorités. En fait, elle s'engage dans sa vie professionnelle pour devenir propriétaire d'une maison et d'un bar. On peut considérer, en reprenant l'expression de Hernández, que Lucina et Céluta sont des *self-made women* (1999, p. 44). En refusant de nouer des relations amoureuses avec des hommes, ces femmes rejettent la « guerre des sexes ». Notons que dans le roman *La Grande Drive des esprits*, aucune fille de Léonce et de Myrtha ne devient mère. Il en est de même de la narratrice-photographe. Ce n'est pas par hasard que Pineau nous présente autant de femmes qui ne procréent pas par choix ou malgré elle; c'est une façon, pour l'auteure, de mettre en lumière la diversité des femmes antillaises ainsi que leur rejet du mythe de la femme *poto mitan* et de dissocier « la maternité de la féminité, n'est-ce pas aussi [...] une manière de montrer l'évolution de la femme antillaise ou de lancer une réflexion dans cette perspective? Cette dernière, en effet, tend à s'écarter de son rôle maternel traditionnel. » (Blérald-Ndagano, 2004, p. 52). Pour les figures féminines qui refusent d'engendrer, il s'agit de contester, à leur manière, la célébration de la femme-mère. À cet effet, Kemedjo déclare que ce refus

peut s'entendre non seulement comme « un rejet inconscient ou conscient des images traditionnelles et dominantes, mais comme une mise en demeure adressée à l'homme qui trouvait jusqu'ici dans l'abnégation de sa compagne des raisons de préserver certaines attitudes » [...]. Le refus de la maternité, que Maryse Condé interprète comme le projet d'une éventuelle « guerre des sexes », prive l'homme de l'orgueil machiste de la progéniture nombreuse (s.d, p. 39).

À travers le rejet de la maternité, la femme manifeste la volonté d'avoir une emprise sur son corps. De plus, le personnage féminin invite la société à s'interroger sur la place de la femme et/ou de la mère dans la société guadeloupéenne. Il interpelle l'homme face aux limites de son pouvoir.

Par ailleurs, la narratrice-photographe s'intéresse à l'histoire de la Guadeloupe. Cela a un impact sur son choix professionnel : « [u]n temps, l'histoire gagna mon attention, juste avant les sciences politiques, pour l'avenir du pays, sait-on jamais » (LGE, p. 73). Par la suite, elle se tourne vers le métier de photographe et ouvre son studio. Si la jeune femme n'est pas membre d'une organisation ou d'un parti, il reste que ses actions sont la preuve de son militantisme, même s'il est mené individuellement et, probablement, de façon inconsciente. En réalité, la narratrice-photographe défend la sauvegarde d'une mémoire guadeloupéenne par l'entremise de ses clichés

et de son récit. C'est elle qui nous relate l'histoire de la famille de Léonce. Par sa narration, la narratrice concourt à la mise en valeur du parler, du vécu et de l'imaginaire créoles. Son témoignage est ponctué d'éléments véridiques tels que le cyclone de 1928, les deux guerres mondiales, le tricentenaire, l'éruption volcanique de 1976, etc... La jeune femme recueille les propos de personnes âgées (Barnabé et Léonce) qui symbolisent le passé, afin de les transmettre au lecteur. Elle fait ainsi office de généalogiste en racontant la saga familiale de Léonce. Pour ce faire, elle réunit divers puzzles, en associant les récits de divers personnages. De plus, elle s'évertue à photographier des vieilles cases créoles « pour la postérité » (LGE, p. 43) ainsi que l'éruption volcanique et les conséquences qu'elle engendre:

je photographiai les cases sur les chars de la providence, les personnes à pied, hagarde, comme poussées vers un salut sans visage, la marmaille en pleurs, les vieux-corps tout sonnés encore d'avoir dû abandonner poules, cochons, case, ménage. Je rechargeai vingt fois mon Leïca de l'époque [...]. Il ne fallait rien perdre. Je devais tout prendre [...] (MF, p. 210).

Dans ce passage, la détresse de la population face à l'éruption volcanique est perceptible. La photographe fixe sur sa pellicule un pan de l'histoire de la Guadeloupe. Elle considère que c'est son devoir. Par la suite, ses clichés seront exposés à l'étranger. De cette manière, elle donne à la Guadeloupe une vitrine sur le monde.

La démarche de la narratrice-photographe est subversive quand on sait qu'il existe « une réelle impossibilité pour l'Antillais de remonter sa généalogie même à court terme » (Simasotchi-Bronès, 2004, p. 265). À travers cette généalogie, Pineau « pose la question de la connaissance de l'origine » (Simasotchi-Bronès, 2004, p. 265). En présentant la lignée de Léonce, la romancière souhaite « aider l'individu antillais à retrouver son humanité et son identité » (Simasotchi-Bronès, 2004, p. 265).

Par ailleurs, dans *Mélody des faubourgs*, Lucie Julia nous présente de nombreuses femmes qui montent au créneau pour remettre en cause la condition féminine. Mélody est la figure de proue de cette bataille.

Sans être affiliée à aucun parti, elle militait simplement, à sa façon : ouvrir les yeux et la conscience des femmes sur ce qu'elle avait découvert, elle toute seule, à travers toutes les péripéties de sa vie.

Elle plaçait de plus en plus le petit journal traitant des problèmes des femmes que Cicie lui apportait. C'était d'abord cinq, puis se furent dix, vingt, trente et finalement plus de cinquante numéros qu'elle plaçait à chaque tirage.

