Artistes rebelles : la révolte de la danseuse dans trois romans contemporains

par Mélanie Martin

Thèse soumise à la Faculty of Graduate Studies and Research comme exigence partielle
en vue de l'obtention de la maîtrise en français
(Master of Arts)

Department of French
Carleton University
Ottawa, Ontario
December 4, 2013

©2013

Résumé

Cette thèse explore les difficultés que rencontre la femme artiste dans trois romans contemporains : *Dans la maison du père* de Yanick Lahens, *La Virevolte* de Nancy Huston et *Robert des noms propres* d'Amélie Nothomb. Les trois protagonistes artistes cherchent à contourner les normes prescrites par des sociétés patriarcales qui enlèvent à la femme sa capacité de créer. C'est par la voie de la danse que les trois protagonistes de notre corpus réussissent à provoquer un changement radical dans leur vie lorsqu'elles se trouvent face à des rôles sociaux restreints. Ces danseuses parviennent non seulement à agir contre les conventions sociales qui emprisonnent leurs mères, mais à affirmer que malgré les discours sociaux, elles sont en fait des créatrices.

Remerciements

En premier lieu, je remercie sincèrement les deux professeures qui m'ont aidée à surmonter les obstacles que j'ai dû affronter au cours des trois dernières années, mes directrices de thèse, Catherine Khordoc et Christine Duff. Elles ont été infiniment patientes avec les nombreuses versions de chapitres que nous avons échangées. C'est à cause de leur passion et de leur encouragement que j'ai pu finalement laisser le texte me parler. Aussi, je tiens à remercier les professeurs Charles Doutrelepon et Sébastien Côté qui ont également joué un grand rôle dans ma formation. Un remerciement à mes amis Dan, Hailey et Megan de m'avoir toujours écoutée. Merci à Charnelle de m'avoir distraite si souvent avec ses flocons de neige et son rire contagieux. Merci à mes parents et à ma sœur Maxime d'avoir répondu à mes coups de téléphone, même quand c'était la cinquième fois de la journée que je les appelais. Enfin, merci à mon meilleur ami, Joe, qui m'a fait sourire pendant les moments les plus difficiles. Je suis excitée à l'idée de notre prochaine aventure.

Table des matières

Résumé	ii
Remerciements	iii
Introduction	1
Chapitre 1 : <i>Dans la maison du père</i>	13
Le concept « Lived Body » : un contexte haïtien	15
La femme silencieuse	22
La femme colonisée	26
Les personnages contestataires	31
Chapitre 2 : <i>La Virevolte</i>	38
La déconstruction des images de la femme idéale	41
i) L'image de la femme traditionnelle	42
ii) L'image de la danseuse classique	45
Références culturelles	48
La relation mère-fille dans <i>La Virevolte</i>	55
Chapitre 3 : <i>Robert des noms propres</i>	64
Les lieux et les rôles restrictifs	66
i) L'école	67
ii) L'Opéra de Paris	73
Le destin de l'« objet » : la transmission de mère en fille	78
La fin extraordinaire : agir par la création	87
Conclusion	94
Bibliographie	101

Introduction

Je suis contre le mariage. Je crois en l'émancipation des femmes : [...] Je crois pas qu'il faille attacher la vie avec des chaînes et un cadenas. La vie est une expérience et une aventure. – Isadora Duncan

La femme qui cherche à s'exprimer par un art est souvent méprisée et marginalisée par les sociétés qui ne valorisent pas la voix féminine. Agnese Fidecaro et Stéphanie Lachat (2007) révèlent que la condamnation de la femme artiste provient de son choix de s'écarter du modèle de la femme traditionnelle qui la hante : « Limitée par son corps, faible et dépendante, la femme ne peut que copier, que reproduire ce qu'on lui a appris, ou s'anéantir si elle s'aventure sur un terrain qui n'est pas fait pour elle » (15). Fidecaro et Lachat affirment que depuis les résistances féministes contre le rôle de la femme soumise, la société patriarcale permet aux femmes d'être artistes (16). Cependant, elles soulignent que la création féminine « reste incompatible avec l'identité féminine, toujours et encore définie sur des bases de soumission, de docilité, de pilier de la famille et de la société » (16). Même si la femme moderne peut être artiste, sa création est menacée par les conventions sociales prescrites par les sociétés patriarcales qui l'oppriment. Trois écrivaines contemporaines qui signalent les difficultés qu'affronte la femme artiste moderne sont Yanick Lahens, Nancy Huston et Amélie Nothomb. Dans son roman *Dans la maison du père* (2005), Lahens, écrivaine haïtienne, révèle les tensions politiques qui censurent la voix de la femme dans la communauté haïtienne. L'étouffement de la création féminine se retrouve également dans *La Virevolte* (1994) de Huston, l'auteure franco-canadienne qui vit en France : elle raconte l'histoire d'une danseuse moderne qui tente d'abandonner son art pour accomplir ses responsabilités

maternelles. La romancière belge, Nothomb, reprend la notion de création, retraçant le parcours d'une jeune fille dont la création est limitée par les règles rigides imposées par l'école et l'Opéra de Paris. Les trois protagonistes parviennent à devenir artistes, accomplissement considérable étant donné que la création féminine est souvent « oublié[e] » (Fidecaro & Lachat 13). Pourtant, elles sont toutes confrontées à un rôle social qui enlève à la femme sa capacité de s'exprimer.

L'émancipation du personnage féminin par la création artistique n'est pas un nouveau concept. Dans son article « Le corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec », Lori Saint-Martin identifie plusieurs romans qui examinent l'écriture comme façon de refuser la maternité dans la littérature québécoise¹. La création est aussi un élément essentiel de la révolte de la protagoniste haïtienne. C'est en écrivant, dans son journal, que Claire Clamont, protagoniste d'*Amour* de la trilogie *Amour, colère et folie* de Marie Chauvet, trouve une libération d'une société opprimante. Nous sommes intriguée par l'idée que la création puisse provoquer une libération chez la protagoniste contemporaine. En plus, nous sommes fascinée par le fait que cette libération créatrice ne se limite pas à un seul contexte littéraire : les trois romans de notre corpus témoignent différentes régions géographiques (Haïti, France et Belgique) ; pourtant, chacune des protagonistes repousse l'image de la femme traditionnelle en devenant créatrice. Quoique la libération par l'écriture soit une méthode bien documentée, comme nous le constatons dans l'article de Saint-Martin, entre autre, nous nous sommes demandée si la protagoniste contemporaine

¹ *Ma fille comme une amante* de Julie Stanton (1981), *Le premier jardin* d'Anne Hébert (1988), *Copies conformes* de Monique La Rue (1989), *Amandes et melon* de Madeleine Monette (1991), *La cohorte fictive* de Monique La Rue (1979), *La maison Trestler* de Madeleine Ouellette-Michalska (1984) et *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte (1991). (Saint-Martin 116)

pouvait se libérer par d'autres créations artistiques. En tentative de réponse, cette étude examinera dans les trois romans qui nous occupent, le rôle de la danse en tant que création qui émancipe la femme artiste des conventions qui lui imposent un silence.

Alice Bienaimé, la jeune protagoniste haïtienne de Lahens, fait face à l'image encombrante de la femme traditionnelle. Vivant sous l'Occupation américaine, de 1915 à 1934 et, ensuite, sous la dictature Duvalier, la jeune fille bourgeoise est censée imiter le modèle de soumission représenté par sa mère. Alice remarque que sa mère lui transmet la passivité de « [s]e tenir quelquefois, sans mots, sans avenir... » (Lahens 48). Les attentes envers la femme traditionnelle bourgeoise en Haïti sont assez exigeantes : elle doit se conformer non seulement à un statut d'« objet », mais aussi à un rôle soumis résultant de la colonisation du peuple haïtien. Cette image de la femme colonisée, représentée par Man Bo et les sœurs Védin, découle de plusieurs événements historiques évoqués dans le roman : d'abord, de l'occupation américaine susnommée puis de la campagne antisuperstitieuse menée, de 1939 à 1942, par le président haïtien Élie Lescot, une campagne qui condamnait les pratiques vaudou au cœur de traditions haïtiennes. Le rôle de femme bourgeoise lui enlève sa capacité de s'exprimer, et plus particulièrement, de s'exprimer par le biais de ses propres traditions. Lorsque la protagoniste Alice découvre la danse vaudou, un moyen de s'exprimer par les voies de la création et de la culture, elle met en péril la sécurité de sa famille bourgeoise, car ceux qui osent transgresser les lois de la campagne antisuperstitieuse sont punis ou même tués. Alice fait face au choix difficile de poursuivre l'art qui lui donne une voix, mais qui enfreint les lois de la censure ou bien de renoncer à la tentation de libération en reproduisant le modèle de la femme soumise.

Un autre exemple où les normes de la société patriarcale du passé entravent encore la création de l'artiste se retrouve dans le roman *La Virevolte* de Huston. La protagoniste, Lin Lhomond, est une danseuse moderne professionnelle qui, dès le début du roman, accouche de son premier enfant. Lin se rend compte rapidement que son enfant lui demande toute son attention, et que selon le modèle de la mère convenable, elle doit renoncer à sa carrière de danseuse. En cela, Lin symbolise la femme qui se sent limitée par son identité maternelle, pour qui la seule création possible est la procréation. Même si le récit se déroule à l'époque récente des années 1980, la femme doit confronter les attentes de sa société qui encourage la passivité et la conformité à un rôle maternel. Lin doit alors faire un choix difficile : soit elle devient une de ces « bobonnes mal attifées, les cheveux en bigoudis » (Huston 26), soit elle se révolte contre cette image passive en choisissant d'être artiste au lieu de mère.

À l'instar de Lahens et Huston, Amélie Nothomb reprend la problématique du personnage féminin qui se trouve inhibé par les exigences de l'ancienne société patriarcale dans son roman *Robert des noms propre*. La jeune protagoniste Plectrude, au prénom qui « suggère un destin hors norme » (Nothomb 19), cherche à éviter la conformité. Danseuse exceptionnelle, Plectrude se distingue dans ses cours de ballet, mais ne réussit pas à se soumettre aux règles rigides de l'école. Plectrude refuse de s'adapter à ce lieu conformiste et est, paradoxalement encouragée à transgresser les normes par sa mère, Clémence, une femme qui se limite à son devoir maternel. Plectrude croit qu'en quittant l'école pour danser à l'Opéra de Paris, elle changera son destin. Pourtant, elle se retrouve devant un autre rôle traditionnel à l'Opéra de Paris : celui de danseuse classique. Plectrude souffre d'une anorexie pour réaliser son rêve d'être

ballerine, mais une ostéoporose y met fin. En perdant la capacité de danser, Plectrude perd sa seule manière de s'exprimer, son identité. Elle est contrainte de vivre parmi les « ordinaires », avec une mère pour qui la création n'est pas possible.

L'image de la femme traditionnelle est alors une représentation qui hante les trois protagonistes : Alice, Lin et Plectrude ont toutes les trois une mère qui incarne un modèle de femme soumise pour ensuite le transmettre à sa fille. Cependant, ces trois personnages veulent s'écarter du destin qui étouffe leur mère. Elles cherchent à provoquer un changement radical et à refuser les conventions encore existantes des sociétés patriarcales. Alors, la question se pose : est-il possible pour les protagonistes modernes de rejeter les attentes d'une société qui réprime leurs mères ? Si oui, comment peuvent-elles se garantir une liberté d'une société qui refoule la création féminine ?

L'« agentivité », un terme français introduit par Barbara Havercroft pour traduire le terme anglais « agency », est une notion qui peut nous aider à comprendre le succès des trois personnages qui réussissent à transformer leur fonction sociale. Selon Havercroft, l'agentivité « implique une interaction complexe entre le sujet féminin et sa société, dans la mesure où ses actions sont susceptibles d'apporter des transformations sociales sur le plan des normes, des limites, des possibilités et/ou contraintes » (94). Dans le cadre de notre étude, précisons que les « actions » comprennent le choix du style de danse des trois protagonistes. Les trois danseuses choisissent une danse qui repousse les règles de la danse classique et aussi les attentes sociétales de la femme traditionnelle. Ce refus de conformité a un grand impact chez Alice, Lin et Plectrude, leur apportant toutes la capacité d'agir contre la société qui empêche de créer.

Si les protagonistes de notre étude parviennent à devenir « agentes », pourquoi leurs mères sont-elles incapables d'échapper au rôle de la femme soumise ? Une explication possible pourrait se trouver dans le fait que la société réduit les figures maternelles à un statut d'« objet », un système de valeurs masculines qui leur refusent une voix ou une existence. Selon Susan M. St. Ville, le refus d'être « objet », ou bien la volonté d'atteindre le statut de « sujet », commence par l'idée philosophique que l'identité humaine ne peut exister sans être influencée par de multiples influences externes (122). Ceux qui peuvent négocier les normes sociales qui sont perpétuées par le langage commun deviennent « sujet » (St. Ville 122). St. Ville explique qu'il est très difficile pour la femme de devenir « sujet », car elle est limitée par le langage commun, un langage qui sert à valoriser tout ce qui est l'homme : c'est un langage patriarcal. Quand on interdit à la femme d'accéder au langage commun, elle devient alors un « objet »: « échangé, possédé et substitué, consommé et utilisé » (Fraisie 14). Cela revient à dire que pendant longtemps, c'était seulement l'homme qui pouvait devenir « sujet ».

Quand un discours féministe entre en jeu et défait les limites imposées sur la femme « objet », celle-ci se retrouve dans une société où la femme devient l'égale de l'homme et peut enfin tenter de devenir « sujet ». Selon les recherches de Geneviève Fraisie, la femme contemporaine devient « sujet » par « deux réalisations fondamentales » : elle devient « [p]ropriété du corps et maîtrise de la reproduction » et elle trouve aussi une « indépendance économique et sociale de l'autre » (15). Fraisie révèle que la femme peut devenir « sujet » dans divers domaines : « sujet » de l'autonomie corporelle, économique, politique, de la connaissance ou de la création

artistique (15). Nous nous intéressons surtout au « sujet » de la création artistique. Fraisse reconnaît que la femme a longuement été considérée comme l'inspiratrice de l'artiste, mais jamais la créatrice (16). Elle devient « sujet » de sa création lorsqu'elle « rivalis[e] avec l'homme pour la jouissance de la création » (16). Le « sujet » peut enfin s'écarter des discours existants et créer une nouvelle représentation sociale de la femme.

En revenant à la théorie de Havercroft, celle-ci atteste que la « subjectivité » ne signifie pas nécessairement que la femme soit « agente ». À titre d'exemple, Havercroft cite le roman *Journal pour mémoire* de France Théoret pour montrer que même si la femme est « sujet », il peut encore lui manquer la capacité d'« agir sur les contraintes sociales environnantes » (95) : « À l'écoute des discours, je n'étais plus dans un rapport passif, j'étais dans un rapport de sujet. Le sujet que j'étais se révélait faible et malhabile, incapable de dépasser la négation » (Théoret 1989 : 99). Les trois danseuses de notre corpus deviennent conscientes, de la même façon que le personnage de Théoret, qu'elles ne sont plus passives comme leurs propres mères, mais qu'elles sont encore « faible[s] et malhabile[s] », incapables d'exprimer leur passion artistique. C'est la découverte d'une « agentivité » qui leur permet de créer dans un rapport actif, sans se soumettre aux discours sociaux contre la femme artiste.

En considérant la complexité de l'émancipation féminine, il est parfois difficile de distinguer entre l'« objet », le « sujet » et l'« agent ». Par exemple, il y a des femmes dans les romans de Lahens, Huston et Nothomb qui à certains moments incarnent l'image de la mère traditionnelle, mais qui à d'autres moments, se révoltent contre la société qui les définit comme « objets ». La mère d'Alice de *Dans la maison du père* en est un excellent exemple : celle-ci n'est certainement pas un « sujet », étant donné que le climat

sociopolitique de l'époque s'intéresse à censurer la voix de la femme haïtienne. La société la réduit à l'état d'« objet ». Cependant, elle utilise son silence pour garder le secret de sa fille, qui participe aux cérémonies vaudou sans la permission paternelle. Nous ne pouvons pas négliger sa décision de garder le secret de sa fille, car sans ce silence, Alice n'aurait pas pu continuer à danser. Nous interprétons ce soutien muet comme une tentative de la part de la mère de refuser les normes qui la définissent comme « objet ». Même si la mère garde le secret d'Alice, il est important de noter que la mère n'est pas un « sujet » ou une « agente », car elle ne suscite pas une transformation dans sa propre vie ou dans la vie de sa fille : elle continue à vivre en silence, jusqu'à sa mort.

Lucette, la mère biologique de Plectrude dans *Robert des noms propres* est un autre exemple de femme qui se révolte sans parvenir à une vraie « agentivité ». Lucette est une femme « objet » selon les attentes des rôles de femme au foyer et de mère. À l'encontre de sa sœur Clémence qui accepte son rôle passif, Lucette arrive à se révolter en tuant son mari, affirmant un statut de « sujet ». Quand elle se retrouve emprisonnée pour son geste, elle donne à son enfant un nom extraordinaire pour s'assurer que sa fille aura un destin différent du sien. Ses actions contestataires impliquent une certaine « agentivité » et elle réussit à transgresser à un certain point les normes sociales. Cependant, cette femme rebelle finit par se suicider. Si elle réussit à se libérer du rôle de femme au foyer, elle perd cette « agentivité » lorsqu'elle se tue : morte, elle ne peut pas être « agente ». Nous en tirons la conclusion que toutes les mères des protagonistes dans notre étude sont alors limitées par des discours sociaux à être « objets » ou « sujets », n'arrivant jamais à « apporter des transformations sociales sur le plan des normes » comme le font leurs filles (Havercroft 94).

Ce qui démarque les trois protagonistes de notre corpus des autres personnages féminins dans les textes à l'étude c'est qu'elles parviennent toutes à devenir « agentes » et que cette « agentivité » leur garantit une libération du rôle de femme traditionnelle. L'émancipation d'un destin oppressif de sexe dépend de plusieurs facteurs que nous dégagerons dans notre étude. Le premier élément est la révolte contre les institutions encore influencées par le patriarcat, même dans un contexte moderne, qui limitent la femme à un rôle conformiste. Alice et Plectrude, les protagonistes de *Dans la maison du père* et de *Robert des noms propres*, respectivement, mènent une révolte contre une éducation qui enseigne aux élèves de suivre un code de règles rigides. Lin, la protagoniste de *La Virevolte*, refuse d'imiter un modèle de femme rendue victime par sa société, comme sa belle-mère Bess.

Le deuxième élément fondamental de la libération des trois protagonistes est la danse. C'est par la danse qu'elles arrivent à déconstruire les clichés oppressifs qui empêchent leur création. Havercroft souligne l'importance de rejeter les discours et les rôles opprimants (2005, 210) : Alice réussit à danser contre les discours officiels et politiques de la femme haïtienne silencieuse, incapable de créer ; la danse moderne permet à Lin de s'écarter non seulement du rôle de la femme au foyer, mais aussi de la représentation de la danseuse classique ; en refusant à faire le ballet, Plectrude rejette la figure traditionnelle de la femme idéale.

Enfin, toutes les protagonistes se libèrent des normes qui retiennent la femme artiste à l'aide de personnages rebelles qui rejettent leur propre rôle social. Les trois personnages factieux de *Dans la maison du père* (Lise Martin Boural, Mme Prévilor et Oncle Héraclès) permettent à Alice de découvrir les traditions de la religion vaudou.