- Le seul journal féminin du pays, écrit par des femmes, pour des femmes, disait-elle, avec un brin de fierté (MF, p. 187).

Dans ce passage, le terme « femmes » apparaît à quatre reprises, ce qui met en valeur l'engagement féministe de Mélody. Cette dernière s'investit aussi dans une lutte socio-politique. En effet, la veille de la visite du président de la république, la jeune femme assiste à une réunion publique qui s'intitule

« [c]ontre le colonialisme, contre la répression, pour l'autonomie ». Mais on y avait surtout parlé des cadeaux empoisonnés du visiteur : le chômage, l'exil des jeunes par le BUMIDON et leur remplacement par des étrangers, l'abaissement du prix de la tonne de canne, la fermeture des usines les unes après les autres... (MF, p. 135)

En adhérant à ce slogan, Mélody remet en question une mesure postcoloniale : la départementalisation. Durant ce meeting, les problèmes socio-économiques de la Guadeloupe sont abordés. Il y est question de défendre une « Guadeloupe guadeloupéenne » (MF, p. 91). Cela est à prendre en considération dans un environnement postcolonial, dans la mesure où des personnages féminins, de concert avec des hommes, réclament l'autonomie de la Guadeloupe et donc une prise de distance avec la métropole. Ces femmes, peu instruites, vont s'intéresser à la politique, un domaine traditionnellement réservé à l'élite masculine. À ce sujet, Momar Désiré Kane déclare que « la femme, figure centrale de la vie sociale, est pourtant toujours tenue pour marginale dès lors qu'il s'agit d'inférer dans l'ordre politique. » (2004, p. 114) Il est vrai que la femme accède tardivement à la parole. Cependant, Mélody et ses amies vont s'inviter dans la sphère politique. Ainsi, elles s'écartent du rôle traditionnel de la femme-mère qui n'a d'autres préoccupations que celles liées à son foyer. Sur ce point, Mélody

s'était mise à fréquenter les réunions de femmes, elle assistait à des assemblées politiques avec Cilote, Bégonia et ses amis dockers, et surtout participait très activement aux réunions d'information sur la rénovation de la ville. [...] Elle entraînait Violetta, Célia et ses autres copines à ces réunions (MF, p. 137).

Mélody est un personnage féminin actif qui *drive* d'une cause à l'autre. En fait, ses divers engagements (féministe, politique, syndical) sont reliés; ils ont un impact sur la construction de son identité. C'est pourquoi la jeune femme s'applique à conscientiser ses consœurs pour

qu'elles s'intéressent à la condition féminine, à la politique et à la rénovation de Pointe-à-Pitre. À ce sujet, l'héroïne

entreprit de toutes ses forces de convaincre Violetta de la nécessité d'une autre atmosphère pour ses enfants et s'évertua à faire naître dans l'esprit de sa commère des rêves d'une vie meilleure. Elle lui parlait des logements qu'on allait construire à la place de ces taudis à rats, l'entraînait dans les réunions d'information sur ce sujet, lui portait des tracts, lui expliquait l'opération à tiroirs qui allait commencer avec le décasement annoncé (MF, p.106).

Mélody se bat afin de faire prendre conscience à sa voisine qu'elle peut lutter contre la fatalité en aspirant à « une vie meilleure ». Le verbe « s'évertua » souligne les efforts de l'héroïne qui croit que « [l]a condition pour le libre développement de tous, c'est le libre développement de chacun » (MF, p. 116-117). Voilà pourquoi elle s'engage de façon personnalisée auprès des femmes de son quartier. De plus, « [e]lle entraînait une ou deux au cours de coupe et de couture, d'autres aux petites causeries et à toutes ces petites activités que Cicie organisait à l'intention des jeunes mamans dans une salle attenante au dispensaire. Mélody fut pendant longtemps la seule adulte à fréquenter la bibliothèque » (MF, p. 184). Elle invite également les femmes à s'ouvrir sur le monde, car elle « leur parlait aussi de la vie des femmes dans d'autres pays et aussi de leurs luttes, renseignements qu'elle recueillait des journaux et revues que Cicie lui portait » (MF, p. 184). À cela s'ajoute qu'« elle intéressa bien des femmes et suscita le goût de la lecture chez plus d'une qui prirent tout naturellement le chemin de la bibliothèque, désireuses de lire elles aussi toutes ces histoires que Mélody racontait avec tant de piment » (MF, p. 185). La bibliothèque symbolise le lieu du savoir. Or, sachant que savoir et pouvoir sont interdépendants, les femmes pénètrent dans un espace où la femme *poto mitan*, défavorisée, n'est pas attendue.