Alice ne pourrait pas transformer son destin sans leurs conseils et leur soutien. Dans *La Virevolte*, Lin fait le choix de quitter sa famille en se référant à plusieurs danseuses modernes qui se sont révoltées contre les attentes de leur époque. Les références biographiques à deux danseuses non conventionnelles, Isadora Duncan et Martha Graham, s'inscrivent dans le roman en parallèle avec la révolte chez Lin. Dans *Robert des noms propres*, Plectrude se sert du modèle d'insoumission de sa mère biologique pour trouver sa libération du rôle contraignant de la danseuse. En suivant l'exemple de Lucette, Plectrude refuse les normes qui finissent par détruire sa mère adoptive, Clémence. Ainsi, tous ces éléments expliquent-ils comment les protagonistes modernes ont incité un changement radical de leur rôle social tandis que les femmes de la génération précédente étaient limitées à être des femmes traditionnelles.

Nous divisons ce projet en trois chapitres. Le premier chapitre porte sur la revalorisation culturelle et la revendication de la voix de la femme artiste dans le roman *Dans la maison du père* de Yanick Lahens. Nous employons la théorie « Lived Body » de Sondra Horton Fraleigh, une théorie de la danse moderne qui exige une cohésion entre corps et esprit. De manière paradoxale, cette théorie de danse contemporaine se prête au contexte haïtien, car la danse vaudou permet à la danseuse d'accéder à un état corps et esprit, un état qui inspire une valorisation de la culture haïtienne chez la protagoniste. Par la suite, nous évoquons les différentes représentations de la femme haïtienne soumise dans ce roman : la femme silencieuse et la femme colonisée. Pour transformer son rôle social, il faut qu'Alice rejette ces deux représentations oppressives. L'influence des personnages rebelles termine ce chapitre. En suivant les traces de ces personnages qui

valorisent la culture haïtienne, Alice apprend comment agir contre les discours coloniaux et patriarcaux, ce qui lui permet d'être « agente » et de poursuivre sa passion : la danse.

Le deuxième chapitre traite de la problématique de la mère et de sa/ses création[s] dans le roman *La Virevolte* de Nancy Huston. Nous examinons les images idéalisées qui hantent la création de l'artiste : celles de la femme traditionnelle et de la danseuse classique. De même, nous considérons les références culturelles à Isadora Duncan et à Martha Graham qui inspirent chez la protagoniste la réflexion qu'elle peut être artiste sans être limitée par ses créations maternelles. Finalement, la déconstruction de la relation mère/fille se présente comme une façon de faire disparaître la transmission de clichés oppressifs par la mère qui inculque la passivité à sa fille. Les filles de Lin apprennent par le modèle de leur mère que la femme peut exister hors du foyer, mais le changement le plus important, c'est qu'elles n'imiteront plus le modèle de leur mère : elles choisiront leur propre voie.

Le troisième chapitre examine la révolte d'un enfant dans *Robert des noms propres* d'Amélie Nothomb qui refuse de se soumettre aux normes et images d'une société influencée par le patriarcat du passé. En examinant les lieux répressifs dans le roman, nous remarquons que l'école est un lieu qui condamne les enfants à la conformité : il n'y a aucune place pour un enfant hors-norme. En plus, nous contemplons les figures maternelles et la façon dont elles transmettent une passivité qui contient leur enfant. Pour enfin trouver une libération de sa société opprimante, la jeune artiste doit détruire les normes et les conventions qui la limitent. En tuant une représentation fictive de l'auteur, Plectrude est libre de créer son propre destin, d'exprimer ses opinions et de refuser les normes sociales qui confinent la femme artiste.

À l'encontre de leurs mères, des personnages féminins passifs, les trois protagonistes contemporaines de *Dans la maison du père* de Lahens, *La Virevolte* de Huston et *Robert des noms propres* de Nothomb réussissent toutes à refuser le rôle de la femme obéissante et à rejeter les discours sociaux qui domptent leurs mères. Pour pouvoir créer dans des sociétés qui étouffent la voix féminine, les protagonistes doivent d'abord repousser les institutions influencées par le pouvoir masculin du passé. Ensuite, elles doivent comprendre comment la danse est un moyen de s'exprimer contre les normes qui interdisent à la femme artiste sa voix. Finalement, à l'aide de personnages contestataires, les trois protagonistes peuvent enfin refuser les normes sociales et devenir de véritables « agentes ». La réunion de ces trois romans révèle que la créatrice peut enfin refuser de reproduire le rôle de la femme traditionnelle qui a depuis longtemps enlevé à la femme ses capacités créatives.

Chapitre 1 : *Dans la maison du père* de Yanick Lahens

Yanick Lahens annonce dans une entrevue que la littérature, le produit de l'acte de la création, lui permet de comprendre et de réexaminer l'histoire de son pays natal, Haïti :

Et enfin pour ce qui est de la place de la littérature, j'irai jusqu'à dire que la littérature me guérit, me sauve chaque jour, m'apprend à ne jamais avoir peur de faire cavalière seule quand il le faut. Avec elle j'apprends la magnifique et difficile solitude que l'on construit contre ceux qui voudraient nous entendre hurler avec les loups ou nous taire, contre ceux qui nous aiment et même quelquefois contre ceux qu'on aime. Elle tient donc une place majeure dans ma vie. (Ménard 192)

La création a la même fonction pour la protagoniste de Lahens dans son roman *Dans la maison du père*. L'intrigue du roman explore plusieurs périodes historiques où la population haïtienne était grandement déséquilibrée : le texte commence avec le départ des Américains qui quittent le sol haïtien après l'occupation de 1915-1934. La communauté se réjouit que le jour « tant attendu de nous tous » soit finalement venu (Lahens 21). Mais, ce temps joyeux est rapidement éclipsé par le massacre de vingt mille Haïtiens attribué au président de la République dominicaine, Rafael Trujillo (49), la Seconde Guerre mondiale contre les Allemands (60) et l'interdiction des « pratiques diaboliques » du Vaudou (100). Or, la jeune protagoniste, Alice Bienaimé, aspire à être danseuse et le père d'Alice, Anténor Bienaimé, la laisse participer à des leçons de ballet pour la seule raison que le philosophe grec Pythagore « croyait profondément dans les vertus de la danse » (Lahens 83). Si « des conquérants et des vainqueurs » (83) sont en faveur de la danse, Alice peut certainement assister à un cours donné par une femme française.

Ce chapitre commencera par une comparaison entre le ballet classique, une danse qui limite Alice, et la danse vaudou qui peut enfin libérer Alice des conventions sociales

qui la confinent. L'analyse se focalisera sur la théorie qu'il existe une rupture entre le corps et l'esprit de la communauté haïtienne. Alice peut seulement accéder à un nouveau statut social quand son corps et son esprit sont réunis. La notion de l'unité entre le corps et l'esprit s'appuie sur le « Lived Body Concept » de Sondra Horton Fraleigh. Tandis que « Lived Body » est un concept issu de la danse moderne, la théorie rapproche le texte *Dans la maison du père* du roman *La Virevolte* de Nancy Huston, qui fera l'objet du prochain chapitre.

Étant donné que le climat sociopolitique dépeint dans le roman interdit à Alice, une fille de la bourgeoisie, de poursuivre la danse traditionnelle, la protagoniste cherche un appui chez sa mère, mais celle-ci appartient à génération de femmes résignées. La deuxième partie du chapitre se consacre alors à la mère d'Alice, une femme sans nom, qui incarne exclusivement la femme silencieuse. Celle-ci est un personnage obéissant qui enseigne à sa fille qu'une femme haïtienne est soumise jusqu'au point où elle deviendra muette ; elle reconnaît que la société haïtienne ne valorise pas la voix féminine. En se conformant aux discours sociaux et politiques, la mère devient « objet », auquel est interdit d'accéder au langage commun de la société patriarcale. Si la mère d'Alice ne peut pas parvenir à maîtriser sa voix, à émettre ses opinions et ses désirs, elle ne peut certainement pas renverser le discours social qui empêche la création de la femme artiste.

La prochaine section de la thèse montre qu'Alice doit aussi manipuler son apparence et ses mouvements pour être fidèle à l'image de la femme colonisée reproduite par les personnages de Man Bo et des sœurs Védin. Bien que la domestique Man Bo soit elle-même noire, elle adopte une attitude raciste envers son propre peuple et transmet à Alice la valorisation de la femme blanche aux dépens de la femme noire. Contrairement à

la mère d'Alice, Man Bo a une voix, elle exprime ses opinions, elle transgresse les lois en pratiquant le Vaudou en dépit de la censure. Malgré cela, Man Bo est un « objet », un corps possédé, car elle est réduite au rôle de domestique : « la bonne est la 'chose' de la maison » (Shelton 126). Les institutrices d'Alice, les sœurs Védin, sont des « sujets ». Elles ont une voix, elles ont le droit d'exprimer leurs opinions dans une société qui valorise le langage masculin. Pourtant, elles utilisent leurs voix pour transmettre une haine de soi en dévalorisant à la fois leur propre culture et la couleur de leur peau. Alice apprend qu'elle est alors inférieure par rapport à ses collègues de peau claire. Ces êtres brisés empêchent Alice de trouver sa voix en lui inculquant des clichés racistes.

C'est ainsi qu'Alice, avec l'aide de plusieurs personnages contestataires, se révolte contre le silence imposé par la société patriarcale. Ainsi, Lise Martin Boural, la pianiste, est celle qui invite Alice à apprendre la danse de la culture vaudou. Ensuite, Mme Prévilor, la prêtresse vaudou, représente la femme marginalisée et puissante. Mme Prévilor fascine la jeune fille, car elle ne connaît que le modèle de la femme soumise. Finalement, l'oncle Héraclès est celui qui initie Alice aux cérémonies vaudou. Celui-ci sera comparé au père d'Alice, un bourgeois qui rejette et interdit les traditions de sa culture à cause de la censure. Ces personnages guident Alice à retrouver sa voix et « à ne jamais avoir peur de faire cavalière seule quand il le faut » (Ménard 192).

Le concept « Lived Body » : un contexte haïtien

Dans son article « Cold Hearts and (Foreign) Tongues: Recitation and the Reclamation of the Female Body in the Works of Erna Brodber and Jamaica Kincaid », Helen Tiffin examine des romans jamaïcains où des communautés colonisées essayent de reconquérir leurs « corps » qui a subi l'effacement dans l'espace discursif occidental

(909). Elle affirme que dans les textes, la représentation de l'éducation coloniale crée la dévalorisation du corps et de l'esprit des étudiants :

Instructions as to the posture of pupils at desks, physical education and sport, marching formations, folk-dancing instruction, and, more cryptically but no less effectively, formal literary recitation, ensured the repression of the colonised and the reproduction of the English body through colonial subjects. (910)

Si la danse (sous forme de ballet, ou bien de folk-dancing) peut ainsi servir d'outil de colonisation, Tiffin observe par contre qu'en valorisant les traditions afro-caribéennes, les corps colonisés du peuple haïtien peuvent être pacifiés et acceptés :

Afro-Caribbean traditions of dance, tale-telling, carnival did not seek disembodiment, either in terms of manner or matter-rather, the local body could be invoked against the disembodiment of imperialist capture-by-script. (915)

Nous partageons ce point de vue que le processus de création par la danse traditionnelle peut aboutir la libération d'une communauté qui est forcée de reproduire les gestes des colonisateurs. C'est ce que Sondra Horton Fraleigh confirme quand elle signale que c'est dans les arts que nous sommes les plus libres (18).

L'intrigue du roman *Dans la maison du père* nous montre aussi que la société colonisée peut redresser l'équilibre afin de valoriser les traditions culturelles par rapport au pouvoir colonial : la religion et la danse du Vaudou peuvent métaphoriquement réparer la communauté haïtienne. À l'aide du concept de « lived body »², nous ferons une comparaison entre la danse restrictive du ballet et la société colonisée dans le texte de Lahens. Fraleigh insiste sur le fait que la ballerine doit reproduire précisément les gestes et l'image qui lui sont enseignés. À titre d'exemple, la ballerine n'invente jamais ses

² « Lived body » est une notion de danse moderne explorée par Sondra Horton Fraleigh. La critique constate que la création se découvre par un état de transe, ou, ce que nous utilisons dans la présente étude, un état corps et esprit (12). C'est en découvrant cet état corps et esprit que la danseuse peut parvenir à être « sujet » (13) ou même « agente » (xxxv).

propres mouvements, mais imite les gestes traditionnels prescrits. Alice se rend compte que les traditions occidentales valorisées par la communauté haïtienne sont empruntées à une autre culture. De ce fait, la communauté est brisée par une hiérarchie imposée par ceux qui sont au pouvoir. C'est en revalorisant les traditions anciennes, telles que la danse vaudou, que la collectivité peut atteindre un état corps et esprit de « lived body » où elle est libérée d'un discours colonial envahissant.

Selon Fraleigh, l'idée que le corps du danseur est un instrument séparé de l'esprit est une idée fausse mais elle est couramment répandue dans les textes qui portent sur la danse (9). Un tel point de vue est voisin du dualisme, une théorie philosophique élaborée par Descartes³, qui prétend que le corps est un objet passif par rapport à l'esprit, que l'esprit commande le corps (Fraleigh 8). Lorsqu'Alice fait du ballet, elle perçoit que la danse est semblable à un travail, que son corps est comme un instrument qui doit imiter des gestes précis et spécifiques : « Je découvrirai des habitudes de travail, la répétition ingrate et fastidieuse des mêmes gestes » (86). Les mouvements ne sont pas seulement forcés, mais proviennent d'une autre culture, celle des Blancs. Quand Alice est incapable de reproduire exactement les gestes qui lui sont enseignés, elle est réprimandée par Mme Daveau, une instructrice en ballet de France : « Alice Bienaimé, c'est avec ces arabesques-là que vous avez l'intention de devenir une danseuse? Autant y renoncer tout de suite... » (86). Voici la femme blanche qui critique le corps en mouvement de la femme noire. Nous avons déjà souligné que le père d'Alice l'autorise à danser parce que le philosophe grec Pythagore croyait que les principes de la danse étaient « indispensable[s] à l'équilibre total de l'homme » (83). En apprenant l'art du

³ La théorie du « dualisme » de Descartes se retrouve dans son traité : *Discours de la méthode* (1637).

colonisateur, Alice est en train d'apprendre une forme de danse qui limite sa capacité de s'exprimer ; elle devient un corps colonisé.

Pour se libérer des coutumes empruntées à la société blanche, Alice doit émanciper son esprit et son corps colonisés à travers la danse vaudou. Le début du roman fait valoir que la danse d'Alice est un acte spontané, que son corps n'est pas forcé d'imiter des gestes prescrits : « Et soudain, quelque chose comme une force obscure et gaie me prend à revers et change mes rythmes. [...]. Au bout d'un moment je ne danse plus, c'est la danse qui me traverse et fait battre mon sang » (12). Cette scène révèle qu'il y a une union entre l'esprit et le corps quand Alice fait de la danse traditionnelle, car Alice dit elle-même que « l'âme et le ventre se sont depuis longtemps confondus chez moi » (139).

Pour approfondir notre propos, nous pouvons soutenir qu'il y a une similarité entre la danse moderne et la danse vaudou. Dans son étude, Fraleigh déclare que la danse moderne a évolué grâce à l'impulsion de libérer le corps de la restriction du ballet : « [d]iscovery and defiance of definition are interwoven with freedom and individuality in modern dance » (xxxvii). Dans le texte *Dans la maison du père*, la danse vaudou est aussi valorisée par plusieurs personnages féminins afin de trouver une libération des contraintes imposées par une voix politique patriarcale. La danse vaudou offre à Alice la possibilité de résister à la danse classique des colonisateurs. Pour illustrer la similarité entre les deux formes de danse, citons le cas de *La Virevolte* de Nancy Huston. Dans cette scène, Lin danse aux rythmes d'un tambour et produit des mouvements spontanés :

Les yeux fermés, Lin est une marionnette; chacun des battements de tambour d'Émile tire une de ses ficelles. Son corps est secoué dans tous les sens par le rythme—régulier dans la main gauche, erratique dans la droite—et elle serait impuissante à l'arrêter. Elle est manipulée, happée violemment ça et là, elle se courbe comme frappée au ventre quand les coups profonds résonnent encore et encore, elle exécute des mouvements de pieds et de jambes d'une

complexité insensée, impossible sans ce battement qui la propulse. (Huston 48)

Quand Lin sort de cette transe, elle se rend compte qu'elle a perdu la notion du temps : « Je ne sais pas où je suis allée...je n'étais plus là du tout » (48). Lin vit à travers sa danse dans cette scène, les rythmes du tambour en font une marionnettiste. Fraleigh remarque qu'une bonne danseuse devient sa danse :

The body is not something I possess to dance with. I do not order my body to bend here and whirl there. I do not think 'move,' then do move. No! I am the dance ; its thinking is its doing and its doing is its thinking. I am the bending and I am the whirling. My dance is my body as my body is myself. (32)

Lin « serait impuissante » (Huston 48) à arrêter ses mouvements parce que la danse se crée à travers son corps.

D'ailleurs, le concept de « devenir la danse » se manifeste aussi dans le roman de Lahens. Quand Alice assiste à une cérémonie vaudou pour la première fois, les tambours suscitent la même réaction chez elle que chez Lin :

Au bout de quelques minutes je ne résistai plus à l'envie de les rejoindre pour goûter à cette joie qui s'offrait comme ça. Pour rien. Pour cette irradiation et ce bonheur dans les bras, les jambes, le corps tout entier, pour refaire les mêmes gestes que ces rebelles mangeurs de langues. Sans attendre l'autorisation de Mme Boural ou celle d'oncle Héraclès, j'enlevai mes chaussures et dansai pour la première fois pieds nus. (Lahens 94)

Comme le décrit Lin, les battements de tambour aident Alice à devenir la danse, à bouger sans même y penser. C'est en participant à la danse vaudou [spécifiquement la danse Ibo] que la vie d'Alice « a vraiment changé » (93). D'après Mme Boural, les Ibos « étaient réputés pour être des nègres fiers qui préféraient le suicide—souvent ils avalaient leur langue—ou la mise à mort de leurs proches à l'esclavage » (93). C'est donc la danse d'un groupe qui se rebellait contre son emprisonnement qui influence la résistance d'Alice.