Les femmes font front commun pour « acquérir un peu plus de mieux-être et de confort. » (MF, p. 134) En effet, « [d]es femmes, rien que des femmes [...]. Des dizaines de femmes avec Mélody » (MF, p.133-134) prennent ensemble leur destin en main. La répétition du mot « femmes » met en évidence l'absence de l'homme. Dans le même ordre d'idées, « [c]hanger de vie était devenu le slogan des centaines de femmes des faubourgs. » (MF, p. 134) Il apparaît que les personnages féminins s'encouragent, s'entraident, s'organisent et se battent pour faire entendre leurs revendications. En ce qui concerne Mélody, elle « croyait que tout était lié : l'évolution de la ville, du pays et celle de sa propre vie. Et elle avait opté pour cette évolution, pour un changement radical et avait décidé de s'y engager » (MF, p. 169) L'adjectif « radical » montre son désir d'une réforme profonde de la société guadeloupéenne. Cela passe par une

remise en question de l'institution. C'est pourquoi Mélody s'interroge sans cesse, à tel point qu'elle a été surnommée « Manzé³² pourquoi » (MF, p. 60) C'est en se posant de multiples questions que cette militante « prenait conscience de sa condition et dans cette connaissance elle puisait la force de refuser la fatalité. Elle était décidée de partir à l'assaut de la vie telle qu'elle devrait être. » (MF, p. 86) La jeune femme désire être au cœur de la mutation. L'expression « à l'assaut » sonne comme un cri de guerre. Elle n'est pas prête à faire de compromis. Elle ajoute qu'« [i]l faut qu'on se lève enfin de ce grand sommeil qui nous engourdit afin de faire péter comme un gros tonnerre cette société et la faire accoucher d'une autre vie sans distinction et sans injustice » (MF, p. 87). Le pronom indéfini « on » et le pronom personnel « nous » ont pour vocation d'inclure l'ensemble de la société. En fait, Lucie Julia

met en scène des femmes déterminées et dynamiques, libres et responsables de leurs actes, des femmes militantes défendant des causes politiques mais aussi sociales. Son regard s'élargit. Elle ne se cantonne pas au milieu familial, à la société antillaise. Elle s'intéresse à la condition de la femme [...]. Elle s'intéresse aux problèmes de classe, de race, d'émigration, de déracinement, aux réalités socio-économiques et politiques. Bref, elle renouvelle les thèmes (Blérald-Ndagano, 2004, p. 54).

C'est une manière pour l'écrivaine de montrer que la femme antillaise, socle de famille et de la société, est à l'origine de transformations socio-culturelle et politique. La figure féminine marronne l'institution patriarcale pour en créer une nouvelle. C'est grâce à cette *drive* que qu'elle peut quitter l'espace de la case afin de s'intéresser aux divers problèmes de la société guadeloupéenne. La militante ne souhaite plus que la femme soit perçue comme une reproductrice.

Le militantisme de Mélody se manifeste également à travers son combat pour la défense des traditions qui perdent du terrain au profit de la modernisation. En conséquence, le fait qu'une musique traditionnelle de Guadeloupe, le *gwo-ka*, soit évoquée n'est pas fortuit. Selon André-Patient Bokiba, « [u]ne autre fonction de la musique réside dans une sorte de défense-et-illustration de l'identité culturelle. [...] Hormis cette valeur de vecteur ou de reflet de l'identité culturelle, la musique entretient une forme de conscience historique [...] » (1999, p. 257-258). Le *gwo-ka*, né sur les plantations, est porteur d'une histoire douloureuse : l'esclavage. De fait, participer à des *swaré léwoz* en milieu citadin- comme le font Mélody et ses amies- revient à réhabiliter une musique longtemps honnie. Par conséquent,

³² Mademoiselle

[...] Lucie Julia rallie toute la gamme du folklorique à la lutte pour l'émancipation. Ce n'est surtout pas "le lecteur" qui est engagé mais la femme du peuple, représentée par Mélody, dont la quête identitaire est censée être intégralement liée à la re-création d'un mythe qui lui permet de ra-conter ou de ré-inscrire ses rêves et ses réalités. [...] Apparemment parole, rêve et folklore se joignent non seulement pour rendre l'existence supportable, c'est-à-dire pour garder le goût de la vie, mais aussi pour éveiller le désir de s'instruire et de par là-même un « nouvel art de vie. » [...] Mais le livre de Lucie Julia, elle-même longtemps dirigeante de l'Union des Femmes Guadeloupéennes, se veut discours social (Rinne, 1997, p. 238).

Le discours social prôné par l'écrivaine remet en question l'institution en ce qui a trait à la condition féminine, à la politique et à la culture. C'est pour cela qu'elle met en scène des figures féminines qui se battent sur tous ces fronts. En plus, elle montre que le discours social défendu par les femmes a un impact sur les hommes qui sont contraints de sortir de leur mutisme.

L'attitude décidée des femmes forçait les hommes à réfléchir. Et même les plus réfractaires, les plus irréductibles, ceux qui se targuaient de prendre le coutelas si on venait les décaser, à entendre les femmes babiller et à voir leur détermination, étaient obligés de se plier.

Il vaudrait mieux laisser faire les femmes, répétaient-ils en continuant eux aussi les discussions et les bavardages le soir, à la fraîche, sous le fromager.

Langage nouveau chez la plupart des hommes (MF, p. 166).

On constate que l'attitude des hommes évolue. Toutefois, ils ne sont pas nombreux à s'engager auprès des personnages féminins, alors que les causes qu'elles défendent ne sont pas uniquement liées à des préoccupations féministes. Effectivement, selon Mélody, « tous ces changements ce sont les hommes et les femmes du pays, ensemble, côte à côte qui pourront les obtenir » (MF, p. 145). Pourtant, les personnages masculins ne sont pas dans l'action; ils demeurent dans les « discussions et les bavardages ». Il revient aux femmes de décider des modalités liées à la rénovation de la ville. C'est pour cela que

les faubourgs appartenaient aux femmes. Elles y étaient maîtresses et on pouvait dire même qu'elles en étaient les reines incontestées. Pouvoir de femmes, pouvoir de sages. C'était rassurant et de bon augure que toutes ces jeunes femmes aient pris en main l'idée du changement. « Ce que femme veut, Dieu le veut », disait père Sonson. Les femmes pensaient et espéraient en une vie nouvelle plus ardemment que les hommes. Elles avaient hâte de vivre dans leur cité nouvelle (MF, p. 167).

On constate que l'absence des hommes est accentuée par la répétition du terme « femmes ». À cet égard, Kemedjio (s.d, p. 39) avance que « [l]a démission des hommes de leurs fonctions de paternité, qui est le “produit généralisé d'un sentiment d'irresponsabilité dans l'organisation de la structure familiale” [...] va avoir pour écho une absence remarquée des hommes dans la bataille de survie qui oppose les banlieues à la ville. » En effet, ce sont les femmes qui adhèrent à la lutte pour l'assainissement des faubourgs de Pointe-à-Pitre. Quant aux hommes, ils se contentent d'être des suiveurs et non des actants. Soulignons que les femmes *poto mitan*, longtemps contraintes au silence (sauf quand il s'agit de la gestion du foyer), deviennent des « reines » qui sont dotées de « pouvoir ». Elles influencent la décision d'hommes qui, initialement, refusent le déménagement.

Somme toute, la militante et la célibataire ont des aspirations distinctes. Cependant, elles ont en commun de remettre en question la société patriarcale par leurs attitudes ou leurs prises de position subversives. Elles font preuve d'une grande énergie pour ne plus être un *poto mitan*. Ces femmes agissent certainement de façons très différentes de leurs aînées. Elles s'évertuent à ne pas suivre la lignée de leur mère ou de leur grand-mère. Elles réfutent une société antillaise matrifocale qui se construit autour d'une image féminine : la mère ou la grand-mère.

3.2.6 La grand-mère

Les grands-mères, dans les écrits antillais, « sont tendres, incarnant noblesse et grandeur [...]. Elles peuvent être intransigeantes [et] veillent à ce que soient préservées les valeurs du passé» (Blérald-Ndagano, 2004, p. 50). Les grand-mères représentent la sagesse et la connaissance. D'après Micheline Rice-Maximin, leur « rôle dans la transmission du savoir a toujours sous-tendu révolte et résistance dans la mesure où sous l'esclavage leur savoir et leurs histoires représentaient la seule école accessible aux non libres » (1998, p. 5). La grand-mère est un personnage au rôle subversif car elle transmet un savoir ancestral, qui ne figure pas dans l'histoire officielle. Elle court-circuite le processus d'aliénation (post)coloniale en pratiquant une contre-éducation. À ce propos, Pineau nous présente le portrait de Man Octavie, la grand-mère de Léonce. Le terme « Man » est utilisé pour manifester du respect à la grand-mère. L'aïeule joue un rôle si important que Léonce nommera son premier enfant Célestina, comme elle l'a exigé. Pour affirmer la prépondérance de la figure (grand-)maternelle, il va donner à sa fille les prénoms de sa mère, Etiennette, et d'Octavie, sa grand-mère.

Man Octavie quitte le monde des morts afin de protéger son petit-fils. Tout d'abord, elle va lui rendre le don de clairvoyance qu'il a reçu à la naissance : « je te rends ton don que ta manman t'avait soustrait. Prends-en grand soin! Ne le galvaude pas et fais-en bon usage! » (LGE, p. 88). Ce don qui lui permet d'avoir un contact avec l'invisible lui a été enlevé, à la naissance, par sa mère Ninette. De fait, Man Octavie, par cette action, valorise les croyances magico-religieuses traditionnelles. C'est aussi Man Octavie qui prédit à Léonce l'arrivée de la seconde guerre mondiale en pleine manifestation du tricentenaire de la prise de la possession de la Guadeloupe par la France : « [a]u mitan du saint sacrifice du Tricentenaire, Léonce vit apparaître sa grand-mère Octavie. » (LGE, p. 126). Son apparition est comme un sacrilège. Elle intervient en pleine célébration officielle, ce qui prouve qu'elle ne se préoccupe pas de cette activité à vocation coloniale. Elle se place « debout droite, derrière l'abbé Offredo » (LGE, p. 126) comme si elle lui faisait de l'ombre. Elle se place derrière le représentant de l'église, symbole du patriarcat, afin de prodiguer sa prédiction. Elle invite son petit-fils à faire des réserves pour qu'il ne manque pas de nourriture durant la période de disette. De cette façon, elle détourne son attention de la manifestation. C'est une manière pour la grand-mère d'asseoir la préséance du savoir traditionnel sur les pratiques religieuses. Dans son attitude, on perçoit qu'elle entretient un rapport singulier avec la France. Cet événement qui est célébré à la gloire de la Métropole est tout simplement ignoré par cette femme. En réalité, Man Octavie a un « son rôle d'éducatrice et de conseillère. » (Blérald-Ndagano, 2004, p. 51). Aussi, c'est elle qui fait prendre conscience à Léonce que la présence quotidienne de sa mère, Ninette, dans son domicile constitue un danger pour l'équilibre de son couple. De fait, la vieille femme pousse son petit-fils à prendre ses responsabilités d'époux. Cela est singulier puisque, généralement, la littérature antillaise met en scène des mères ou des grand-mères castratrices qui protègent leur fils ou petit-fils en leur évitant de prendre leurs responsabilités. Pourtant, c'est la grand-mère qui sermonnera Léonce afin qu'il s'occupe davantage de son épouse.