L'auteure et cinéaste Maya Deren explique que la religion vaudou valorise

justement l'union qui rappelle le concept de « Lived Body » :

In Voudoun the cosmic drama of man consists not of a dualism, a conflict of the irreconcilable down-pull of flesh and the up-pull of spirit ; it is, rather, an almost organic dynamic, a process by which all that which characterizes divinity—intelligence, power, energy, authority, wisdom—evolves out of the flesh itself. Instead of being eternally separated, the substance and the spirit of a man are eternally and mutually committed : the flesh to the divinity within it and the divinity to the flesh of its origin. (Deren 27)

Effectivement, l'unité entre le corps et l'esprit permet aux individus d'une société en danger de disparition de se rassembler et de former une communauté cohésive. Claudine Michel note que : « Concerned with conflict resolution, family or domestic Vodou, especially among the Haitian diaspora, uses African spirituality to help assure the family's collective survival in hostile physical and social environments » (35). Lorsque dans le roman de Lahens, la société haïtienne redevient politiquement instable après l'Occupation américaine, il y a une communauté résistante contre la censure qui se rassemble par le biais du Vaudou. Maya Deren précise que l'idée de communauté est importante pour réaliser des rituels du Vaudou : « The collective functions at a level superior to the creative capacities of the individuals which make it up » (228). La danse vaudou dépend d'ailleurs du tambour collectif : « It is the drumming which fuses the fifty or more individuals into a single body, making them move as one, as if all of these singular bodies had become linked on the thread of a single pulse... » (Deren 235). Il n'est pas surprenant, par conséquent, que l'interdiction du Vaudou (une religion fondée sur l'unité de la communauté) ait brisé l'intégralité de la communauté haïtienne. Alice se rend compte que la société qui l'entoure a peur et honte du corps noir :

Et ce n'est que plus tard, bien plus tard que je compris la peur que pouvaient inspirer et ces danses et le tambour. Ils rappelaient trop l'Afrique et le corps et pour ceux d'entre nous qui, dans cette île, regardions ailleurs, le corps comme l'Afrique faisaient peur. L'Afrique, ce ventre chaud et turbulent du

monde. (Lahens 94)

Nous pouvons alors en conclure que la petite bourgeoisie dans le roman de Lahens ne réussit pas à se libérer des contraintes imposées par ceux qui détiennent le pouvoir, car elle veut s'éloigner du pays de ses ancêtres, l'Afrique. Lahens explique, dans son article « Exile : Between Writing and Place », que l'Afrique, le pays créateur, représente l'infériorité : « For some, France, Europe was a promised land and accessible. For others Africa was a lost mother, the resting place of the dead » (736). Alice ne peut pas se rapprocher des traditions de son pays en vivant dans une communauté qui nie ses ancêtres et son héritage. Pour provoquer un changement radical, Alice doit alors quitter le pays. Elle décide de poursuivre une carrière en danse à New York. Si son départ peut être perçu de façon négative, Alice est à la recherche de la liberté tout au long du roman et elle finit par vivre dans un pays qui la mène à contracter un « virus de civilisée » (149). Nous suggérerions que son départ est en fait positif, voire nécessaire, pour qu'il y ait un changement en elle et en Haïti. Alice explique que c'est à New York qu'elle est « [l]ibre de danser [s]a vie, d'aimer et de refuser à loisir, le cœur délié de tous ses nœuds » (149). Mais, ce qui est fondamental, c'est le retour d'Alice en Haïti : le roman se termine avec Alice à l'âge adulte qui retourne au pays natal avec sa fille. Les derniers paragraphes indiquent d'ailleurs que le pays se prépare à une autre tragédie, « sous de nouveaux masques » (154), à savoir la première dictature de Duvalier. Mais Alice affirme qu'il y a toujours de l'espoir : « Je ne sais pas exactement ce qui m'attend, où ce souffle me portera » (154). Ginette Adamson écrit que pour Lahens, le retour après l'exil vise à « reconstruire le pays sur des bases plus solides » (113). Il est possible que la fin du roman signifie que ceux qui quittent Haïti mèneront une révolution contre la censure des

dictatures des Duvalier et amèneront la prochaine génération à s'unir pour trouver en Haïti la même libération qu'Alice trouve à New York.

La rentrée d'Alice en Haïti suggère ainsi que la notion de collectivité est essentielle pour déconstruire un discours colonial et la théorie du « Lived Body » sert à montrer qu'un état corps et esprit est libérateur pour la danseuse moderne. La description du Vaudou de Maya Deren nous permet de faire une comparaison entre l'état corps et esprit de Fraleigh et celui qui est produit par la danse vaudou. Quoique la revalorisation des traditions puisse aider à retisser la communauté haïtienne, ce n'est pas le seul obstacle qu'Alice doit surmonter pour devenir artiste. Il y a aussi dans la communauté une division entre les sexes : les femmes de la communauté doivent se conformer à un rôle social qui impose le silence.

La femme silencieuse

La figure de la femme silencieuse se trouve fréquemment dans la littérature haïtienne en contexte d'esclavage et de colonisation. Nous la définissons comme celle d'une femme qui est colonisée à un tel point qu'elle doit dissimuler ses croyances pour se protéger. À l'époque de l'esclavage, les colonisateurs interdisaient aux esclaves toutes les mœurs qui n'étaient pas européennes. Laënnec Hurbon explique : « Celles-ci [les valeurs culturelles et religieuses non occidentales] sont caduques et n'ont plus droit à l'existence, là où l'Occident manifeste sa présence » (234). Les autorités interdisaient aux esclaves d'exprimer leurs croyances, comme l'explique Christine Duff : « Toute manifestation culturelle et tout rassemblement étant interdits, l'esclave était contraint à conserver sa langue, ses traditions et ses mythes à l'intérieur de lui-même, afin de les garder hors de la portée du maître » (39). L'esclave est alors un être silencieux, qui ne tient d'extérioriser

ses opinions et ses traditions culturelles. Duff ajoute que l'esclave féminin était valorisé particulièrement par les maîtres pour sa fonction reproductrice (37). Le fait que plusieurs personnages féminins dans le texte *Dans la maison du père* sont incapables d'exprimer leurs sentiments, face à leur identité et au rôle social qu'elles jouent, confirme qu'il y a encore des traces de la femme esclave dans la littérature haïtienne contemporaine. Pour bien saisir la représentation de la femme silencieuse, nous examinerons le personnage de la mère d'Alice.

Le personnage de la mère symbolise le silence tout au long du texte ; nous n'apprenons jamais son nom. C'est une femme convenable qui est l'image de l'obéissance. Elle connaît sa place dans la société et n'ose pas sortir du rang. Alice mentionne en revanche que sa mère est animée par la musique (28). Quand sa mère est de bonne humeur, elles dansent ensemble dans leur salon. C'est le seul moment où la mère ne se conforme pas à être femme soumise : « Loin des tâches conjugales et domestiques, ma mère perdait pour quelques instants le fil de cette femme qu'elle se devait de paraître, souriait avec un air espiègle comme une adolescente qui fait une fugue... » (28). Ayant arrêté de danser, la mère retourne à son rôle de femme obéissante et « se remettait de nouveau à sa place, celle d'une femme du milieu, de la moyenne » (28). C'est comme si la mère se rendait compte en dansant qu'elle venait de briser les codes de la femme soumise et revenait à la réalité : elle n'est pas censée apprécier la musique. Alors que la mère ne le dit pas à Alice de manière explicite, ses gestes transmettent le message que la femme bourgeoise accepte la soumission imposée par sa société patriarcale.

Cependant, le silence de la mère aide sa fille à s'échapper d'une vie de subordination : la mère d'Alice sait que sa fille assiste aux cérémonies vaudou, elle

comprend le danger de cette activité, mais elle garde le secret en espérant qu'Alice trouvera un destin autre que celui de femme silencieuse. Dans un des rares passages où la mère a une voix, elle affirme : « Je voudrais pour cette enfant tant de choses à la fois que je ne sais pas par où commencer » (84). En gardant le secret d'Alice, la mère se révolte contre les attentes sociales qu'elle est obligée d'accepter. Ce silence est l'action qui correspond le plus au modèle de « sujet » proposée par Havercroft : «...on peut bel et bien être sujet d'énonciation sans pour autant être agent, sans être capable de faire advenir des changements sociaux » (95). Nous interprétons l'acte de garder le secret comme une tentative de la part de la mère d'agir contre le discours qui lui enlève sa voix.

Pourtant, la mère d'Alice n'arrive jamais à sortir du rôle de la femme soumise. Le corps de la mère s'affaiblit tout au long du roman, jusqu'à ce que « son corps ne l'intéresse plus » (108) et cette femme épuisée meurt en silence, ce qui amène Alice à remarquer que sa mère « a été usée jusqu'à la corde » (149). Nous estimons que même si la mère meurt sans trouver sa voix, son décès peut être perçu comme un symbole d'optimisme, que son départ spirituel incite à un départ physique chez ses proches. Un indice qu'il y a de l'optimisme, c'est que plusieurs personnages ont le courage de quitter le pays après le décès de la mère : « Parmi nous certains prirent le risque de tomber » (149). Il y a libération également chez les personnages masculins et féminins, chez les bourgeois et les paysans : Alice, fille bourgeoise, s'exile aux États-Unis pour réaliser ses rêves de danseuse ; Edgard, l'amour d'Alice, quitte l'île pour réaliser ses rêves de peintre (150) ; Oncle Héraclès s'exile en Finlande pour fuir son pays natal où « il n'y a plus de place pour les gens qui veulent simplement vivre » (150). Même Man Bo, la domestique qui fait partie de l'ancienne génération, décide de se réfugier en Guinée pour se

rapprocher de ses ancêtres (151). Ainsi, le décès de la mère permet à sa fille et à plusieurs personnages de s'esquiver de la société qui les limite.

Tandis que sa mère n'arrive jamais à mener une transformation sociale, Alice a le pouvoir de rompre ce cercle vicieux qui réduit la femme haïtienne à un statut d'« objet ». Havercroft (2005) relève, d'ailleurs, la métaphore du nœud patriarcal qui étouffe la protagoniste du roman autobiographique *Journal pour mémoire* de France Théoret (212). Elle interprète cette métaphore comme « this oppressive knot, passed down from one generation to the next » (212) et ce nœud est une métaphore utile pour déchiffrer les clichés patriarcaux transmis entre mère et fille:

The knot itself, a reiterated, recycled image, also suggests sterile repetition, the act of bequeathing, from mother to daughter, the same stereotypical, androcentric norms, and the ongoing transmission of this gloomy inheritance to successive generations. (Havercroft 212)

Alice devient une « agente » pour transformer sa condition oppressive lorsqu'elle renverse les discours qui empêchent les jeunes filles de sa génération de choisir leur destin. Pendant le spectacle de danse vaudou, à la fin du texte, Alice réussit à dénouer le nœud des générations précédentes. À la fin de la nuit, après son spectacle de danse, Edgard, l'amant d'Alice, « croira entendre gémir toute une lignée de femmes, un instant convoquées et soumises à sa volonté d'homme » (142). En cela, la danse vaudou permet à Alice de réveiller ses ancêtres pour leur montrer qu'elle danse leur histoire. Edgard sait qu'Alice ne figure pas parmi ses consœurs et confrères : « 'Que fais-tu encore dans cette ville quand tu as tout ça en toi' » (141).

Alice est consciente du fait que le silence d'une femme opprimée, une femme qui n'est pas une « agente » selon la définition de Havercroft, lui a permis de trouver l'« agentivité » et de changer son destin : « J'aime encore l'ombre de cette femme

qu'elle n'a pas pu être » (149). Pourtant, il y a d'autres représentations de la femme, comme celle de la femme opprimée par la colonisation, qui rendent la quête libératoire difficile pour Alice.

La femme colonisée

Même un siècle après l'abolition de l'esclavage, il y a encore des traces de domination des Noirs par les Blancs dans la société haïtienne d'aujourd'hui. Un thème qui demeure néanmoins pertinent dans l'intrigue du roman *Dans la maison du père* est la colonisation des Noirs⁴, une idéologie explorée par Aimé Césaire, auteur et politicien martiniquais :

Le principe même de la colonisation s'appuie sur une idéologie qui tente de justifier la domination du nègre et son exploitation en lui proposant une image de lui-même qui concorde avec sa situation objective. La domination pèse sur le nègre d'un poids qui non seulement le rend incapable de donner sa pleine mesure d'homme mais l'empêche également de se poser comme valeur en soi, qui tend à le diminuer jusqu'à ce qu'il ne devienne que simple objet et ne se veuille comme tel. (cité dans Irele 67)

Lors de l'Occupation américaine, de 1915 à 1934, la présence des soldats américains, des hommes blancs et majoritairement originaires du sud des États-Unis, provoque une tension raciale. Myriam J.A. Chancy explique que :

La société était aussi enfermée de façon permanente dans une idéologie raciste perpétuée par l'armée américaine. En dépit du fait que le préjugé de la couleur avait toujours figuré comme un problème sérieux en Haïti, la situation n'avait jamais atteint la division Blanc/Noir telle qu'on la trouve enracinée dans la psyché américaine. (20)

À la maison et à l'école, Alice est consciente que son apparence et sa culture sont

⁴ Les colonisations en Haïti, de 1492 à 1804, se divisent sous deux périodes : la colonisation espagnole et la colonisation française (Delince 56). Dans le roman de Lahens, nous voyons plutôt les traces de la colonisation française. Pendant cette période, il y a eu une dévalorisation du corps noir et une abolition des traditions étrangères car, selon Frantz Fanon, « ils [le corps noir et les traditions] se trouvaient en contradiction avec une civilisation impos[ée] » (119).

inférieures selon ceux du pouvoir. Paradoxalement, ceux qui l'exercent sur place sont des politiciens noirs qui étaient très influencés, voire dirigés par les Américains. Le président Élie Lescot, par exemple, s'associe avec les forces américaines et déclenche une campagne antisuperstitieuse en 1941 pour « rejeter le vaudou, décrit comme idolâtre, au bénéfice du catholicisme » (Lanave 232).

Tandis que la prochaine section portera sur des situations où Alice est jugée inférieure par rapport aux représentants de la culture occidentale, nous poserons que la problématique raciste se retrouve dans la littérature haïtienne à un niveau encore plus complexe. Même s'il y a une tension raciale à cette époque, en raison d'un gouvernement qui valorise la culture et les traditions occidentales, la plus grande tension raciale en Haïti est celle qui existe entre l'élite mulâtre et la masse noire (Shelton 77). Aussi, Alice est-elle jugée supérieure par rapport à ceux de la paysannerie, par rapport à la domestique de la famille, Man Bo, pour la seule raison qu'elle appartient à la bourgeoisie, une classe qui « représente à peu près un pour cent de la population » (Shelton 77). Mais, il y a une autre hiérarchie sociale, uniquement dans la classe bourgeoise, selon la couleur de la peau : « la peau 'claire' étant considérée un symbole de supériorité et de compétence » (Shelton 78). Même si Alice, une fille bourgeoise, est considérée « supérieure » par rapport à la masse paysanne, des discours raciaux circulent qui servent à enchaîner la femme haïtienne à la position sociale d'« objet ».

D'après Marie-Denise Shelton, c'est la mère qui transmet à ses enfants une fausse « idéologie de blanchissement » (132). Lorsque la mère d'Alice est emprisonnée par le silence, Man Bo, la domestique de la famille Bienaimé, agit comme la figure maternelle qui transmet des clichés oppresseurs. Elle dévalorise le corps d'Alice et insiste pour que

celle-ci se pince le nez avec une pince à linge pour avoir une apparence plus désirable : « Tu veux oui ou non avoir un joli nez pointu plus tard et épouser un beau jeune homme et pourquoi pas un Blanc ? » (35). Alice décrit, d'ailleurs, Man Bo comme une femme brusque, particulièrement quand celle-ci parle du discours racial : « ...quelqu'un qui déballait les pensées inavouables, secrètement entretenues, et débusquait les mots pour dire les croisements néfastes, le lait à ajouter au café noir de la peau, les cheveux mauvais parce que trop crépus... » (36). La narration montre, par conséquent, que Man Bo a une grande présence féminine dans le roman, car la mère d'Alice, comme nous l'avons montré, est un personnage réduit au silence. La parole de Man Bo a alors un grand effet sur Alice qui « [se] résignai[t] » aux pensées de Man Bo (36), même si la domestique inculque à Alice que ses traits physiques sont inférieurs à ceux des Blancs.

Et ce n'est pas seulement l'apparence d'Alice qui fait l'objet de reproches. Man Bo critique aussi le fait qu'Alice veut danser. Elle ne pense pas que la danse soit un passe-temps honorable :

Moi, je vais te dire une chose. Il y a des métiers d'hommes et des occupations de femmes, mais danser n'est ni un métier ni une occupation. Le Bon Dieu ne doit pas beaucoup apprécier tout cela. Du vrai brigandage et surtout pas des choses pour toi. (89)

La domestique transmet ici à Alice l'idée que celles qui dansent sont considérées comme des « jeunesses », ou bien « des femmes que l'on reconnaît à leur façon de marcher si tu veux savoir, et qui rient fort et qui font des choses » (89). Man Bo confirme qu'il y a un certain rôle féminin à suivre, car elle désigne Alice comme « une fille bien, pas une jeunesse » (89) ; une « fille bien » (89) doit « ouvrir les tiroirs, mettre le couvert, plier la nappe...[se] tenir quelquefois, sans mots, sans avenir... » (48). Man Bo inculque à Alice la notion qu'elle est déjà en marge de la société à cause de son apparence. La domestique

sait que si Alice poursuit la danse, elle s'écartera encore plus de la norme, ou bien de la société des Blancs et risquera d'être pour toujours la fille noire, un souvenir de la race d'esclaves. Une fille bourgeoise qui porte « une robe bleue », « des chaussures » et des « chaussettes blanches » n'est pas censée danser professionnellement (11). Man Bo est en train de réenoncer au discours colonial, ce qui suggère que celles qui choisissent une vie hors du *statu quo* sont condamnées à la marginalisation. Mais, au lendemain de cette conversation, Alice avait « oublié tous les gestes » de sa danse lors de son spectacle (90). Inconsciemment, son corps essaye d'oublier les gestes que Man Bo désapprouve. C'est à ce moment qu'Alice choisit de se révolter contre les contraintes imposées à la femme et elle décide finalement de poursuivre la danse, ce qui lui permet d'habiter « ailleurs qu'en [elle]-même » sans avoir besoin de changer ses traits physiques et sa couleur de peau (90). Alors qu'Alice choisit de poursuivre ses rêves de danseuse, il lui est impossible de s'échapper si facilement à l'institution coloniale, car elle existe dans le système scolaire.

Passons à la représentation de la femme haïtienne selon les instructrices d'Alice, les demoiselles Védin. Le but indéniable de ces deux femmes est de coloniser leurs étudiantes ou comme elles l'expliquent, de « faire de ces jeunes négresses que nous étions des filles colorées de la France, métropole ancienne et lointaine » (41). Alice remarque que les demoiselles Védin imposent une hiérarchie entre les filles qui est fondée sur leurs traits physiques : elles portent plus d'attention aux petites filles qui ont « la peau plus claire » et les « cheveux moins crépus » qu'à celles qui sont plus noires (41). Le discours colonial qu'Alice entend à l'école n'est pas inconnu; comme nous venons de le voir, Man Bo insiste toujours sur le fait qu'Alice devrait changer son apparence pour paraître plus blanche. Toutefois, c'est la première fois qu'Alice entend un

discours de blanchissement par des mulâtresses, ce qui renvoie à la tension raciale entre le mulâtre blanc et la masse noire. Man Bo est seulement une domestique alors que les demoiselles Védin sont des bourgeoises qui représentent une école qui exige que les filles « goûte[nt] à ce qu'il y a de meilleur dans la civilisation » (41).

À l'école, Alice se rend compte aussi que la culture haïtienne est dévalorisée par les intellectuels blancs. Elle doit apprendre l'orthographe, la géographie et la grammaire d'un autre pays (43). Alice en conclut que l'enseignement colonial éradique la culture et les traditions haïtiennes : si elle rejette l'éducation coloniale, elle devient une figure marginale. C'est, d'ailleurs, ce que Maryse Condé met en lumière quand elle constate l'influence d'une éducation coloniale sur l'identité dans son recueil d'essais *La parole des femmes*. Condé perçoit dans le roman *Sapotille et le serin d'argile* (1960) de Michèle Lacrosil que la jeune protagoniste s'approprie une identité de « l'autre », et cela surtout quand l'autre est un adulte dans une position de pouvoir (13). Sapotille est instruite par des religieuses blanches qui l'humilient pour qu'elle comprenne que sa peau noire ne lui permet pas d'accéder aux mêmes privilèges que ses condisciples plus pâles (Gros 123). Contrairement à Sapotille qui est toujours à la recherche de l'acceptation de ses éducatrices, Alice se rebelle contre son éducation coloniale dès sa première journée d'école. Le silence qui rend la mère d'Alice presque non-existante devient un outil de révolte chez Alice : « Je n'avais que ce silence à leur opposer et c'est ce que je fis » (42). De plus, Alice mouille son uniforme « de colère » contre « la civilisation dont j'assimilai longtemps l'idée à une méchanceté froide et glacée » (42). Dans le roman de Lahens, la protagoniste devient une figure active qui rejette l'identité imposée par la colonisation. Alice se demande pourquoi ces femmes la forcent « à construire une vie amputée » (41)

et elle en déduit que les demoiselles Védin valorisent la culture des Blancs parce qu'elles ne s'aiment pas (41). Franz Fanon maintient, quant à lui, qu'une si profonde haine de soi est le résultat d'une intériorisation du regard blanc:

La honte et le mépris de moi-même. La nausée. Quand on m'aime, on me dit que c'est malgré ma couleur. Quand on me déteste, on ajoute que ce n'est pas à cause de ma couleur... Ici ou là, je suis prisonnier du cercle infernal. (94)

Les demoiselles Védin ont sûrement reçu elles-mêmes une éducation coloniale et contribuent à ce « cercle infernal » en continuant à transmettre un discours colonial aux jeunes filles de la prochaine génération.