Par l'entremise du personnage de Man Octavie, Pineau parvient à établir la généalogie d'une famille antillaise. À ce sujet, Lydie Moudileno déclare que « chez la plupart des romanciers antillais contemporains, le rêve d'une 'remontée dans le *cela* qui [s'est] perdu', passe par des figures ancestrales féminines depositaires d'une expérience et d'une sagesse indispensables » (2003, p. 1151). On constate que c'est la figure ancestrale féminine qui est prédominante, cependant l'auteure souhaite changer la donne en établissant un homme, Léonce,

comme pivot d'une lignée. Tout compte fait, Gisèle Pineau nous offre le portrait d'une grand-mère qui ne s'inscrit pas dans la continuité. En effet, elle revient d'outre-tombe; elle défie la mort pour veiller sur son petit-fils. Elle drive entre la vie et la mort, entre le réel et l'imaginaire. En plus, l'écrivaine ne nous propose pas l'image d'une aïeule dévorante car elle disparaît, très rapidement, de l'existence de Léonce.

Au final, face à leur condition, les femmes ont des réactions diverses; il y a celles qui l'acceptent et d'autres –la majorité- qui la rejettent fermement. À travers les divers portraits de femmes, nous voyons que les oeuvres étudiées « par leurs revendications présentent des accents féministes » (Blérald-Ndagano, 2004, p. 72). En effet, Lucie Julia est une féministe avérée tandis que Gisèle Pineau refuse cette étiquette même si son œuvre met l'accent sur la condition des femmes. Pourtant, ces romancières ont en commun le fait de proposer des personnages féminins qui ne sont pas uniquement des femmes *poto mitan*. Elles montrent des figures féminines qui veulent travailler de concert avec les hommes en les invitant à prendre leur place de père et/ou de conjoint. C'est pourquoi les écrivaines nous présentent des figures masculines au comportement inhabituel. Qu'elles soient mère, amante, travailleuse, fille, militante, célibataire ou grand-mère, les femmes veulent quitter le rôle de *poto mitan* qui leur est assigné par la société. Kemedjio affirme que « [l]a femme peut être considérée comme le lieu où l'histoire a des possibilités de se conserver, de se perpétuer. » (s.d, p. 43) Dans notre corpus, les personnages féminines sont nombreuses à se battre pour ne pas être complices de la consolidation d'une organisation familiale matrifocale. Elles veulent se libérer de l'histoire, de la tradition pour enfanter d'une société nouvelle où les hommes et les femmes seront égaux. Elles sont les moteurs qui subvertissent une institution postcoloniale.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, force est de constater que *Mélody des faubourgs* et *La Grande Drive des esprits* contestent les clichés qui ont cours, encore aujourd'hui, dans la littérature antillaise concernant la figure féminine. Pour ce faire, ces romans présentent la femme sous divers angles et dans des contextes différents. Ces œuvres invitent à redéfinir l'image de la femme qui n'a trop souvent été valorisée qu'à travers la maternité, d'où la glorification du mythe du *poto mitan*. Aussi, tout en luttant contre le pouvoir dominant masculin voire colonial, le personnage féminin refuse d'être cantonné au rôle de mère. Elle réclame le droit de disposer librement de son corps en ayant une maîtrise sur sa fécondité, et en imposant des restrictions à l'homme. De fait, dans notre corpus, on retrouve une représentation de femmes multiples qui sont, entre autres, mères, amantes, travailleuses, célibataires, féministes, militantes ou grands-mères. Les auteures présentent une pluralité de femmes afin de montrer que l'identité féminine n'est pas interdépendante de la maternité. De plus, cela confirme la quête identitaire des femmes qui veulent détruire le « *poto mitanisme* ». Il faut noter qu'il y a des personnages féminins qui correspondent aux stéréotypes de la femme-mère, et qui, par conséquent, se confortent dans leur statut de subalterne; mais ceux-ci constituent une minorité. Les romancières ont mis en valeur un grand nombre de figures féminines qui rejettent les normes établies. Une telle ambivalence de la représentation permet de comprendre l'évolution de la condition féminine au sein de la littérature guadeloupéenne contemporaine. C'est pourquoi ce mémoire se situe dans le prolongement des études sur le personnage féminin au sein de la littérature antillaise.

Dans cette perspective, nous nous sommes attardé, dans un premier temps, à la question du postcolonialisme qui met en exergue l'évolution de la littérature antillaise de façon générale en présentant les divers courants qui l'ont marquée : la littérature coloniale, la négritude, l'antillanité et la créolité. Cela a permis également de saisir comment la femme a pu évoluer dans un environnement postcolonial. Il est important de s'attarder à ces courants littéraires qui permettent de dresser les pourtours socio-historiques de l'émancipation féminine. Ainsi, nous avons touché à la question de l'énonciation puisque le personnage féminin investit l'espace de la parole dans le

but d'émettre ses revendications. En effet, dans notre corpus, le créole ainsi que le français guadeloupéen occupent une place de choix. En ayant recours à ces langues, par l'entremise des personnages, Lucie Julia et Gisèle Pineau participent à la consolidation de l'identité créole. Puis, nous nous sommes interrogée sur les théories féministes qui s'intéressent à la condition féminine. De même, nous avons pu en dégager les corrélations avec le postcolonialisme.

Par la suite, nous avons abordé l'importance de l'espace dans la quête identitaire de la femme. Le domaine spatial regroupe des enjeux multiples en ce qu'il sous-tend des luttes de classe, de sexe et de race. La femme a dépassé ces considérations afin de conquérir son espace, car elle sait combien son identité y est rattachée. Par conséquent, on assiste, dans les œuvres à l'étude, à l'exode des jeunes, surtout des jeunes filles, qui se dirigent massivement en direction de la ville, Pointe-à-Pitre, capitale économique de la Guadeloupe qui est synonyme d'espoir et d'amélioration du quotidien. La ville sera source de déceptions car la vie n'y est pas rose; néanmoins, c'est dans le milieu urbain que les femmes prennent conscience de leurs conditions de vie. Leur lieu de travail est le symbole de leur émancipation car elles y acquièrent, souvent à force de persévérance, une indépendance financière. A ce sujet, les figures féminines qui semblent réussir le mieux professionnellement sont souvent celles qui sont peu instruites et qui ont peu de ressources.

Par ailleurs, la conquête spatiale est principalement féminine; le personnage masculin brille par son absence. Le clivage ne concerne pas uniquement le rapport ville-campagne, mais aussi les antagonismes faubourg-ville, et la Guadeloupe par rapport à l'Hexagone. Conséquemment, la conquête de l'espace devient un enjeu identitaire. Le personnage féminin se bat pour de meilleures conditions de vie et n'hésite pas à se mouvoir dans l'espace. De même, par le biais de la *drive*, la femme ne se limite pas à la Guadeloupe et à la France; elle établit des liens avec d'autres pays de la Caraïbe, voire d'autres endroits dans le monde. L'errance permet à la femme d'échapper aux règles instituées par la société patriarcale. En fait, la figure féminine s'éloigne de l'espace confiné de la case où elle exerce son pouvoir pour partir à la découverte d'autres lieux. À travers l'itinérance, Gisèle Pineau et Lucie Julia remettent en cause les règles inhérentes à la fixité géographique qui sont, en fait, des héritages de l'époque coloniale.

En dernier lieu, nous nous sommes interrogée sur les divers types de femmes. Dans le but d'avoir un portrait général de l'image que la littérature, autant écrite qu'orale, véhicule de la

femme, nous avons fait un bref état de la question. Nous avons eu la confirmation des stéréotypes qui concernent la femme, à savoir, notamment, qu'elle n'a son salut qu'en étant une « bonne mère » dévouée pour ses enfants. Néanmoins, dans notre corpus, il y a une diversité de femmes qui ne correspondent pas à cette représentation. Elles cumulent les fonctions pour échapper au statut de *poto mitan*. En outre, la *drive* leur permet d'échapper à la surveillance sociale qui attend qu'elles deviennent des mères. Pourtant, les personnages féminins aspirent majoritairement à une émancipation, qu'elle soit d'ordre culturel, religieux, financier ou relationnel. À cet égard, nous pouvons dire que *Mélody des faubourgs* et *La Grande Drive des esprits* sont des romans féministes car ils dénoncent différentes formes d'assujettissement auxquelles les femmes sont confrontées. Ces oeuvres vont à l'encontre de ce qu'elles considèrent comme étant des travers de la société guadeloupéenne. Les combats que mène le personnage féminin visent à dessiner son identité de femme guadeloupéenne. Cette dernière choisit de prendre une part active au sein de l'évolution de son pays. Elle prend en main sa destinée en s'appropriant la parole. La femme refuse d'être la poutre-maîtresse sur laquelle s'appuie la structure familiale, et par extension la société. Elle attend de l'homme qu'il puisse prendre ses responsabilités.

Finalement, ce qui domine dans les romans à l'étude, ce sont les mouvements des femmes qui passent d'un lieu à l'autre, d'une activité à l'autre. De cette manière, les déplacements réfutent le rôle stéréotypé de la femme-mère qui la place dans une position subalterne vu qu'elle n'occupe que des fonctions domestiques. Voilà pourquoi, Pineau et Julia ont recours à la *drive* car cela incite la mère à avoir des activités hors de la case. De façon générale, l'itinérance est l'allégorie du marron qui ne se fixe pas dans un lieu afin de préserver sa liberté. À ce propos, le personnage féminin, tout comme les auteures, apparaissent comme des marronnes qui subvertissent la société dans le but de pousser leurs concitoyennes et concitoyens, et peut-être elles-mêmes, à la réflexion. À ce sujet, Simasotchi-Bronès reprend des propos tenus par Gisèle Pineau quand elle parle des figures féminines qui « sont toujours en première ligne, prenant la vie de front, portant leur charge comme si elles savaient que l'homme avait plus de mal qu'elle à se délivrer des blessures de l'histoire » (2004, p. 288). C'est pour cela qu'« [e]lles pansent chaque jour les plaies qu'ont laissé l'esclavage et les traumatismes de la traite des nègres » et que « le personnage romanesque féminin, dans son élaboration, concrétise le développement d'un certain nombre de tactiques d'opposition à l'oppression esclavagiste et à ses séquelles », c'est-à-dire la société postcoloniale (Simasotchi-Bronès, 2004, p. 288-290). C'est la raison pour laquelle Pineau et Julia mettent en scène des personnages féminins qui prennent conscience de leur héritage culturel; cela guide leurs revendications pour une société plus équitable.

À travers leur œuvres, les écrivaines proposent des solutions afin de déconstruire les codes coloniaux en mettant en scène des personnages avec des prises de positions radicales. Peut-être que les auteures proposent aussi de dépasser les réminiscences de l'Histoire et avec elles, le postcolonialisme?