La révolte d'Alice contre l'enseignement colonial des demoiselles Védin rend donc active la protagoniste par son rejet de l'identité imposée par la colonisation. Elle crée un contre-discours qui lui permet de contester cette éducation déshumanisante et de se rebeller contre elle. Mais, observons maintenant les personnages dans le roman qui guident la résistance d'Alice et l'aident à s'échapper du rôle féminin qui entrave sa quête pour la libération.

Les personnages contestataires

En se rendant compte qu'elle vit dans une société qui est tyrannisée par les discours patriarcaux et politiques opprimants, Alice cherche à découvrir un nouveau modèle de femme pour s'offrir un destin différent de celui de ses compatriotes. Liliane Fardin affirme qu'il y a deux représentations de la femme haïtienne, celle qui se soumet et l'autre qui se rebelle :

...[L]a majorité des Antillaises d'aujourd'hui, portent en dedans d'elles, dans leurs pensées, leurs paroles et leurs actions, l'héritage de leurs ancêtres. Elles sont parfois restées d'incorrigibles consolatrices, des femmes offrandes, des femmes calices, soutireuses, jusqu'à l'excès, moulées dans la patience, la compassion et la soumission. Mais aussi des guerrières à leur manière, des

femmes debout qui savent ce que lutter, résister et ruser veut dire. Elles composent et créent chaque jour de leur existence. (160)

Par rapport à ces deux possibilités, le choix d'Alice de « lutter, résister et ruser » contre le rôle attendu de la femme haïtienne n'est pas facile, car elle est le produit d'« objets » qui sont prédestinés à un rôle social passif. En valorisant la tradition de la danse vaudou, Alice va à l'encontre de la religion adoptée par les colonisés, le catholicisme. En cela, le personnage de tante Félicia sert d'exemple de la femme soumise qui adopte la religion des Blancs :

Elle priait tous les soirs devant une lampe votive et une image de saint Jean-Baptiste. Dès notre premier repas elle rappela la nécessité de cette grande campagne amorcée par l'Église catholique pour combattre selon les mots de l'archevêque 'le vaudou, ses danses et ses simagrées.' (Lahens 62)

La voix coloniale sermonnée par la tante Félicia hante Alice lorsqu'elle touche le tambour à la cérémonie vaudou. Mais, elle note qu'elle se fera pardonner et recevra l'Eucharistie le lendemain (93). Ainsi, la possibilité d'avoir un destin autre que celui des femmes dans sa famille fait-elle peur à Alice.

Quand elle rencontre la prêtresse vaudou Mme Prévilor pour la première fois, c'est donc qu'elle affronte un nouveau concept de la femme : « C'était à l'évidence une femme puissante, robuste, aux seins volumineux, qui savait réclamer obéissance quand elle posait ses grands yeux sur les hounsis... » (97). Après sa rencontre avec Mme Prévilor, cette peur d'Alice se manifeste par des cauchemars : la femme puissante ordonne à ses hounsis⁵ de chasser Alice (Lahens 99). Les cauchemars symbolisent que le choix entre une vie de résignation et celle de la révolte obsède Alice.

⁵ Marie-José Alcide Saint-Lot définit le terme *hounsis* comme « initiated Vodou servants » (18).

Cependant, son choix devient plus clair lors de la fête de sa mère. Pendant la célébration, Alice voit son père séduire une autre femme devant sa mère. Elle remarque que « d'un geste nonchalant » (107) sa mère continue à observer son mari « derrière un voile » (107), sans rien faire. Alice ne réagit pas de la même façon. Elle atteste qu'elle a voulu « lacérer le visage » de la femme séduisante et « lui briser une jambe » (106). Dans cette scène importante, Alice se rend compte qu'elle n'est pas comme sa mère. En essayant de la décrire, Alice se demande même : « Mais comment dire ma mère ? » (26), et ce questionnement contraste énormément avec la description de Mme Prévilor, une prêtresse considérée comme une « reine » (132). Quand Mme Prévilor danse, elle affirme vivement son existence, elle « montra les poings dans un geste sec et violent, arpentant la salle à grandes enjambées... » (135). Alors que l'effacement du personnage de la mère suggère qu'elle se résigne à la colonisation de son identité, Alice note que Mme Prévilor « avança comme dans un combat » (135). Bien qu'Alice soit entourée par des femmes qui acceptent le discours qui les chosifie, Mme Prévilor lui montre que le Vaudou peut être utilisé comme un outil pour se rebeller activement contre un destin de femme soumise.

Lise Martin Boural est un autre personnage féminin qui aide Alice à s'insurger contre un destin muet. Elle donne des leçons de chant traditionnel auxquelles Alice assiste avec la permission de sa mère et sa voix suscite l'intérêt d'Alice pour le Vaudou : « Je me souviens surtout d'être restée accrochée à cette voix, à la force et à la pureté de l'incantation » (92). Mais, ce que la mère d'Alice ne sait pas, c'est que Mme Boural donne aussi en secret des leçons de danse traditionnelle. Or, toutes ces activités secrètes suscitent une peur chez la jeune fille qui l'exprime pendant qu'elle regarde une

cérémonie vaudou (98) : la mort l'effraye⁶ et elle ne peut même pas dormir sans avoir des cauchemars (87). Pourtant, Lise Martin Boural apaise la peur d'Alice et explique qu'elle peut danser sa terreur : « Défais-toi de tout ce qui retient, et les peurs, tu dois en jouer. Ne leur laisse pas le temps de s'accrocher à toi. Danse plus vite qu'elles. Plus haut aussi...Danser, c'est se taire et avancer » (138)⁷. Mme Boural donne ainsi à Alice le courage de se perdre dans un monde où elle peut comprendre le passé de ses ancêtres et ne plus avoir peur. Après un spectacle, Alice découvre qu'elle est « exténuée » et « morte » (140). À la suite de quelques moments de silence, elle retrouve la vie et devient « plus forte » (141). La cérémonie de danse déclenche donc pour Alice la possibilité d'un autre univers et d'une autre identité féminine sans peur. Lise Martin Boural montre à Alice que si elle continue à vivre dans la terreur, elle succombe à un rôle social qui empêche plusieurs femmes dans sa vie de s'exprimer. C'est à travers la tradition libératrice de la danse vaudou qu'Alice peut accéder à un nouveau rôle, celui de créatrice.

Le personnage de l'Oncle Héraclès termine notre analyse de la révolte d'Alice. Celui-ci aide Alice à franchir la frontière entre les hommes et les femmes. Alice indique de façon claire qu'une division existe entre les femmes et les hommes de la société haïtienne en 1934. Elle remarque que la place de la femme est à l'intérieur de la maison et que les hommes ont le privilège de s'asseoir sur la galerie dehors (22). Alice est encore assez petite pour accéder au monde intellectuel des hommes, ce qui inclut Platon et Bossuet (24), même si elle est trop jeune pour comprendre le fond de leur conversation intellectuelle (24). Et elle reconnaît qu'il y a une « ligne de partage de deux camps

⁶ L'angoisse d'Alice est provoquée par le massacre, en 1937, de vingt mille Haïtiens (49)

⁷ Dans le contexte de ce roman haïtien, la citation « Danser c'est se taire et avancer » ne doit pas être interprétée comme un silence, mais plutôt comme la possibilité de laisser le corps, qui est sujet de discours coloniaux, parler et avancer contre la société.

retranchés » (36), que son destin est « [d]’être contrainte de rejoindre le bavardage des femmes » (24). Man Bo explique à Alice qu’il est important que les femmes demeurent séparées des hommes : « Les femmes devaient marcher, parler et rire d’une certaine façon, les hommes d’une autre » (36). Mais la jeune fille exprime sa jalousie envers les hommes qui ont une plus grande liberté qu’elle : « Nous enviions le monde des garçons qui nous parut celui des aventures et des libertés permises, entre les parties de chasse à la pintade, les bains à la rivière, les promenades à bicyclette et les tirs à la fustibale » (115). C’est, en fait, le personnage de l’Oncle Héraclès qui ouvre à Alice la possibilité d’avoir accès à l’égalité, ce que la société haïtienne lui interdit à cause de son sexe. C’est l’Oncle Héraclès qui initie Alice à ce nouveau monde de danse traditionnelle; sans lui, elle n’aurait jamais su que ce monde existait. C’est lui qui exprime à Alice qu’il ne faut pas avoir peur de poursuivre ses rêves, même si le rêve n’est pas accessible, comme quand le père d’Alice la voit reproduire des gestes de danse vaudou et qu’il la gifle :

Les veines de son cou se gonflent à mesure qu’il me regarde. Il marche de plus en plus vite. Très vite même. À quelques mètres de moi, il court à toutes jambes, me rattrape et s’abat sur moi comme une torche dans un champ de canne. Il me tient brutalement par les épaules, me crie d’arrêter tout de suite cette danse...maudite et me gifle. (Lahens 12)

La gifle est choquante et imprévue pour Alice, et pour les lecteurs naturellement. D’ailleurs, plus tard dans le roman, Alice reprend la scène de la gifle, ce qui nous fait comprendre le bouleversement politique de l’époque. Juste avant la deuxième allusion à la gifle, des gendarmes se présentent chez les Bienaimé pour avertir l’Oncle Héraclès qu’ils étaient au courant de ses « pratiques diaboliques » (100). Ils gracie Héraclès, car le père d’Alice a une bonne réputation, mais ils l’avertissent qu’il sera emprisonné s’il continue à désobéir aux autorités (100). La gifle du père d’Alice représente alors celle

d'un père qui protège sa fille. À la suite de la gifle, Alice comprend qu'elle doit se conformer au rôle féminin qui est attendu d'elle, sinon, elle ne compromet pas uniquement sa vie, mais celle de sa famille :

Après cette brûlure sur ma joue...je suis plus attentive comme à un savoir qui naît : couchée sur l'herbe, à moi Alice Bienaimé, il n'est pas permis de tout avoir. Ce savoir, il est aussi celui de ma mère, de Man Bo. Celui auquel nous serons rivées toutes les trois mais que nous ne nommerons jamais. (101)

Alors que le père d'Alice s'attend à ce qu'elle se soumette à un rôle docile dans la société, c'est, en fait, seulement pour la protéger de la loi qui condamne ceux et celles qui pratiquent le Vaudou.

L'Oncle Héraclès encourage par contre Alice à participer de façon active au changement : « Oncle Héraclès débordait d'enthousiasme et me regardait en riant presque. Ce rire était à l'opposé de la peur des autres » (94). Sans l'aide de l'Oncle Héraclès, il est fort probable qu'Alice n'aurait jamais eu l'occasion de rencontrer Mme Prévilor, une femme qui fournit à un nouveau modèle de femme haïtienne rebelle. La danse vaudou devient ainsi un outil de révolte chez Alice, et lui accorde la possibilité de s'inventer un nouveau rôle : celui de créatrice.

La conclusion du texte *Dans la maison du père* implique que la femme haïtienne qui avait besoin de se conformer antérieurement à une vie de soumission à cause du passé politique tumultueux de son pays, peut enfin trouver la capacité de s'exprimer pour provoquer un changement de son rôle social. Au début du texte, la protagoniste Alice Bienaimé est censée être passive et obéissante : la mère d'Alice, une femme silencieuse, révèle qu'il est interdit à la bourgeoise « convenable » d'exprimer ses pensées politiques, religieuses ou sociales. Mais, Alice finit par se révolter contre la soumission en s'exprimant à travers la danse vaudou, une tradition culturelle ancienne. Celle-ci permet à

Alice de s'éloigner des rôles sociaux oppressifs de pensée de la « femme silencieuse » et de la « femme colonisée » et de développer une « agentivité » qui lui donne des possibilités de liberté. En refusant de reproduire l'image de la femme haïtienne idéale, Alice est enfin libre de découvrir la création que sa société l'empêchait d'explorer : « Libre de danser ma vie, d'aimer et de refuser à loisir, le cœur délié de tous ses nœuds » (149).

Examinons, maintenant, un autre contexte où la protagoniste mène une quête identitaire qui incite une transformation du rôle social féminin. Cette fois-ci, nous analyserons un roman franco-canadien, *La Virevolte* de Nancy Huston, qui explore les discours sociaux qui font obstacle à la liberté artistique trouvée par la danseuse moderne. Le prochain chapitre révélera que la maternité peut agir comme contrainte pour la femme créatrice. Lorsque Lin fait le choix d'être mère, elle est surprise que la maternité prenne possession de son être ; son corps et son identité ne lui appartiennent plus et elle ne peut plus créer. Elle s'efforce d'incarner la mère attentive, comme sa belle-mère Bess, mais elle se rend compte que pour vraiment être libre dans son art, elle doit abandonner ses jeunes filles et son mari. C'est en renonçant à ses responsabilités maternelles que Lin peut résister aux valeurs patriarcales qui existent encore dans sa société moderne.

Chapitre 2 : *La Virevolte* de Nancy Huston

Le premier chapitre de cette étude a examiné les difficultés que rencontre la femme lorsqu'elle se retrouve face à un discours colonial qui l'empêche de créer. Ce deuxième chapitre présentera une situation où la femme artiste doit abdiquer son art pour remplir les attentes de sa véritable raison d'être : devenir procréatrice. La protagoniste Lin de *La Virevolte* montre qu'une tension existe entre la maternité et la création. C'est ce que Francine Descarries et Christine Corbeil ont déjà relevé, que le rôle de mère est une construction sociale qui mène à l'aliénation de la femme :

Celle-ci [la mère] est néanmoins toujours demeurée assujettie à des cultures religieuses, familiales et politiques qui ont inéluctablement favorisé la reconduction d'une division et d'une hiérarchie entre vie familiale et vie publique, sinon justifié l'exclusion sociale des femmes et leur dépendance économique. (23)

Lorsque Lin aspire à exister en dehors de sa fonction maternelle, elle est condamnée par une société qui n'approuve pas sa décision. Adrienne Rich explique ainsi que les femmes se soumettent à leurs responsabilités maternelles pour satisfaire aux attentes de sa société répressive :

...Not only have women been told to stick to motherhood, but we have been told that our intellectual or aesthetic creations were inappropriate, inconsequential, or scandalous, an attempt to become 'like men,' or to escape from the 'real' tasks of adult womanhood : marriage and childbearing. [...]. The body has been made so problematic for women that it has often seemed easier to shrug it off and travel as a disembodied spirit. (39)

Dans certains cas, la maternité représente une responsabilité contraignante pour la femme artiste. La protagoniste de *La Virevolte* par exemple, doit se confronter au discours selon lequel la création féminine est limitée à la procréation.

Dans la mesure où la création n'est pas possible pour la mère, Lin choisit de se

soumettre à ses « obligations » maternelles, et elle apprend à être femme soumise en imitant plusieurs personnages maternels passifs qui figurent dans le roman. Nous utiliserons le terme de « mère patriarcale » de Lori Saint-Martin (1991) pour renvoyer aux femmes dans *La Virevolte* qui se soumettent à ce « statut dévalué » (246) avec « peu de liberté » (246), car selon l'homme, elle est censée s'occuper seulement de son devoir maternel. En cela, le rôle social de la « mère patriarcale » comprend aussi la transmission de la « féminité traditionnelle » (246), de mère en fille, pour produire une nouvelle génération de femmes qui se soumettront aux lois patriarcales.

À l'instar d'Alice dans le roman contemporain *Dans la maison du père*, Lin ne peut plus négliger son désir de se libérer des contraintes associées avec le rôle maternel. Dans le chapitre précédent, nous avons vu qu'Alice est condamnée pour sa décision de poursuivre la danse vaudou à une époque politiquement bouleversante. La protagoniste de *La Virevolte* est également marginalisée par sa société pour vouloir danser au lieu d'élever de ses deux jeunes enfants. Pourtant, les protagonistes modernes sont si motivées à s'exprimer qu'elles acceptent de vivre malgré le jugement porté sur elles par la société. Si la libération est possible pour les protagonistes contemporaines, comment arrivent-elles à y parvenir ? Nous partageons le point de vue de Rich, pour qui les solutions qui libéreront la femme de sa répression passent par le contrôle de son corps (39) et par l'union de son corps avec son esprit (40). En ce sens, la danse moderne est une technique artistique qui permet à la protagoniste dans *La Virevolte* de Nancy Huston d'accomplir les deux solutions proposées par Rich. C'est, parallèlement, l'opinion de Pierre-Emmanuel Sorignet qui précise la raison pour laquelle la danse moderne est une forme de danse libératrice :

L'apparition de la danse contemporaine a permis à toute une génération de danseuses formées à l'école du ballet classique de rompre avec un modèle féminin rigide et contraignant orienté vers la standardisation des corps et de la technique. (51)

Si la danse moderne, à la différence du ballet, aide la danseuse à redéfinir son rôle, elle peut aussi lui permettre de reconstruire son rôle social pour se révolter contre les contraintes imposées par la société.

Dans la première partie du chapitre, nous verrons que Lin doit réexaminer les images de la femme idéale pour pouvoir se libérer des stéréotypes associés avec la maternité. Pour cela, nous faisons appel de nouveau aux concepts d' « agentivité » de Barbara Havercroft et de « Lived Body » de Sondra Horton Fraleigh. Dans le chapitre précédent, ces deux concepts nous ont permis de montrer que la valorisation des traditions culturelles réunit le corps et l'esprit de la communauté haïtienne colonisée. En contestant le discours colonial de la communauté, Alice est en mesure de transformer son statut social, de devenir une « agente » : ces deux concepts se manifestent de façon similaire dans *La Virevolte*. Lin se rend compte qu'elle ne peut plus se soumettre aux attentes de sa société et quitte ses enfants et son mari pour poursuivre sa carrière en danse. Sans l'encombrement de ses responsabilités maternelles, Lin peut s'identifier à un nouveau rôle libérateur, celui de créatrice. Mais, avant que Lin ne puisse accéder à un statut de liberté dans sa danse, elle doit rompre avec l'image de la danseuse classique : la danse moderne permet à Lin de danser sans avoir besoin de se conformer aux règles du ballet, une forme de danse non libératrice.

Pour devenir artiste dans une société qui lui refuse une existence en dehors de sa fonction de mère, Lin remet en question les images idéales de la femme traditionnelle et de la danseuse classique. La deuxième section explorera la résistance de Lin qui s'inspire

de références culturelles parsemées à travers le texte. Plusieurs artistes guident Lin dans sa quête d'émancipation de la maternité. Mentionnons Isadora Duncan et Martha Graham qui ont toutes les deux réagi contre les rôles typiques de la mère et de la ballerine et ont inspiré Lin à devenir une « agente » contre sa société qui lui refuse sa capacité de création.