BIBLIOGRAPHIE

Aas-Rouxparis, Nicole. 1997. « Espace antillais au féminin: présence, absence ». *The French review*. Vol. 70, no. 6 (Mai).

Aaron Paul, Saint-Jacques Denis et Viala Alain (dir.) 2002. *Le dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF.

Alibar, France et Lembeye-Boy, Pierrette. 1981. *Le couteau seul sonde le fond des choses : la condition féminine aux Antilles*. Vol I et II. Paris : Éditions Caribéennes.

Antoine, Régis. 1992. *La littérature franco-antillaise : Haïti, Guadeloupe et Martinique*. Paris : Karthala.

Bardolph, Jacqueline. 2002. *Études postcoloniales et littérature*. Paris : Honoré Champion éditeur.

Bernabé, Jean, Chamoiseau Patrick et Confiant Raphaël. 1989. *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard.

Beauvue-Fougeyrollas, Claudie. 1985. *Les femmes antillaises*. Paris : L'Harmattan.

Beth, Axelle et Marpeau, Elsa. 2005. *Figures de style*, Paris : Libro.

Bokiba, André-Patient. 1999. *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, Montréal : L'Harmattan.

Brahimi, Denise. 2001. *Langue et littératures francophones*, Coll. « Thèmes et études ». Paris: Ellipses.

Burton, Richard D. E. 1997. *Le roman marron : étude sur la littérature martiniquaise contemporaine*. Paris, Montréal : L'Harmattan.

Chamoiseau, Patrick. 1997. *Écrire en pays dominé*. Paris : Gallimard.

Chancé, Dominique. 2001. *Poétique baroque de la Caraïbe*. Paris : Karthala.

Condé, Maryse. 1979. *La parole des femmes : Essai sur des romancières des Antilles de langue françaises*. Paris : L'Harmattan.

Corinus, Véronique. 2005. « Les femmes dans les contes et légendes antillais ». In Lafleur, Marie-Rose. *Lang a fanm ou ce que le créole dit des femmes!* » p. 85-104. Matoury : Ibis rouge.

Delas, Daniel. 1999. *Littératures des Caraïbes de langue française*. Paris : Nathan Université.

- De Souza, Pascale. S.d. « Femmes fatales dans la littérature féminine des Antilles françaises ». *Women in French Studies*. p. 58-68.
- Eagleton, Terry, Jameson Fredric et Edward W. Said. 1990. *Nationalism, colonialism, and literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fauvelle, Véronique. 2003. « De la négritude à la créolité : la spécificité de la pensée d'Édouard Glissant dans l'approche postcoloniale francophone », Mémoire de maîtrise en études littéraires. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Frantz, Fanon. 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gracchus, Fritz. 1986. *Les lieux de la mère dans les sociétés afro-américaines*. Paris : Éditions caribéennes.
- Green, Mary Jean Matthews. 1996. *Postcolonial subjects: francophone women writers*. University of Minnesota Press Minneapolis.
- Grutman, Rainier, 2003. « Bilinguisme et diglossie: comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones? » p. 113-126. In Hulst, Lieven et Moura, Jean-Marc. *Les études francophones : état des lieux 2003*. « Coll. Travaux et recherches ». Université Charles-de-Gaulle-Lille 3.
- Hernandéz Teri. 1999. « La femme dans la littérature antillaise : auteur, personnage, critique ». *Romance languages annual*, Vol. 10, p. 42-46.
- Huannou, Adrien. 1999. *Le roman féminin en Afrique de l'Ouest, Paris, Montréal : L'Harmattan, Cotonou : Les Éditions du Flamboyant*.
- Humm, Maggie. 1998. « Feminist literacy theory ». In Jackson, Stevi, et Jones Jackie. *Contemporary feminist theories*. New York : New York University Press. p. 194-212.
- Joubert, Jean-Louis, Lecarme Jacques, Tabone Éliane et Vercier Bruno. 1986. *Les littératures francophones depuis 1945*. Paris : Bordas.
- Julia, Lucie. 1989. *Mélody des faubourgs*. Paris: L'Harmattan.
- Kane, Momar Désiré. 2004. *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones. Les carrefours mobiles*. Paris, Budapest, Torino : L'Harmattan.
- Kanneth, Kadiatu. 1998. « Black feminisms ». In Jackson, Stevi et Jones Jackie. *Contemporary feminist theories*. p. 86-97. New York : New York University Press.
- Karamcheti, Indira. 1994. « The geographics of marginality place and textuality in Simone Schwarz-Bart and Anita Desai ». In Higonnet, R. Margaret et Templeton, Joan (Ed.). *Reconfigured spheres: feminist explorations of literary space*. p. 125-146. University of Massachusetts Press.
- Kemedjio, Cilas. s.d. « La femme antillaise face au faubourg et la durcification dans Texaco de Patrick Chamoiseau et Mélody des faubourgs ». *LittéRéalité*, pp. 31-47, no. 11.