La troisième section de ce chapitre révélera que la création féminine est possible seulement lorsque Lin et ses filles réenvisagent la relation mère-fille, un rapport traditionnellement complexe. D'un côté, Lin se sent coupable d'avoir quitté ses filles, mais la femme artiste doit renoncer à la maternité pour provoquer un changement de son destin. De l'autre, les filles de Lin, Angela et Marina, ne comprennent pas pourquoi leur mère les a si facilement effacées de sa vie, mais elles finissent par lui pardonner. Les trois femmes parviennent à exister hors de l'ombre de l'autre. Les trois sections de ce deuxième chapitre montrent que la maternité peut entraver la création de la femme artiste, mais c'est en refusant de se soumettre au rôle de la femme soumise que Lin devient enfin créatrice.

La déconstruction des images de la femme idéale

Cette section servira à souligner que c'est en reproduisant les images de la femme traditionnelle et de la danseuse classique que Lin perd sa capacité de créer. Pendant les premiers mois qu'elle est mère, Lin est en état de se perdre dans sa danse : « Au bout d'une heure de travail, en général, elle pénètre dans ce lieu où ce n'est plus elle qui produit la danse mais la danse qui la produit... » (20). La danse lui donne vie, lui fait se sentir « géante » (20), un état loin de celui de femme « objet ». Pourtant, les exigences d'être mère et créatrice prennent toute son énergie et Lin perd sa capacité de danser. Par

exemple, un matin, elle essaye de danser, mais « l'échauffement suffit pour la drainer de toutes ses forces » (20). En prêtant toute son attention à sa fille après l'accouchement, Lin perd la passion qui provoque la création, mais elle continue à danser. Cependant, quand elle est enceinte pour la deuxième fois, Lin ne peut plus danser et critique fortement son corps de mère :

Parfois dans la salle de danse, elle se met toute nue et se tient immobile devant le miroir. Elle croise les mains sous ses seins qui suintent et fixe ses formes rebondies. Rien ne se produit. Elle est là et c'est tout » (58).

La maternité empêche la possibilité de création chez Lin : « rien ne se produit », car selon sa critique, elle n'a plus un corps de danseuse.

Dans le chapitre précédent, nous avons proposé que la danse déclenche pour la protagoniste de *Dans la maison du père* une quête d'« agentivité » qui lui permet de vivre un destin autre que celui de la femme soumise. Cette « agentivité » est possible seulement quand Alice participe à la danse vaudou, une danse qui incite une liberté « corps et esprit » voisine de celle décrite par Fraleigh. En refusant d'incarner les représentations traditionnelles de la mère et de la ballerine, Lin trouve la liberté produite par la danse moderne, une danse qui n'impose aucune image idéale, soit de la danseuse, soit de la chorégraphie.

i) L'image de la femme traditionnelle

La « mère patriarcale » est un personnage qui hante les romans et sert de modèle passif que sa fille est censée imiter, mais que celle-ci rejette afin de se choisir un autre destin : « [elle] transmet à sa fille un héritage de honte et d'impuissance que celle-ci doit récuser afin de vivre pleinement » (Saint-Martin 246). Lin a dû apprendre à imiter

l'image de la femme obéissante par une figure maternelle dans sa vie. Bess, sa belle-mère, reproduit parfaitement cette figure de femme traditionnelle. Elle sacrifie son corps, sa vie, pour prendre soin de son mari et de sa belle-fille :

Cette fatigue maintenant, autour des yeux de Bess. Sa façon angoissante de manger, se gavant de nourriture comme pour colmater une brèche intime béante. Pauvre Bess...mon père boit de plus en plus depuis qu'il a pris sa retraite, et cela l'inquiète. Elle est si bonne pour lui, si absolument loyale... (Huston 35)

Bess est tellement abattue par les années de conformité que son corps « [s]'enlaidi[t] » (35).

Pendant tout un temps, Lin essaye de mimer sa belle-mère en se pliant aux exigences de femme et de mère obéissantes. Lorsque Lin joue au « cou-cou-beuh » avec sa fille aînée, Angela, elle se force à reproduire l'image de la mère aimante : « Cinquante fois de suite, Angela se couvre la tête d'une serviette...Cinquante fois de suite, Lin retire doucement la serviette. Cinquante fois de suite, ravie, Angela éclate de rire. Lin rit aussi, mais pas pour la même raison » (Huston 24). Du point de vue stylistique, les mots « cinquante fois de suite » sont répétés, mettant l'accent sur l'action ennuyeuse de retirer la serviette. Elle adore sa nouveau-née et sa nouvelle responsabilité de mère, pourtant selon l'image de la mère respectable, la femme doit laisser tomber tous ses intérêts pour jouer à un jeu insipide de « cou-cou-beuh ».

En plus, pour incarner la femme idéale, Lin doit s'assurer que sa maison soit d'une propreté impeccable. Elle décide de licencier la gouvernante pour entreprendre les tâches ménagères elle-même :

- Derek...J'ai envie de congédier Theresa.
- Quoi ? Mais pourquoi ?
- Lin prend une respiration profonde.
- Je préfère faire moi-même le ménage. (65)

La « respiration profonde » (65) suggère qu'il y a une hésitation chez la protagoniste, qu'elle préfère danser au lieu de se limiter au foyer. Cependant, une femme bienséante ne laissera pas une autre femme nettoyer sa propre maison : son devoir féminin inclut le ménage.

Pour sa part, la mère de Derek, Violet, confirme que même dans les années 1980, la société critiquait les femmes qui sont « si ambitieuses » (108). Violet annonce qu'elle ne comprend pas pourquoi son fils prépare le souper et non Lin : « Pensez-vous vraiment qu'un homme aussi intelligent que Derek devrait perdre son temps à la cuisine ? » (108). La voix de la belle-mère symbolise le discours dominant d'une société qui critique la femme et sa libération du foyer. La société patriarcale portait encore un jugement sur la femme plusieurs décennies après sa libération du foyer.

Alors que Lin fait un gros effort pour imiter la femme traditionnelle en jouant des jeux ennuyeux et en faisant le ménage elle-même, elle se rend compte qu'elle ne peut plus se mentir. Elle espérait concilier sa vie familiale avec sa vie créative, mais ce n'est pas réaliste; elle doit séparer son rôle de mère de celui de danseuse. Vers la fin de la première partie du roman, nous observons le corps et les mouvements de la protagoniste qui réagissent contre le travail ménager :

Elle regarde ses mains lisser le velours sombre, soulever le fer, faire des faux plis. Elle retourne le pantalon encore et encore, ses mouvements deviennent de plus en plus rapides et désordonnés, ce qu'elle fait n'a plus rien à voir avec le repassage. Enfin elle s'assoit sur une chaise et serre les mains très fort sous ses aisselles, pour les empêcher de bouger. (Huston 112)

Lin rejette enfin le désir de se conformer : elle « empêch[e] » son corps de reproduire les mouvements d'une femme soumise. Ce n'est que quelques pages plus loin que Lin choisit de quitter sa famille pour diriger une compagnie de danse au Mexique. Pourtant, Lin doit

confronter une deuxième image de la femme idéale, celle de la danseuse classique, pour vraiment « réaliser son potentiel » (Havercroft 94).

ii) L'image de la danseuse classique

Le ballet étant un genre de danse restrictif, il ne permet pas à la danseuse de libérer son corps et ses mouvements. En essayant de se conformer aux exigences du ballet, les danseuses finissent par imiter une image inaccessible. Dans son article « My Dance and the Ideal Body : Looking at Ballet Practice From the Inside Out », Jennifer Jackson décrit les exigences corporelles de la ballerine mythique. Les recherches de Jackson l'ont menée à découvrir les critères précis du corps d'une danseuse de ballet : la *San Francisco Ballet School* s'attend à ce que ses danseuses soient « bien proportionnées, minces, une colonne vertébrale droite et souple, etc... »⁸ (Jackson 32, notre traduction). L'image inatteignable de la danseuse classique existe également dans *La Virevolte* quand Lin, préadolescente, pratique le travail des pointes dans le salon tard le soir :

De longues heures de fouettés, allongés, développés, ronds de jambe et soubresauts, toute seule au milieu de la nuit. Les mâchoires obstinément serrées, Lin ne tenait aucun compte de la douleur qui lui tenaillait le cou, les reins, les mollets surtout. Le matin, elle lavait le sang séché sur ses orteils et partait à l'école en boitillant comme une petite vieille. (81)

La jeune Lin sacrifie son corps et sa jeunesse en incarnant la ballerine.

Ce n'est pas le seul moment où Lin exprime son désir d'avoir un corps idéal.

Quand elle et sa meilleure amie Rachel étaient adolescentes, elles voulaient reproduire l'image de la femme émaciée :

⁸ Traduction : « ...the body type of the ideal candidate prescribed a 'well-proportioned, slender body ; a straight and supple spine...' » (Jackson 32).

[E]lles avaient été pâles et hâves et crispées ensemble, serrées dans des vêtements noirs, fumant cinquante cigarettes par jour tout en s'affamant jusqu'à l'émaciation parce qu'elles tenaient à rester à l'extrême limite de la vie, aussi près de l'os que possible. (23)

Même adulte, Lin admire sa collègue Susie, qui est douée surtout parce qu'elle est « menue et sinueuse, presque chétive, presque une adolescente maigrichonne... » (30).

Pareillement à Alice, Lin commence sa carrière de danse en apprenant le ballet. Nous avons déjà établi que le ballet est une forme de danse rigoureuse avec des pas et des mouvements qui doivent être reproduits précisément. Or, Lin rejette progressivement les attentes corporelles de la ballerine quand elle adopte la danse moderne dans ses chorégraphies. Fraleigh confirme que la danse moderne n'impose aucune image idéale de la danseuse contemporaine : «...modern dance is composed of individualized aesthetic norms ; consequently there is no ideal image for the modern dancer and no ideal body » (Fraleigh xxxiv). Lin donne forme au concept « Created Body » en refusant de représenter la ballerine mythique : « ...my body is not determined by my limitations. Rather, I create my body through my choices and my actions, in this I also create myself » (Fraleigh 17). Dans sa chorégraphie, Lin va jusqu'au point de rendre gloire à un corps usé par la vieillesse. Elle teint ses cheveux en gris et intègre son fauteuil roulant dans sa danse (190). Au lieu de perdre son identité de créatrice lorsqu'elle est diagnostiquée pour son arthrose, Lin accepte et met en danse son handicap. Jennifer Jackson soutient en effet que la danseuse moderne doit déconstruire l'image de la danseuse classique pour trouver sa libération :

Thus, I enter the studio, at any stage of my life, with my dance and not only with my body. I have the ideal body for my dance at that moment. This idea potentially frees the dancer from the limitations of a fixed idea of her ideal body—her body is always in the process of being formed. It liberates her to work with, not despite, her body and

to look, listen, sense its responses and feel its reality as the carrier of functional information. As there is only one ideal body (hers), she is relieved of the 'wanting' for the ideal body. (Jackson 9)

Même après la chirurgie pour sa hanche, Lin peut encore prendre part à ses chorégraphies. Elle n'est pas une victime de cette représentation du corps idéal de la ballerine : elle retravaille ses chorégraphies pour montrer qu'elle peut encore danser même si elle se trouve en fauteuil roulant, un espace stéréotypé comme étant restrictif. Cette chorégraphie particulière n'est pas la seule qui lui permette de s'exprimer ; d'autres chorégraphies explorent ses opinions philosophiques, religieuses, politiques et sociales. De façon similaire à Alice, la danse moderne ouvre la possibilité à la protagoniste de trouver sa voix contre une société qui encourage la soumission de la femme.

En suivant la quête de Lin, nous comprenons pourquoi la danse moderne est fondamentale pour sa révolte contre les discours existants de la société patriarcale. Au début du roman, Lin essaye d'être mère et créatrice, mais ensemble ces deux rôles exigent trop et elle décide d'abandonner la danse pour être une mère respectable selon les attentes de la société. Lin essaye de se conformer à la représentation de la mère traditionnelle, mais elle se rend compte qu'elle n'a aucun désir d'imiter sa belle-mère, une victime de la société patriarcale. En se révoltant contre les conventions prescrites par cette dernière, elle peut enfin rejeter l'image et les techniques de la danseuse classique qui étouffent son expression créative. La danse moderne, comme la danse vaudou, aide la protagoniste à trouver une « agentivité » qui lui permet de s'exprimer sans jugements et sans contraintes. Alice rejette le modèle de femme passive et elle choisit de suivre l'exemple des personnages rebelles qui démontrent une « agentivité ». Dans *La Virevolte*,

Lin songe à sa révolte aux moments mêmes où des références culturelles sont évoquées ; celles-ci aident Lin à trouver la capacité d'agir contre les rôles oppressifs de la mère soumise et de la danseuse classique.

Références culturelles

Si les références culturelles abondent dans ce roman, elles relèvent principalement du domaine de la danse avec les Isadora Duncan, Twyla Tharp, Martha Graham, Cyd Charisse, Mary Wigman et Anna Pavlova. Ces artistes ont toutes contribué à la modernisation de la danse classique et ont provoqué une révolte contre les rôles féminins de leurs époques respectives. Selon Maurice Merleau-Ponty, le genre de la danse moderne a été créé par un groupe d'artistes qui cherchaient « à libérer le corps de tout modèle imposé et à inventer un corps autre, une corporéité propre à chacun, invitaient, comme le prône la phénoménologie, à un retour au 'corps propre' se défaisant du 'corps objet' » (cité dans Guhéry 45). Pour ce qui est du roman *La Virevolte*, la liberté de refuser la maternité de la protagoniste Lin est inspirée par ce groupe innovateur de la danse moderne, plus précisément par Isadora Duncan et par Martha Graham. Celles-ci sont les artistes féminines les plus fréquemment évoquées dans ce livre et sont considérées comme des modèles d'« agentes » qui se révoltent contre les rôles traditionnels de la danseuse classique et de la femme obéissante.

Havercroft remarque que les références intertextuelles permettent à certaines auteures de déconstruire les clichés patriarcaux et d'inspirer à l'héroïne une résistance dans la littérature autobiographique au Québec. La figure d'Antigone, le personnage tragique de la pièce de Sophocle, est une source d'inspiration qui symbolise l'« agentivité » pour France Théoret dans *Journal pour mémoire*. D'après Havercroft

encore, l'auteure consacre plusieurs pages de son journal à ce personnage pour élucider sa propre quête de subjectivité, « une quête qui se caractérise par son passage d'un rejet initial de contraintes familiales, religieuses et sociales à une révolte contre les normes patriarcales incarnées par ces trois dernières instances, et enfin, à la libération de l'héroïne » (Havercroft 93). Antigone n'est pas une figure que Théoret veut émuler ; elle est un personnage féminin qui inspire une réflexion sur l'« agentivité » et la révolte contre ceux qui oppriment les femmes.

Les références intertextuelles dans le roman *La Virevolte* ont une fonction semblable pour le personnage de Lin. Elle consacre sa réflexion et ses chorégraphies à Duncan et à Graham pour l'aider à comprendre pourquoi elle veut rejeter les contraintes sociales qui la limitent. Les deux artistes ne sont pas des figures qu'elle veut imiter, certainement pas Duncan, dont la vie et la mort étaient tragiques. Les deux artistes en effet, sont plutôt des modèles d'inspiration, qui sont inscrites dans le texte pour rappeler à Lin que la libération du rôle féminin traditionnel est réalisable. Notons que la plupart des allusions à Duncan et à Graham sont seulement présentes dans la première partie du roman, intitulée « La soliste ». Dans la deuxième partie, « La compagnie », Lin n'a plus besoin de se référer aux artistes car elle prend le contrôle de sa vie et de son art en devenant chorégraphe.

Considérons aussi la célèbre danseuse Isadora Duncan qui joue un rôle important dans *La Virevolte*. Duncan est indéniablement une représentation de la femme artiste qui parvient à s'exprimer à travers ses mouvements. Elizabeth Francis explique dans son article « From Event to Monument : Modernism, Feminism and Isadora Duncan » que la femme poursuivait rarement la libération du foyer au début du vingtième siècle ce qui

infligeait « moral and social prohibitions that dominate the body » (Francis 29). Pour prendre possession de son art, Duncan se rebelle contre la société patriarcale et suit un modèle de danse « sans limites » (Francis 31). Un exemple de cette révolte est le costume que porte Duncan. Au lieu de s'habiller en souliers, avec des bas de soie et un corset (le costume typique de danseuse à l'époque), elle porte une tunique légère et danse les pieds nus (Francis 26). Francis note que le costume de Duncan «...became an emblem of women's emancipation, a radical performance of a woman's body freed from the binding and stifling layers of culture » (Francis 26). En fait, le refus du costume traditionnel permet à Duncan de déstructurer la représentation de la danseuse traditionnelle et de créer une représentation plus moderne. Parallèlement à Duncan, le costume dans la chorégraphie de Lin lui permet d'exprimer un point de vue féministe. Lin chorégraphie la danse d'un bébé qui est enroulé dans un tulle blanc (Huston 28). Alors que le bébé grandit, elle est « emprisonnée » par le tulle, attaché aux côtés d'une danseuse qui joue le rôle de mère, et incarne « une momie bandée vivante pour le mariage » (28). Pourtant, cette fille devenue femme s'échappe du tulle et commence à danser librement, sans sa mère qui devient à son tour étouffée par le tulle (28). Lin crée une danse qui permet à sa danseuse de se libérer de ses vêtements étouffants, ce qui représente l'émancipation de la femme contemporaine dans une société qui est toujours restrictive. La danse se termine de façon tragique : la danseuse qui joue la mère (qui représente une génération de femmes soumises) ne peut pas s'évader du tulle, et meurt (28). Cet enchaînement montre que Lin, comme Duncan, transforme le costume et l'utilise comme outil de révolte pour celles qui sont en position de réagir contre la soumission.

Duncan suscite non seulement la rébellion contre la société patriarcale à travers son

costume, mais aussi dans sa méthode de danse. Elle explique dans un essai en 1902, « The Dancer of the Future », que sa vision pour la danseuse de l'avenir est celle qui aura une harmonie entre son corps, ses mouvements et son esprit (167). D'après Ann Daly :

Duncan proposed dancing as the connective tissue between mind and body, which had been yoked together by evolution theory. The dance...is a series of movements being the expression of connected thought, and is in its higher exercises a concentration of mind and body on the understanding of a form or emotion... (27)

Cette description de la danse qui réunit le corps et l'esprit a, en fait, fondé plusieurs théories, telle que celle de « Lived Body » de Fraleigh que nous avons déjà évoquée. Entre ses méthodes de danse moderne et ses révoltes contre la société patriarcale, Isadora Duncan ouvre la voie pour que le personnage de Lin puisse s'exprimer sans contraintes dans sa danse.

Isadora Duncan est une source d'inspiration pour Lin et il y a de brèves allusions à la biographie de Duncan. La première fois que son nom paraît dans le texte, Lin met d'abord en doute son propre rôle de mère. Elle le décrit presque comme une fable :

Buvez ceci et votre queue de poisson se transformera en une paire de jambes humaines. Mangez ceci et vous grandirez d'un seul coup. Mettez ceci dans votre poche et vous deviendrez invisible. Faites l'amour avec cet homme et, en moins de temps qu'il n'en faut pour le dire, il y aura un bébé vivant et gigotant sous vos yeux. C'est incroyable, se dit Lin ; c'est impossible. (Huston 25)

Après avoir, antérieurement, fait référence aux contes « La petite sirène » d'Andersen, « Les aventures d'Alice au pays des merveilles » de Lewis Carroll et à la légende bretonne « La grotte des Korrigans » racontée récemment par Christophe Boncens, Lin compare ici la maternité à un monde irréel de conte de fées. Cette citation renvoie aussi à la transsubstantiation, le rituel catholique qui symbolise la transformation du pain et du vin en corps et sang du Christ pendant l'Eucharistie (Catéchisme 296). Le corps de Lin se

transforme pour reproduire et remplir son rôle de procréatrice.

À la suite de cette citation, il y a une brève allusion à Isadora Duncan : « *Tout n'est qu'illusion*, avait écrit Isadora au père de sa première enfant. *Mais le bébé n'est pas une illusion. Il est superbe* » (Huston 25). La situation de cette citation n'est pas un hasard : les citations d'Isadora sont intégrées dans le texte précisément aux moments où Lin doit faire face aux épreuves de la maternité. Il faut noter que Duncan n'avait pas, à la fin du dix-neuvième siècle, le même système de valeurs que celui de la femme traditionnelle. Isadora s'oppose au mariage et encourage la sexualité et les mères libérées (Francis 33). En effet, Isadora accouche de deux enfants hors-mariage (Daly 166). Quand Lin est bouleversée par la naissance de sa deuxième fille, elle annonce sa peur de « ces fillettes remuantes et respirantes » (64). Au-delà de cette citation, le texte évoque un moment tragique dans la vie d'Isadora : ses deux enfants et leur gouvernante meurent par noyade dans la Seine après un accident de voiture (64). Isadora est abattue par les décès, incertaine de pouvoir continuer à danser : «...[C]omment faire pour danser désormais, comment tendre mes bras autrement que dans un geste de désolation ? » (Huston 64). Lin a peur que son rôle de mère ne l'empêche aussi de danser ; ses enfants deviennent une menace à sa carrière. Elle révèle de façon intime que « [l]a danse déjà si fragile, si dépendante, qui meurt à chaque instant tout en naissant, la danse déjà l'enfant mortelle de mon corps mortel mais maintenant ces deux filles aussi...qu'est-ce que j'ai fait » (64). Pour pouvoir réaliser ses rêves de danseuse, Lin doit faire comme si ses enfants étaient morts. Après que Lin ait abandonné ses filles, elles n'existent que dans des photos : « Les petites filles des photos sont figées, intemporelles, toujours souriantes, toujours âgées de sept et quatre ans » (145). Alors que Lin se sent limitée par ses responsabilités

maternelles, elle devient une « agente » de son avenir en abandonnant ses enfants pour pouvoir s'exprimer à travers son art. Duncan sert de référence intertextuelle qui inspire à Lin une révolte dans ses chorégraphies modernes et dans son rôle de mère.

La prochaine référence culturelle que nous analyserons est celle à Martha Graham. D'après Don McDonagh, Graham est indiscutablement la danseuse moderne la plus douée en raison de ses mouvements : elle possède un don inépuisable pour l'invention de mouvements (170). Même si Graham paraît moins dans ce texte que Duncan, son rôle est aussi important que cette dernière. Alors que les fragments qui font allusion à Duncan sont d'ordre biographique, ceux concernant Graham relèvent plutôt de sa chorégraphie et de sa technique. L'intertexte lié à Graham est important, car il explore la « subjectivité » de la mère dans ses chorégraphies, en créant des personnages maternels dangereux et transgressifs (Power 65). Si la chorégraphie *Deep Song* de Graham qui paraît dans *La Virevolte* n'est pas l'une des chorégraphies qui déconstruit le mythe de la mère à travers des personnages controversés comme Médée, une mère vindicative qui tue ses enfants (Power 68), en revanche, *Deep Song* est une œuvre antifasciste qui a été fortement critiquée par Edna Ocko comme une représentation politiquement faible (Bannerman 16). Graham ne voulait pas mettre en scène ses opinions politiques, mais les épreuves des femmes pendant une période historique oppressive (Bannerman 17). Elle donne une voix aux mères d'Espagne qui souffrent et doivent accepter que leurs fils, leurs frères et leurs maris entrent en guerre et tuent les fils, les frères et les maris d'autres femmes de ce pays (Stodelle 100). On peut se demander pourquoi Lin pense à cet enchaînement particulier de Graham à ce moment du récit : « *Nous sommes les mères des morts affamés*, scandaient les danseuses du *Chant profond* de Graham. *Nous sommes les mères de*

vivants affamés... (Huston 93). Les paragraphes qui précèdent la référence à *Deep Song* symbolisent que Lin est préoccupée par la possibilité que ses enfants meurent. Quand la famille va au parc, Lin a peur que sa fille tombe du pont et se noie (92). Il y a une autre allusion à la mort quand Lin remarque que sa plus jeune fille, Marina, suce son pouce « féroce » , « comme si elle mourait de faim » (93). Elle ne peut pas exprimer ses craintes à son mari, car il ne comprend pas sa peur : « Ne t'en fais pas, dit Derek » (93). Derek ne comprend pas les inquiétudes maternelles de Lin. Elle doit souffrir en silence, comme les femmes de *Deep Song*. La seule façon de faire face à sa peur est de la danser : « Mon seul espoir de surmonter cette peur c'est de l'affronter, l'embrasser, la danser » (Huston 93). La danse donne une voix à Lin, ce qui était aussi la mission de Graham : « the mission of which was to explore the realm of the unconscious psyche where archetypal images might be encountered, embodied, and eventually given voice » (Power 66). Lin a besoin de quitter ses enfants, car ils l'empêchaient d'exprimer ses sa passion, l'aspect dominant de sa féminité. Selon Graham, « [e]very dance is...a kind of fever chart, a graph of the heart » (Stodelle 100). Si la danse est liée physiquement au corps, les émotions de Lin sont unies à ses mouvements. Lin cite Graham à ce moment dans le récit pour la raison qu'elle ne peut exprimer ses émotions qu'à travers la danse. La chorégraphie *Deep Song* de Graham est un intertexte qui rappelle à Lin qu'elle a une voix et peut l'utiliser à travers la danse pour se libérer d'un rôle qui enferme la femme dans son silence.

Lin pense à Graham à nouveau lorsqu'elle et Derek vont à la clinique, dès les premières contractions de Lin :

...[E]lle plaisante avec Derek au sujet des danseuses de Martha Graham, entraînées jusqu'à l'obsession à la technique de la

contraction-détente, mais dont les accouchements sont notoirement difficiles.

[...].

cette douleur qui semble avoir décidé sa mort

il n'y a pas de mots

c'est l'un ou l'autre, se dit-elle, l'un ou l'autre. (Huston 58)

Selon Biliana Vassileva-Fouilhoux, la technique de la contraction-détente de Graham est composée de « deux situations extrêmes qui expriment les états de douleur et d'extase » (5). Cependant, même si la danseuse maîtrise la méthode de la contraction-détente, ce talent d'artiste ne se transfère pas pour un accouchement. Autrement dit, Huston met en opposition la danse et la maternité. Pour Lin, il existe soit la danse, soit la maternité. Elle croit que la création et la procréation ne peuvent pas coexister et qu'elle doit choisir l'une ou l'autre. Graham et ses chorégraphies apparaissent dans le texte à des moments où Lin a besoin d'inspiration pour s'émanciper d'un rôle qui étouffe ses capacités créatives.

Après avoir considéré quelques références culturelles présentées dans le roman, nous admettons que Duncan et Graham sont alors des intertextes très importants dans le roman, car elles contribuent au rejet de l'idée que Lin doit être femme et mère obéissante. Tandis que Lin semble être prisonnière dans la première partie du roman, les références à Graham et à Duncan, par leur fonction symbolique, permettent à Lin de prendre le contrôle de son être pour se libérer comme artiste.

La relation mère-fille dans *La Virevolte*

Avant que Lin ne puisse découvrir une « agentivité » qui la libère des attentes de sa société conformiste, elle doit résoudre le conflit troublant entre mère et fille. Depuis son enfance, une tension existe entre Lin et sa belle-mère Bess pour la raison que sa mère biologique est décédée. Selon Lin, Bess ne mérite pas d'être considérée comme sa vraie

mère, car sa vraie mère était l'image de la perfection (107). La « mère patriarcale », représentée par Bess, est une femme passive qui inculque des normes patriarcales à sa fille. Lin refuse d'admettre que sa mère biologique, Marilyn, était aussi une femme opprimée destinée à la même vie que Bess. Quand Lin ne peut plus supporter sa décision de suivre le modèle soumis illustré par Bess, elle abandonne ses enfants, ce qui brise le cycle et montre à ses filles qu'elles ne doivent pas se conformer aux règles de la société. Angela et Marina ne comprennent pas pourquoi leur mère les abandonne, mais elles brisent inconsciemment le cycle aussi : Angela devient la mère d'un fils tandis que Marina devient philosophe, suivant le choix de carrière de sa belle-mère Rachel, et non de Lin.

Nous avons déjà analysé l'image du corps épuisé de Bess qui sert de modèle à Lin dans la section sur « La déconstruction des images de la femme idéale ». Nous poursuivrons notre analyse de Bess, cette fois en la comparant à Marilyn, la mère biologique de Lin. En se conformant aux attentes de sa société, Bess est réduite à un statut d'« objet ». Bess, en effet, se soumet à un rôle oppressif de sexe, de façon similaire à la mère d'Alice de *Dans la maison du père* : la belle-mère de Lin répète à sa belle-fille les clichés d'une société patriarcale. Bess accepte Lin comme son propre enfant, mais Lin n'a jamais trouvé de figure maternelle chez sa belle-mère : « Chère Bess, pardonne-moi. Je n'ai jamais réussi à t'appeler maman. Je sais que tu as toujours fait de ton mieux. Mais j'ai dû appeler ma mère maman. Si elle est morte quand j'avais deux ans, j'ai dû l'appeler maman des milliers de fois » (38). Bess est la femme soumise typique qui est restée fidèle à son mari ivrogne (35). Lors de son mariage avec le père de Lin, ce rôle la définit. Lorsque le père de Lin meurt, Bess perd son identité, sa raison de vivre : « ...[C]ette

femme vient de perdre la seule chose qui lui donnait une forme à ses journées. Que deviendra-t-elle maintenant ? » (106). Lin annonce sa peur de subir le même destin que Bess si elle continue de se plier au rôle de mère. Pendant un moment innocent où sa fille Marina observe sa mère qui se déshabille, Lin se rappelle de façon éclatante qu'enfant, elle était humiliée par le corps de sa belle-mère :

Et moi-même, dans la chambre de Bess, il y a combien de décennies, écarquillant les yeux de voir ses lourdes hanches lutter avec la gaine en élastique, ses jambes poilues s'enfoncer aveuglement dans les bas nylon, la culotte jaunâtre lui remonter toute pendante autour des fesses, cet immense soutien-gorge aux bonnets vides tomber en place sur ses mamelles, ses doigts manier maladroitement les crochets derrière le dos charnu, les bourrelets de son ventre disparaître enfin derrière la combinaison en rayonne abricot-oh mon Dieu oui couvre-le, couvre-moi tout ça. (Huston 78)

Ce souvenir affirme que pour Lin, la « mère traditionnelle » est une femme laide et usée qui inspire la honte. Lin craint qu'elle est devenue Bess, car elle se demande : « Est-ce cela que Marina se dit en ce moment ? » (78). Il y a une continuation, d'une génération à l'autre, d'une honte ressentie par la jeune fille envers sa mère.

Lorsque Lin critique cruellement le corps de sa belle-mère, elle idolâtre sa mère biologique, Marilyn :

ma vraie mère était blonde, espiègle et belle
un elfe, un farfadet
le miroitement de la lumière sur l'eau
tout ce qui étincelait, tout ce qui dansait était ma mère. (Huston 57)

Lin raconte, en fait, l'histoire de Marilyn : à dix-sept ans, sa mère se sauve d'une famille violente, rencontre le père de Lin, accouche d'une petite fille et finit par mourir à l'âge de vingt ans d'une hémorragie résultant de la violence qu'elle a subie à la maison dans son enfance (36). Sa mère est une héroïne aux yeux de Lin, une mère légendaire rendue par une petite fille qui déteste sa belle-mère. Lin se raccroche à l'image d'une femme qui

n'existe pas. Au moment où Lin doute de sa décision d'abandonner ses enfants, elle revoit sa mère dans un rêve. Elle annonce à Lin que « toi aussi, tu t'es enfuie » (121). Lin proteste : « ...[T]u ne comprends pas. Ça y ressemble peut-être de l'extérieur, mais ce n'est pas du tout, du tout la même chose —laisse moi t'expliquer... » (121). Nous interprétons le rêve comme Marilyn qui incarne la voix de la société, qui condamne la décision de Lin de se libérer de ses tâches maternelles. Dans le paragraphe qui suit le rêve de Lin, Derek annonce aux enfants que Lin a décidé de les quitter (122). Derek soutient que Lin s'est rendu compte que sa mère, comme Bess, était destinée à une vie de soumission. Pour rejeter un rôle qui la hante, Lin doit effectuer un changement radical. Elle doit abandonner ses enfants afin d'échapper au rôle qui exige qu'elle accepte une vie soumise. Lin met fin à un cycle qui emprisonne les femmes depuis longtemps.

Lorsque Lin accouche de son premier enfant, Angela, elle est absolument ravie par la maternité. Elle est émerveillée par l'amour entre elle et ce bébé : «...elle sent la vie de cet être tirer sur les fibres de son cœur. C'est comme l'amour fou mais sans les ténèbres, sans les griffes lacérantes de la peur » (15). Angela partage cet amour : « Elle regarde Lin fixement, comme si chaque seconde de contact entre leurs yeux lui apportait autant de nouveauté et de nourriture que chaque succion » (14). Ce regard intense d'Angela annonce le conflit qui se produira entre fille et mère. Plus Angela grandit, plus elle a besoin de sa mère, au point où elle veut *être* sa mère. Lin ne réagit pas bien à ce comportement, se sentant comme si elle perdait son identité. Par exemple, Angela exprime le désir de danser comme sa mère, mais Lin est pris à court par cette révélation, et elle devient jalouse d'Angela qui veut suivre ses traces : « Eh bien moi je ne vais pas lui apprendre. Je ne le peux pas. La danse n'est pas une chose qui puisse passer de moi à

une enfant de moi. [...]. Elle veut être comme moi. Elle veut être moi » (67). Angela veut même changer son nom pour celui de sa mère : « Maman, maman, maman, j'aime mieux ton nom que le mien, j'ai envie qu'on échange nos noms tout de suite, *tout de suite*, s'il te plaît, dis oui » (68). La danse appartient à Lin, et elle ne veut pas partager la seule chose qui lui donne la possibilité de s'échapper de son rôle épuisant de mère. David J. Bond déclare que « pour la femme, la grossesse et l'enfantement peuvent souvent devenir une sorte de dédoublement, car elle se sent quelquefois envahie par un autre être » (60). Dans la première partie du roman, Lin doit sacrifier son art et son corps pour devenir mère. Si elle doit aussi partager son identité avec sa fille, elle n'existe plus.

Il faut par ailleurs se demander pourquoi Angela est si désespérée de se faire passer pour sa mère. Il est à supposer qu'Angela réagit de cette manière parce qu'elle a peur de perdre sa mère. Angela exprime plusieurs fois le souci que sa mère l'abandonnera. Ce comportement est typique d'un enfant. Cependant, Angela utilise des images fortes et brutales pour créer une anxiété chez sa mère :

- Reste avec moi, maman
- Je ne peux pas, on a des invités.
- Si tu restes pas je vais faire un mauvais rêve.
- [...].
- Je pense à des choses pas belles. Je pense à des tortues mortes...des papillons morts...des manteaux —les manteaux c'est pas beau...des placards—les placards, c'est pas beau. (Huston 41)

Quelques lignes plus loin, Lin exprime sa frustration envers son autre enfant, Marina. Celle-ci crie sans cesse, ce qui empêche Lin de dormir (70). Les commentaires d'Angela ajoutent une angoisse chez Lin, qui s'efforce de s'adapter à être mère de deux enfants.

En tant qu'adulte, Angela se sent comme si elle n'était pas la priorité de sa mère ; pour Lin, son enfant symbolique était la danse. Angela se souvient que « [q]uand je la

voyais comme ça de profil, si belle et si absorbée, je me rendais compte que pour elle je n'étais tout simplement pas là » (178). Angela est désorientée par la décision de Lin de l'abandonner, mais son destin, à elle aussi, est différent de celui de ses ancêtres. Angela ne suit pas non plus le modèle de la femme soumise. Pendant son adolescence, elle devient comédienne (174) et se lance à la poursuite de plusieurs relations sexuelles (175). Elle ne s'intéresse pas à endurer une vie banale. À l'âge adulte, Angela donne naissance à un fils, Gabriel. Ce n'est pas un hasard qu'elle accouche d'un petit garçon ; le cycle est rompu. Gabriel, un nom qui fait allusion à l'archange, apporte le message qu'Angela n'aura pas à transmettre le système de valeurs associées à la fonction sociale des femmes comme cela aurait été le cas si elle avait accouché d'une fille. Pourtant, Angela surmonte la souffrance de la rupture entre elle et sa mère beaucoup mieux que sa sœur. La relation entre Lin et Marina est encore plus complexe car elles se rejettent mutuellement dès la naissance de celle-ci.

La grossesse de Lin avec Marina se développe de façon complètement différente des « neuf mois d'orgasme » qu'elle a eus avec Angela (56). Avec Marina, « ce deuxième bébé pèse plus, bouge plus, lui fait plus mal que le premier. Il hoquette violemment en elle... » (56). Tandis que Marina grandit, la relation entre elles s'empoisonne. L'hostilité commence à infiltrer Lin :

...[C]'est Lin qui se réveille en proie à des tremblements, elle a le ventre qui bouillonne et la bouche inondée de salive – dans les coins de son cerveau, des battements sombres comme des ailes de corneille, des ficelles crasseuses qui traînent sur l'écran – , laquelle de nous est en train de rendre l'autre malade ? se demande-t-elle. Qui a commencé cette chose ? et comment va-t-on faire pour l'arrêter ? (Huston 70)

Cette citation renvoie à la période de grossesse où Lin et Marina étaient physiquement

liées par la douleur. Marina empêchait Lin de dormir, mais pire encore, pendant son enfance, elle l'empêchait de danser. Marina appelle Lin avant son spectacle, ce qui « abîm[e] » (87) sa danse. La violence entre elles va jusqu'au point où Lin gifle Marina (114). Chaulet-Achour précise que le rejet de Lin se fait de façon « brutale et infantile » (244). Lin dirige sa haine envers Marina inconsciemment ; la haine provient du fait qu'au lieu de créer, Lin est limitée à procréer.