- Lafleur, Marie-Rose. 2005. *Lang a fanm ou ce que le créole dit des femmes!* Matoury : Ibis rouge.
- Leung, Joyce. 1999. L'esthétique de la canneraie dans le roman des Antilles et des Mascareignes. Paris, Montréal : L'Harmattan.
- Lionnet, Françoise. 1996. « Logiques métisses. Cultural appropriation and postcolonial representations ». In Green Jean Mary, *Postcolonial subjects. Francophone women writers*, University of Minnesota. p. 321-349. Press Minneapolis.
- Lotey, Andrée. 2001. « Poétique de *La Grande Drive des esprits* de Gisèle Pineau ». In Lequin, Lucie et Mavrikakis Catherine. (dir.) *La francophonie sans frontière : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*. p.287-294. Paris, Montréal : Harmattan.
- Ludwig, Ralph et Chamoiseau, Patrick. 1994. *Écrire la parole de nuit : la nouvelle littérature antillaise*. Coll. « Folio/ essai ». Paris : Gallimard.
- Ludwig, Ralp. 1996. « Langues en contact : évolution du créole guadeloupéen ». In Alain, Yacou (dir.), *Créoles de la Caraïbe*. p. 57-77. Paris : Karthala, Université des Antilles et de la Guyane : CERC.
- Ludwig, Ralp et Poulet, Hector. 2002. « Langues en contact et hétéroglossie littéraire : l'écriture de la créolité ». In Dion, Robert, Lüsebrink Hans-Jürgen et Riesz János, *Écrire en langue étrangère : interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. p. 155- 183. Québec : Éditions Nota bene, Iko-verlag.
- Mills, Sara. 1998. « Post-colonial feminist theory ». In Jackson, Stevi et Jones Jackie, *Contemporary feminist theories*. p.98-112. New York : New York University Press.
- Moudileno Lydie. Mai 2003. « Le rire de la grand-mère : insolence et sérénité dans *Désirada* de Maryse Condé ». *The french review*, p. 1151-1159, vol 76, no 6.
- Mougin, Pascal et Haddad-Wotling Karen (éd.). 2002. *Dictionnaire mondial des littératures*, Paris : Larousse.
- Moura, Jean-Marc. 1999. « Littératures coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace : quelques problèmes et perspectives ». In Bessière Jean et Moura Jean-Marc. *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs, Afrique, Caraïbes, Canada*. Conférences de séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle. Coll. « Champion-Varia ». p. 173-190. Paris : H. Champion.
- Moura, Jean-Marc. 1999. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Coll. « Écritures francophones ». Paris : PUF.
- Ndagano, Biringanine. 2002. « Gisèle Pineau : au nom du passé; entretiens avec Ndagano Biringanine ». In Voisset, Georges et Gontars Marc (dir.). *Écritures caraïbes*. p. 145-163. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Nicolas, Lucien. 2002. *Espaces urbains dans le roman de la diaspora haïtienne*. Paris, Budapest, Torino : L'Harmattan.

- Ntonfo, André. 1999. « Écriture romanesque, appropriation linguistique et identité dans la Caraïbe francophone : le cas de la Martinique ». In Christiane Albert (dir.). *Francophonie et identités culturelles*. p. 59-74. Paris : Édition Karthala.
- Ntonfo, André. 1982. *L'homme et l'identité dans le roman des Antilles et Guyane françaises*, Coll. « Thèses ou recherches », Sherbrooke : Naaman.
- Nzabatsinda, Anthère. 2002. « La lutte continue : langues et stratégies de résistance postcoloniale chez Ousmane Sembene ». In Samba, Diop (dir.). *Fictions africaines et postcolonialisme*. p.179-197. Paris, Torino, Budapest : L'Harmattan
- Paré, François. 2003. *La distance habitée*. Ottawa : Le Nordir.
- Perret, Delphine. 2001. *La créolité : espace et création*. Guadeloupe : Ibis rouge.
- Pineau, Gisèle. 1993. *La Grande Drive des esprits*. Paris : Le Serpent à plumes.
- Pineau, Gisèle. 2002. « L'identité, la créolité et la francité ». In Thomas, C. Spear (éd.). *La culture française vue d'ici et d'ailleurs*. p. 217-224. Paris : Karthala.
- Rice-Maximin, Micheline. 1998. *Karukéra. Présence littéraire de la Guadeloupe*. Coll. « Francophonie cultures et littératures 9 ». New York : Peter Lang Publishing.
- Ridon, Jean-Xavier. 1999. « Maryse Condé et le fantôme d'une communauté inopérante ». In Christiane Albert (dir.). *Francophonie et identités culturelles*. p. 213-226. Paris : Édition Karthala.
- Rinne, Suzanne. 1997. « Réalités de rêves, réalités de vie : *Mélody des faubourgs* ». In Rinne, Suzanne et Vitiello Joëlle (Dir.). *Elles écrivent des Antilles (Haïti, Guadeloupe, Martinique)*. p. 235-239. Paris, Montréal : L'Harmattan.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. 2002. *Écrire l'espace*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.
- Savory Fide, Elaine. 1990. « Macho attitudes and Derek Walcott ». In Walder Dennis (Ed.). *Literature in the modern world: critical essays and documents*. p. 288-294. Oxford: Oxford University Press.
- Shelton, Marie-Denis. 1990. « Women writers of the French-Speaking Caribbean: an overview ». In Cudjoe, Selwyn Reginald (Ed.). *Caribbean women writers : essays from the first international conference*. p. 346-356. Wellesley, Mass : Calaloux.
- Simasotchi-Bronès, Françoise. 1999. « Espace et roman antillais : d'un espace problématique à un espace emblématique ». In Bessière, Jean et Moura Jean-Marc. *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs, Afrique, Caraïbes, Canada*. Conférences de séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle. Coll. « Champion-Varia ». p.83-98. Paris : H. Champion.