Dès qu'elle vient au monde, Marina refuse également sa mère : « Marina pleure et pleure. Elle hurle à faire trépider tout son corps. Aucun regard, aucun sourire, aucune caresse de Lin n'y peut rien. C'est Lin qui la fait pleurer... » (59). Pendant son enfance, Marina continue à rejeter sa mère par l'intermédiaire de sa poupée : « Lula est la poupée préférée de Marina, une poupée en chiffon, elle est couchée sur le dos, nue sur la table de la cuisine et Marina est en train de lui larder le ventre de coups de couteau et de fourchette » (95). En revanche, Marina devient furieuse quand la poupée n'est pas où elle la croyait : la poupée représente Lin. Marina est toujours fâchée que sa mère la quitte, ce qui explique son rejet de la poupée, mais elle a aussi besoin de savoir où est la poupée, car elle a peur de la perdre. Cette peur de l'abandon est liée à la carrière de Lin. Quand Lin part pour un spectacle, Marina l'appelle en la suppliant de rentrer à la maison (87). La poupée représente donc la relation haine-amour entre Marina et sa mère : elle symbolise la relation tendue entre filles et mères des générations passées. Lorsque Marina est adolescente, elle se rebelle contre la perte de sa mère en s'automutilant : elle referme la fenêtre sur sa main (123), elle refuse de boire de l'eau pendant trois jours (150), elle fume (173) et elle se prive de nourriture (174). L'automutilation de Marina renvoie à l'image d'une jeune Lin et de sa meilleure amie Rachel qui « n'avaient aucun instinct

pour s'occuper de leur corps » (24). Or, Rachel devient la belle-mère des filles de Lin après que celle-ci quitte sa famille. Tandis que Marina suit les traces de Rachel et non de Lin en étudiant la philosophie (173), Rachel conteste le conflit entre belle-mère et fille : ce n'est plus une relation troublante comme celle entre Lin et Bess. Rachel assume le rôle de mère et réussit à transmettre à Marina une image de femme non conformiste.

Après avoir considéré les relations entre Lin et les autres femmes de sa vie, nous pouvons comprendre qu'elle devait abandonner ses enfants pour montrer, de façon radicale, qu'elle n'allait pas être limitée dans son art par les traces de la société patriarcale. Bess et Marilyn, venant d'une génération de femmes soumises, montrent à Lin que la femme conventionnelle se résigne au statut d'« objet » au foyer. Lin essaye d'incarner la « femme traditionnelle » ; cependant, elle parvient à refuser ses devoirs maternels quand les attentes de sa société entravent sa création. En quittant ses enfants, Lin suscite un changement du rôle féminin, ce qui permet à ses filles d'accéder à un destin où elles ont la capacité de continuer à renverser les normes sociales pour devenir créatrices.

Mais, revenons au thème principal de notre étude : la libération par la danse. Lin peut seulement revendiquer une certaine identité face aux attentes sociales féminines à l'aide de la danse moderne, une forme de danse qui n'exige aucune image idéale du corps ou de la technique. Les chorégraphies de Lin lui donnent la capacité de s'exprimer contre la soumission, ce qui provoque son abandon de la famille. Lin retransforme les rôles de la mère et de la femme artiste selon les attentes de la société patriarcale. Elle montre que la femme peut exister en dehors de ses fonctions maternelles, que son identité ne dépend pas de son rôle de mère. À la fin du roman, Lin est une « agente » libre de faire ce qui la

passionnée : elle danse. Elle réussit aussi à transgresser les conventions de sa société qui interdit à la femme de créer. Le roman se termine avec la protagoniste qui déclare qu'elle vit dans un monde où « tout cela est à [elle] » (Huston 207).

Pour Lahens, la danse vaudou est la méthode qui permet à la protagoniste d'exprimer ses opinions politiques et artistiques. Les femmes de la génération précédente sont condamnées à un silence qui les empêche de découvrir un destin en dehors de leur fonction maternelle et conjugale. La collectivité haïtienne est également censurée par les lois qui interdisent toutes les traditions culturelles autochtones et surtout la création féminine. Alice réclame sa capacité de créer contre les attentes politiques et sociales en revalorisant la danse vaudou, une danse sans idéaux, pareillement à la danse moderne.

Dans le prochain chapitre, la danse aura un rôle différent pour la protagoniste du texte *Robert des noms propres*. La danse sera présentée comme étant un obstacle à la liberté de Plectrude. Elle s'inscrit à une école de danse, croyant qu'elle échappe aux attentes qui exigent la conformité des élèves à l'école primaire. Enfin, elle se rend compte que le ballet est une forme de danse qui ordonne une image idéale et cherche à opprimer la danseuse. En rejetant le ballet, Plectrude s'attribue une nouvelle identité, comme les deux autres protagonistes, qui lui permet d'être femme, sans les contraintes d'une société conformiste.

Chapitre 3 : *Robert des noms propres* d'Amélie Nothomb

Dans ce troisième chapitre, nous traitons davantage la quête de la protagoniste cherchant à changer son destin pour s'écarter de celui qui limite sa mère. Les mères « traditionnelles » des textes *Dans la maison du père* et *La Virevolte* (la mère d'Alice et Bess) se soumettent aux normes instaurées par des sociétés patriarcales. De plus, les mères transmettent à leurs filles, parfois inconsciemment, la notion que le seul destin possible est de devenir procréatrice. Les protagonistes des deux romans deviennent « agentes » lorsqu'elles refusent de suivre l'exemple de soumission fourni par leur mère. Elles réussissent, par le truchement de la danse, à se libérer du rôle étouffant de la femme obéissante et à redéfinir leur place dans la société.

Pareillement à Alice et à Lin, Plectrude, le personnage principal de *Robert des noms propres*, réussit à transformer son statut social. Pour suivre la quête libératrice de Plectrude, ce chapitre commence par une discussion des lieux et des espaces restrictifs dans le roman : l'école et l'Opéra de Paris. Ensuite une analyse des figures maternelles montre la façon dont elles transmettent soit la passivité, soit l'insoumission chez Plectrude. Le chapitre se termine en examinant la fin exceptionnelle du texte qui symbolise la libération de la protagoniste.

Nous nous servons encore de la théorie d'« agentivité » de Barbara Havercroft afin d'interpréter le roman *Robert des noms propres*. Rappelons que nous avons défini la femme qui manque d'« agentivité » comme la femme soumise. La mère adoptive de Plectrude, Clémence, n'arrive pas à susciter un changement de son statut d'« objet ». Cependant, la mère biologique de la protagoniste, Lucette, changera son destin en découvrant une « agentivité ».

Pour bien comprendre la complexité de la quête émancipatrice de Plectrude, résumons le roman *Robert des noms propres*. La jeune protagoniste, Plectrude, est conditionnée depuis sa naissance à être une fille et une danseuse « exceptionnelle » (41). Sa mère biologique, qui se suicide pour éviter une vie de subordination et d'emprisonnement, lui donne un nom extraordinaire, espérant que ce nom protégera sa fille d'une société qui valorise encore certaines pensées patriarcales. Plectrude excelle en danse, mais échoue dans la sphère sociale de l'école, car elle refuse de suivre les règles. Elle est ostracisée par ses institutrices et ses pairs, car ceux-ci interprètent son indifférence pour l'imbécillité. Elle décide donc de poursuivre ses études à l'Opéra de Paris, dans son école de ballet prestigieuse. Plectrude présume qu'elle s'intégrera facilement à l'école de danse, mais il y a encore un certain rôle à remplir : celui de la danseuse classique. Cette fois-ci, Plectrude se soumet aux normes imposées par l'école de danse et incarne la ballerine. En essayant d'atteindre le corps délicat de la ballerine, Plectrude s'affame jusqu'à ce qu'elle se trouve sur son lit de mort, victime d'une ostéoporose juvénile. Lorsque la danseuse rentre à la maison, incapable de danser, elle est choquée par le rejet de sa mère, Clémence. Accablée par le fait qu'elle ne peut vivre indirectement à travers sa fille, elle révèle brutalement que Plectrude n'est pas son enfant biologique, ce qui inspire la rébellion de celle-ci. Le seul exemple de résistance que Plectrude connaît est celui de sa mère biologique, qui prend la forme d'un suicide. Plectrude décide de suivre les traces de Lucette, et tente d'être tomber enceinte avant de se suicider. Pourtant, Plectrude se transforme au cours des trois années avant son suicide ; elle affirme qu'elle est indépendante : elle n'a pas besoin d'un homme ou d'un mari et devient une mère célibataire. Comme Angela dans *La Virevolte*, Plectrude accouche d'un

petit garçon, ce qui annonce la fin du transfert de discours féminins oppressifs entre mère et fille. Plectrude finit par épouser Mathieu Saladin, un ancien camarade de classe qui était lui aussi une personne solitaire. Plectrude réussit à révolutionner le rôle féminin dans une société qui lui refuse à elle et à ses mères la possibilité de devenir « agentes ». Alors qu'il faut plusieurs années pour que Plectrude comprenne le rôle social féminin, elle est consciente dès sa rentrée à l'école que ce lieu est contraignant et exige le conformisme.

Les lieux et les rôles restrictifs

Robert des noms propres met en scène plusieurs espaces sociaux qui limitent la création de Plectrude. La quête de la fille-artiste pour éviter un avenir opprimant dépend de sa révolte contre l'institution qu'est l'école. Nous constatons que la rébellion de la protagoniste contre l'école est une étape nécessaire pour devenir « agente » contre les normes sociales mises en place par la société. Plectrude décide alors de quitter l'école pour un lieu de liberté, une école de danse. L'institution de danse est un lieu qui fait partie de la quête libératoire de Plectrude qui cherche à éviter l'adolescence et la puberté, le moment où un enfant se transforme en femme « soumise ». Plectrude s'aperçoit que l'école de ballet exige elle aussi un code de normes, ce qui mène à un échec de sa quête. Toutefois, la danse amène Plectrude à se rendre compte qu'elle peut lutter contre sa condition étouffante.

D'après Claude Pujade-Renaud, l'école peut symboliser dans la littérature un lieu d'« enfermement » qui fixe des limites aux élèves (85). Le système scolaire, tel qu'il est représenté dans le roman, sert de guide à produire des enfants obéissants. Alors que tous les camarades de Plectrude suivent le code, la jeune fille enfreint les règlements, ce qui la distingue des autres. Plectrude devient alors une figure d'altérité en s'opposant au modèle

fourni par l'institution. Elle est harcelée par les institutrices et ses camarades de classe puisqu'elle affiche le désir de s'écarter d'une société qui dicte le destin de ses membres. Prenons l'exemple de l'image de la jeune fille sexualisée qui est imitée à l'école. Toutes les jeunes filles se comportent comme des adultes, attirant le regard des garçons tandis que Plectrude s'efforce de paraître comme un tout petit enfant. Plectrude aurait pu facilement respecter les règles pour devenir un produit de la société, perdant ainsi l'identité exceptionnelle qui la rend marginale, mais elle résiste à la tentative de se conformer comme le font les élèves « médiocres » (50), même si l'école est une véritable prison, « une géhenne » (48).

Pour se distancier du lieu conformiste de l'école, Plectrude s'inscrit à l'Opéra de Paris, une prestigieuse école de danse où Plectrude incarne la danseuse classique. La protagoniste pense qu'en imitant l'image de la danseuse idéale, elle suit le chemin d'une « étoile » (117). Or, pour devenir ballerine, Plectrude est censée se priver de nourriture. Elle développe une anorexie. La perte de poids excessive symbolise que Plectrude se débarrasse de la partie de son identité qui devait se conformer aux règles à l'école. Pourtant, en se distanciant de ses pairs, Plectrude se conforme à un autre rôle avec des exigences qui sont aussi restrictives que celles de l'école. Les lieux éducationnels dans *Robert des noms propres* sont alors des lieux qui limitent Plectrude. C'est en rejetant les conventions imposées à l'école et à l'Opéra de Paris que Plectrude trouvera la capacité d'agir contre le rôle social féminin.

i) L'école

L'école primaire est un lieu où Plectrude doit suivre le modèle de bonne élève pour s'intégrer dans la société. Les élèves, en tant que groupe, sont censés être dociles. Ils ne

mettent jamais en question la hiérarchie qui leur inflige un statut inférieur par rapport aux institutrices au pouvoir. La protagoniste se rend compte qu'il y a aussi des règles à suivre, créées par leur institution ennuyeuse : « Il fallut rester assise pendant des heures sans bouger. Il fallut écouter une femme dont les propos n'étaient pas intéressants » (43). Plectrude est élevée avec l'impression que parce qu'elle est censée être extraordinaire, elle n'a pas besoin de se soumettre aux règles sociales. À la maison, Clémence lui permet de faire ce qu'elle veut : la jeune fille se costume en princesse (32), porte des bijoux (33) et mange des sucreries pour le petit déjeuner (34). L'idée de suivre les règles à l'école au lieu de rester à la maison lui est intolérable. Pendant sa première journée d'école, Plectrude est tellement horrifiée par ce lieu désagréable qu'elle régurgite métaphoriquement l'idée de s'intégrer parmi les « ordinaires ». Quand on la force à manger « une gamelle pleine de purée verdâtre et de petits carrés de viande brune », elle les vomit (47) : la scène annonce la révolte contre le système d'éducation et son anorexie. Ses actes de rébellion sont mineurs, mais significatifs. À titre d'illustration, tous les élèves arrivent à déchiffrer les lettres de l'alphabet, sauf Plectrude qui « semblait avoir décidé que ces choses-là ne la concernaient pas » (49) ; fille « formidable » (50), elle ne peut pas apprendre de la même façon que ses camarades. Elle décide de lire seulement quand sa mère lui donne un « gigantesque livre du siècle dernier » (51) plein de « belles illustrations » (52) avec des personnages « magnifiques » (52). L'institutrice est d'ailleurs humiliée que la petite fille apprenne à faire en deux journées ce qu'elle n'a pas pu lui apprendre en cinq mois :

La maîtresse, qui n'avait jamais beaucoup aimé Plectrude, se mit dès lors à la détester. Non seulement elle considéra ce miracle comme une humiliation personnelle, mais en plus elle éprouva envers la petite la haine qu'un esprit moyen ressent vis-à-vis d'un esprit supérieur... (54)

Le narrateur porte à l'attention du lecteur que l'institutrice est un « esprit moyen », tandis que Plectrude est « un esprit supérieur », confirmant que celle-ci est une figure d'altérité. Notons brièvement que la focalisation suggère que c'est par les yeux de Plectrude que le narrateur parle. C'est bien Plectrude qui souligne que la maîtresse et ses histoires sont « embêtant[es] » (51).

Janet Paterson définit un personnage en marge de la société comme celui « qui se distingue [...] de la norme sociale ou culturelle » (25). Paterson signale plusieurs facteurs d'altérité qui peuvent marginaliser la figure de l'Autre : son espace, ses traits physiques, ses vêtements, sa langue, son nom, etc. (31). De toute évidence, Plectrude ne s'intègre pas bien à l'école à cause de son identité exceptionnelle, « elle était seule contre tous » (56). Tous les enfants ont appris à lire avec le même livre, mais il n'était pas « assez beau » (54) pour la jeune fille remarquable. Le but de l'institution est de produire des robots identiques qui reproduiront les normes attendues. Ces étudiants forment un groupe que Paterson nomme « le groupe de référence » :

[c]elui qui établira les codes sociaux et en décidera les paramètres ; c'est lui qui valorisera certains attributs hérités ou acquis. D'où...son pouvoir d'admission, d'assimilation, de ségrégation ou d'exclusion sur ceux qui seront perçus comme étant différents. (24)

Plectrude se distingue du « groupe de référence », car elle refuse de les imiter. Aussi, ses camarades de classe deviennent-elles conscientes du fait que la jeune fille est différente d'elles à cause de leur institutrice : la présence d'une élève extraordinaire menace l'idéologie d'un regroupement conformiste et sa maîtresse utilise ses élèves comme des marionnettes pour s'assurer que Plectrude n'influence pas les autres : « Les élèves de CP étaient encore à cet âge suiviste où l'adulte a toujours raison et où la contestation est

impensable. Plectrude fut donc l'objet de tous les mépris » (56). Plectrude est ridiculisée cruellement par ses camarades à cause de son comportement puéril et contestataire. Plusieurs années plus tard, Plectrude gagnera la sympathie de quelques élèves pour ses réponses absurdes en classe (95), mais elle sera encore considérée comme l'Autre. L'arrivée d'un nouvel élève, Mathieu Saladin, annonce la possibilité que Plectrude s'identifie avec un de ses pairs. Mais, ce dernier est différent à cause d'une cicatrice sur son visage et les élèves rejettent Mathieu à son arrivée, l'appelant « le balafré » (89). Selon le « groupe de référence », Mathieu avait, cependant, « des traits réguliers, classiques, à la fois aimables et impassibles » (90), alors les élèves accueillent ce nouveau. Didier, celui qui mime la voix patriarcale, fait comprendre à Mathieu que Plectrude n'est pas acceptée par les autres élèves. Au lieu de défendre Plectrude, Mathieu décide de « côtoy[er] » (91) Didier pour s'assurer qu'il s'intègre avec les autres enfants. Plectrude aurait pu se conformer, comme Mathieu, mais elle décide de se regimber contre le système scolaire.

Nous constatons donc un lien entre l'expérience éducative de Plectrude et celle d'Alice, la protagoniste de *Dans la maison du père*, et cela pour indiquer que la révolte contre le lycée français est une étape nécessaire pour qu'un enfant puisse se lancer dans une quête pour changer son destin. Dans les deux romans, les élèves sont considérés comme des marionnettes qui doivent suivre les règles sans les questionner. Dans le paragraphe ci-dessus, nous avons illustré que les camarades de Plectrude ne remettent jamais en question le mauvais traitement de Plectrude, car « l'adulte a toujours raison » (54). Tandis que tous les élèves suivent les règles du milieu, Plectrude enfreint les règles pour s'avancer dans sa quête d'« agentivité ». Alice suit une quête révolutionnaire qui est

en parallèle avec celle de Plectrude. Alice doit imiter un discours oppressif de pensée à l'école, celui de fille civilisée : « J'y appris, à coups d'insultes et de fouet, les rudiments d'orthographe, de géographie et de grammaire et, somme toute, peu de choses qui pouvaient me relier à ma terre natale » (43). Elle est consciente que les filles « civilisées » sont des produits d'une société qui reproduit des femmes soumises et obéissantes, comme sa mère, une femme « sans avenir » (48). Alice, qui ne veut pas être manipulée par la société qui réprime sa mère, réagit contre les règles à l'école pour qu'elle puisse changer son propre destin. Le silence, un outil de colonisation qui éteint la voix de la mère d'Alice est utilisé par celle-ci comme un outil de révolte : « Je n'avais que ce silence à leur opposer... » (42). Aucune autre élève ne réagit contre l'obéissance qui lui est enseignée à l'école. C'est seulement Alice qui conteste le conformisme inculqué par le système scolaire :

Et longtemps je me demanderai pourquoi les Védin ne m'avaient pas simplement laissée vivre toutes mes parentés sans préférence et sans contrainte ? Pourquoi s'étaient-elles donné tant de mal pour me forcer à construire une vie amputée ? Une vie maladroitement copiée ? (Lahens 41).

L'insubordination d'Alice contre l'école est essentielle pour qu'elle puisse continuer sa quête et devenir enfin « agente » contrairement aux petites filles qui deviendront des femmes qui ont « l'âme nouée au feu de [la] cuisine » (48).

Robert des noms propres commence également avec une révolte de la part de la protagoniste contre l'école. Mary Jean Green examine la quête révolutionnaire qu'il faut suivre pour devenir « agente » :

...[U]ne quête qui se caractérise par son passage d'un rejet initial de contraintes familiales, religieuses, et sociales à une révolte contre les normes patriarcales incarnées par ces trois dernières instances, et enfin, à la libération de l'héroïne. (cité dans Havercroft 93)

De la même façon qu'Alice, la quête de Plectrude est provoquée par une institution qui enseigne, selon Plectrude, l'inutilité. La maîtresse de Plectrude est incontestablement une représentation de celle qui transmet des stéréotypes oppressifs de l'enseignement. La cruauté de cette femme envers Plectrude est troublante, car elle inculque au « cas désespéré » (55) qu'est Plectrude que son destin est sans espoir : « - Toi, ça ne sert à rien que tu fasses des efforts. Tu n'y arriveras pas » (55). La maîtresse tient des propos sévères à Plectrude non seulement parce que cette dernière refuse d'apprendre, mais parce que la maîtresse a peur de la « subjectivité » de Plectrude. Lorsque la jeune fille se rend compte que la maîtresse « veut se faire remarquer » (45), elle décide de la regarder intensément. L'institutrice est étonnée par le regard de Plectrude : « Madame en fut déstabilisée, mais n'osa pas protester, de peur de donner des ordres contradictoires » (46). Le simple regard de la jeune fille annonce qu'elle ne se soumettra pas à la voix oppressive de l'institution. Le refus de se plier aux attentes de la maîtresse est la première étape qui libère Plectrude d'un espace social étouffant. La prochaine étape implique une révolte contre les normes présentées à l'école.

Plectrude apprend rapidement qu'il y a certaines images à incarner à l'école selon son sexe : les enfants dans la classe de Plectrude reproduisent une société patriarcale de jeunes « Clémence » et « Fabien » (la mère adoptive et le père biologique de Plectrude). Les filles dans les classes de quatrième et cinquième sont obsédées par l'idée de porter un soutien-gorge, pour attirer le regard de l'autre sexe. Les jeunes garçons essayent d'agir également comme des adultes. Un des garçons, Didier, « ne parlait que de revues cochonnes, de football, de cigarettes et de bière. Fort de son année de plus, il jouait à l'adulte, prétendait qu'il se rasait... » (96). Tandis que les camarades de Plectrude

essayent de paraître et d’agir comme des adultes, elle s’accroche à son enfance : « Elle se coiffait de nattes ou de couettes, se vêtait exclusivement de salopettes, se promenait en serrant un ours en peluche sur son cœur, s’asseyait sur le sol pour nouer les lacets de ses Kickers » (85). Les consœurs de Plectrude se moquent d’elle parce qu’elle ne veut pas être la fille qui joue à l’adulte. Alors que Plectrude réagit contre la puberté, la passivité des filles de sa classe signale qu’elles acceptent l’image de la femme obéissante, comme Clémence. Les garçons dans la classe de Plectrude sont déjà à l’image de Fabien, le père biologique de Plectrude. Didier, le garçon vulgaire de la classe, imite un modèle d’adulte qui rappelle le personnage de Fabien. Celui-ci espérait avoir un fils « footballeur » (10), il « fumait en regardant dans le vide » (11), « n’avait rien d’un prince charmant » (8). Les similarités entre Didier et Fabien laissent entendre que Didier « jou[era] à l’homme marié » (8), se retrouvera dans une position autoritaire à cause de son sexe. En refusant de s’habiller et de se comporter comme un adulte, Plectrude affirme, au contraire, qu’elle ne deviendra pas le produit de la société patriarcale. Elle décide enfin de quitter l’espace qui étouffe sa tentative de changer son destin et fait une demande pour devenir étudiante de danse à l’Opéra de Paris. La jeune fille croit qu’en quittant l’école, elle pourra s’intégrer dans une société qui la jugera « exceptionnelle » (41) et non plus marginale, mais l’école de danse n’est qu’un autre lieu où Plectrude ne trouvera pas sa place.

ii) L’Opéra de Paris

L’école primaire est un lieu qui exige que les enfants suivent un certain code normatif. Si les enfants à l’école se moquent de Plectrude pour son individualisme, elle est idolâtrée par les filles dans ses cours de danse :

...[E]lle était la reine. La professeur s’extasiait sur ses aptitudes et, sans oser

le dire...la traitait comme la meilleure élève qu'elle ait eue de son existence. Par conséquent, les petites filles vénéraient Plectrude et jouaient des coudes pour danser auprès d'elle. (56)

Plectrude cherche un lieu où elle peut trouver une place parmi ses camarades et elle choisit comme solution l'Opéra de Paris, la prestigieuse école de ballet. Contrairement à ce à quoi elle s'attendait, Plectrude arrive à l'école de danse et elle est de nouveau la figure d'altérité dans un lieu qui impose un certain rôle à jouer. Plectrude va aux extrêmes pour s'assurer qu'elle représente la danseuse classique, mettant même sa santé en danger en se privant de nourriture. Elle présume qu'en se transformant en ballerine, elle se révolte contre le destin qui piège les petites filles à l'école. Même si Plectrude refuse d'imiter les filles à l'école, elle perd cette capacité d'agir en se conformant à la représentation de la danseuse classique, un « stéréotype de la beauté féminine » (Sorignet 45). À l'inverse des deux autres textes que nous avons étudiés, la danse ne sert pas d'outil de libération pour Plectrude dans ce roman. Alice et Lin, ont toutes les deux reconfiguré l'image de la ballerine. Dans le cas de Plectrude, la danse est plutôt une étape à franchir avant qu'elle puisse enfin devenir « agente ».

Plectrude s' imagine que l'Opéra de Paris est un lieu de « libération » (106). Pourtant, les écoles de ballet, selon Pierre-Emmanuel Sorignet, sont des lieux favorables au traditionalisme :

Ces institutions sont le lieu d'apprentissage d'une technique corporelle mais aussi et surtout d'une vision du monde basée sur la hiérarchie, la discipline et l'ascétisme. La domination exercée sur les corps de ces jeunes enfants est particulièrement ressentie par les filles qui doivent se plier aux règles indissociablement physiques et "morales" édictées par l'institution. (35)

À l'école, les jeunes filles se transforment en adultes pour incarner la femme séduisante. À l'Opéra de Paris, les danseuses doivent se transformer en filles idéales. D'abord,

l'Opéra de Paris exige que les filles deviennent presque mythiques ; il y a une ressemblance frappante entre les danseuses idéales et le personnage mythique du ballet, la sylphide. D'après Jean-Marie Roulin, la sylphide est « un esprit élémentaire de l'air » (24), « incomparablement belle » (24), « immortelle » (24). Les danseuses personnifient la sylphide pendant leurs exercices ; elles atteignent ce que Plectrude nomme « l'envol humain » (122), un état qui connote « un esprit élémentaire de l'air ». La mère de Plectrude mentionne d'ailleurs que Plectrude est devenue « très belle » (123) depuis son arrivée à l'Opéra de Paris. L'immortalité est même insinuée par tous les risques que prend Plectrude en décidant de se priver de nourriture. La danseuse qui incarne la sylphide est une représentation reconnue par Gladys M. Francis : « Les grands danseurs sont souvent décrits tels des sylphides, des êtres merveilleux, dont la légèreté dans l'exécution et le charme touchent au monde fantastique » (190).

Nous nous demandons pourquoi Plectrude a si facilement accepté de reproduire l'image de la danseuse idéale à l'Opéra de Paris lorsqu'elle était absolument contre la conformité du rôle de la fille qui joue à l'adulte à l'école. Nous proposons qu'elle suit les normes à l'école de danse pour deux raisons. D'abord, pour la bonne raison qu'elle adore la danse :

Mais le simple fait de quitter la barre pour s'élancer, sous les regards des autres, au centre de la salle, d'y virevolter quelques instants et de sentir combien son corps possédait l'art de ce pas était affolant. Si dix secondes pouvaient procurer tant de plaisir, on osait à peine rêver de ce qu'on éprouverait en dansant deux heures. (113)

La danse anime la jeune fille qui est généralement impassible. La deuxième raison est que la danse lui donne l'impression d'être extraordinaire et invincible. Plectrude décrit la ballerine idéale comme celle qui résiste aux découragements des professeurs : « Celles

qui ne résisteraient pas ne pourraient jamais avoir l'envergure mentale d'une étoile » (117). Plectrude ne se conforme pas à l'image de « flir[t] scolair[e] » (126) à l'école parce que les produits de ce lieu restrictif ne sont pas des étoiles exceptionnelles, mais l'inverse, des filles ordinaires. En fait, elle s'efforce d'atteindre un corps frêle pour s'éloigner du destin banal qui hante les étudiantes à l'école. Quand Plectrude arrive à l'Opéra de Paris, elle est choquée qu'elle soit mise parmi les « normales » (106). Pour totalement remplir aux attentes qui viennent de la profession, il faut s'ajuster aux attentes corporelles. Le corps « squelettiqu[e] » (106) fait partie de la transformation. Les enseignantes transmettent aux filles qu'elles doivent paraître émaciées pour être danseuse : « [I]l n'y a pas de place ici pour les truies » (107). Le narrateur fait remarquer que Plectrude était déjà trop mince pour la société moyenne avant d'aller à l'Opéra de Paris : « Plectrude était et restait d'une minceur digne d'un bas-relief égyptien. Sa légèreté insultait aux lois de la pesanteur » (68). Plectrude est déjà hors des normes étant donné que ses camarades sont voluptueuses. Pour garantir qu'elle garde son statut de fille exceptionnelle, Plectrude prend des mesures extrêmes pour maigrir. La danseuse est tellement motivée à l'idée de devenir ballerine qu'elle ne prête aucune attention aux suggestions alimentaires des enseignantes et décide de se priver de tout produit laitier (131). La transformation de Plectrude se complète lorsqu'elle se compare à sa meilleure amie Roselyne, « une jeune fille ordinaire pour qui la danse serait un délassement » (114). Quand Roselyne lui parle de garçons, Plectrude réplique qu'elle « n'a pas le temps de penser à ces choses-là » (126). De surcroît, Plectrude est horrifiée du fait que Roselyne porte un soutien-gorge : « Comme ils sont affalés ! Comme ils sont soumis aux lois de la pesanteur ! La vie, ce doit être plus et mieux que ça » (127). C'est à ce moment que

Plectrude reconnaît le fait qu'elle a totalement détruit son ancienne existence, qu'elle s'est réchappée d'un destin qui enchaîne sa meilleure amie. Pour la première fois de sa vie, Plectrude se sent comme si elle contrôlait de façon absolue son destin. Elle n'est plus la marionnette d'une société qui cherche à façonner les petites filles pour en faire des femmes obéissantes. Plectrude a triomphé de la « barrière qui séparait les plus de quarante kilos des moins de quarante kilos » ; elle est maintenant libre du rôle social qui l'aurait retenue. Nous suggérons qu'en fait, Plectrude se leurre en pensant que sa perte de poids lui permet de contrôler son destin. Elle est la plus triste victime, car en devenant ballerine, elle devient une jeune fille soumise.

La libération de Plectrude est de courte durée à cause d'une ostéoporose qui lui enlève sa capacité de danser. En se conformant à un rôle prescrit, Plectrude devient presque non existante ; elle n'a plus de sentiments (132) et elle ne pèse que trente-deux kilos (135). Cette protagoniste n'arrive pas à se libérer de la même façon qu'Alice et Lin l'ont fait, car elle fait la danse classique. Néanmoins, la danse est un moyen fondamental pour que Plectrude puisse enfin devenir « agente ». Au moment où Plectrude s'aperçoit qu'elle n'est pas l'enfant d'une femme ordinaire, mais d'une femme meurtrière, elle suit le même parcours que Lucette, croyant que son destin est de se suicider. Elle se trouve incarcérée de façon symbolique comme l'était Lucette. Par contre, étant un personnage moderne, Plectrude décide de changer son destin. Elle tue le personnage qui représente l'auteure, celle qui transmet des clichés opprimants, et elle devient une fois pour toutes une « agente ».

Le destin de l' « objet » : la transmission de mère en fille

Le stéréotype de la femme obéissante n'est pas seulement véhiculé à l'école, mais aussi par la figure maternelle. Dans les deux romans, *La Virevolte* et *Dans la maison du père*, les protagonistes sont entourées par des femmes qui sont destinées à une vie à la fois banale et soumise. Clémence, la mère adoptive de Plectrude, représente ce personnage assujéti dans *Robert des noms propres*. Elle apparaît dans le roman pour la première fois pour rendre visite à sa sœur cadette, Lucette, qui est enceinte de son premier enfant. Les deux personnages sont mis en contraste pour montrer qu'il y a un choix pour la femme entre la soumission et la révolte. Clémence « adorait » (12) sa petite sœur, mais elle voit qu'en étant enceinte à un si jeune âge, Lucette suit le chemin de la femme soumise. La sœur aînée essaye de raisonner avec sa petite sœur, pourtant Lucette ne comprend pas qu'elle accepte une vie de difficultés et non une vie de « conte de fées » (12). Clémence a peur pour sa petite sœur : « Elle avait toujours su que la petite dernière était fragile, mais là, cela prenait des proportions inquiétantes » (13). La sœur aînée s'inquiète de l'avenir de Lucette parce qu'elle est consciente qu'il y a un rôle qui emprisonne les femmes dans la société ; Clémence est déjà une femme au foyer avec deux enfants. Lucette néglige la voix de la raison de sa sœur, déclarant que Clémence « est jalouse » (13) et « veu[t] [la] détruire » (13). Clémence désire un autre destin pour Lucette, mais elle sait que sa sœur est destinée à être femme docile. Elle laisse tomber le conflit et retourne à son quotidien : Clémence comprend que ses responsabilités de femme « convenable » l'étouffent, mais elle n'a pas encore la capacité de réagir contre les limitations sociales.

Quelques jours plus tard, Lucette tue son mari. Elle annonce aux policiers qu'elle a commis le crime « pour faire passer le hoquet du petit » (17). Elle révèle aussi que Fabien « menaçait » le bébé parce qu'il « voulait l'appeler Tanguy si c'était un garçon et Joëlle si c'était une fille » (17). Son raisonnement est absolument irrationnel, mais considérons l'hypothèse que le meurtre représente une révolte contre l'homme qui contrôle la vie de la femme. Sans avoir perpétré le meurtre, Lucette aurait été une victime de la société patriarcale toute sa vie. C'est vrai que Lucette a fait le choix d'épouser Fabien, pourtant, la jeune fille naïve s'attendait à une vie « forte et dense » (7) et non pas une vie « limitée » (19). En tuant son mari, Lucette croit protéger son futur bébé d'un destin de femme soumise.

Naturellement, Lucette est punie pour avoir tué son mari. En incarcérant la jeune femme, la société garantit que les autres femmes ne seront pas influencées par Lucette, une « agente » qui se révolte de façon radicale contre la soumission. Lucette se révolte une deuxième fois en décidant de nommer sa fille Plectrude, un prénom qui « suggère un destin hors norme » (19). Les employés de la prison, des « marionnettes » qui renforcent les conventions sociales, attaquent le choix de nom de l'enfant de Lucette : « Une délégation de matrones, de psychologues, de vagues juristes et de médecins plus vagues encore défila auprès de Lucette pour protester : elle ne pouvait pas appeler sa fille comme ça » (19). Et ces derniers ont seulement envisagé un diagnostic de folie : « Plus elle parlait, plus on la prenait pour une folle » (18). Ce n'est pas un hasard que la société étiquette Lucette, celle qui essaye de s'écarter de la norme, comme psychopathe. Le comportement de Lucette est assurément inquiétant, mais en refusant de céder aux voix autoritaires, Lucette prend le contrôle de sa vie (21). L'histoire de cette femme rebelle se

termine par son suicide. L'acte suicidaire de Lucette peut être considéré comme une action lâche, mais à notre avis, Lucette trouve finalement une quasi-libération de la société qui a essayé de la contrôler. Nous utilisons le terme quasi-libération parce que même si Lucette se révolte contre la société en se suicidant, sa capacité d'agir meurt avec elle.

Clémence décide d'élever le bébé « grandiose » (23) de sa sœur décédée et elle découvre rapidement qu'en jouant avec cet enfant, elle peut s'échapper de sa vie banale. Plectrude inspire une transformation chez elle. La preuve nous est fournie par la description de la métamorphose de Clémence. Quand les deux autres enfants partent pour l'école, Clémence et Plectrude s'affublent de costumes excessifs ce qui permet à Clémence de se réinventer en dehors de sa fonction maternelle :

Elle se changeait au sens le plus profond du terme : non seulement elle enlevait ses vêtements ordinaires pour s'enrouler dans des étoffes luxueuses qui lui donnaient l'allure d'une reine indienne, mais elle troquait son âme de mère de famille contre celle d'une créature fantasmagorique dotée de pouvoirs exceptionnels. (31)

Sa transformation en « reine indienne » permet à Clémence de s'affirmer comme étant plus qu'une femme prise à la maison. Pour Clémence, le jeu des costumes est un « champ libre » qui la sépare de ceux qui l'emprisonnent : son époux et ses filles (31). Seul le regard de Plectrude inspire la libération à cette femme épuisée par le travail à la maison : « Sous le regard fixe de l'enfant, la jeune femme de vingt-huit ans laissait sortir de son sein la fée de seize ans et la sorcière de dix mille ans qui y étaient contenues » (32). Si Plectrude est la fille d'une femme qui était considérée comme une « agente », son « regard » peut symboliser que l'agentivité de Lucette a été transmise à sa fille. Le « regard » de Plectrude encourage Clémence à se transfigurer en femme confiante qui

brise les règles. Malheureusement, la fin de la journée annonce que Clémence doit revenir à la réalité :

Vers quatorze heures...elle sautait alors dans des vêtements ordinaires, courait au coin de la rue acheter des aliments sérieux, rentrait pour donner au logis une apparence possible, jetait le linge sale dans la machine puis partait à l'école chercher les enfants. (Nothomb 35)

Plusieurs groupes de mots dans cette citation font allusion au fait que la société a des attentes spécifiques pour une mère. La première : des « vêtements ordinaires ». Selon la société, la mère ne peut pas porter des costumes magnifiques pour changer son apparence. Elle doit porter des « vêtements ordinaires » pour se fondre parmi les autres mères qui obéissent à leur rang dans la société. Ensuite, la citation fait référence à « des aliments sérieux » (35). Clémence prépare des petits déjeuners pleins de sucreries pour Plectrude : « pain d'épice, gâteaux au chocolat, chaussons aux pommes, biscuits aux amandes, flan à la vanille, avec pour boissons du cidre doux et du sirop d'orgeat » (34). La mère est consciente qu'elle est hypocrite, car elle avoue qu'elle ne permettrait jamais à ses deux autres enfants de manger des gâteries pour le petit déjeuner (35). Selon la société, une mère respectable reste à la maison pour préparer des repas « sérieux » (35), mais la jeune fille exceptionnelle inspire une transgression des limites. Enfin, la citation annonce les attentes d'une « apparence possible » (35). Clémence est censée garder la maison en état d'« apparence possible » ; le ménage fait partie de ses responsabilités de femme au foyer. La citation rappelle Lin dans *La Virevolte* qui s'est efforcée de se soumettre à une vie ordinaire : « Revenir sur terre. Se vautrer. Apprendre tout ce qu'il est possible d'apprendre sur la boue, l'ici, le maintenant. Apprendre à aimer lourdeur, souillure. Sinon » (Huston 65). Lin doit « apprendre à aimer » la maternité, car, selon la société, les femmes ne peuvent pas être trop « ambitieuses » (Huston 108). Pour en

revenir à la citation de Clémence, il est évident finalement qu'elle s'efforce de faire ses tâches ménagères pour satisfaire les attentes sociales de la femme obéissante.

Aussi, faut-il se demander pourquoi Clémence veut tout d'un coup transformer son statut social lorsqu'elle réussit à vivre une vie « convenable » de femme à la maison avec ses deux premières filles. En examinant le comportement de Clémence, il est évident qu'elle devient obsédée du regard des autres. D'après Monique Plaza, « la femme existe, mais l'idéologie [patriarcale] dévalorise son existence » (91). Avant l'arrivée de Plectrude, les seules créations de Clémence sont ses deux filles « mignonnes, gentilles » (Nothomb 24). Pourtant, Plectrude donne à Clémence la possibilité de mater une création « splendide » et « intense » (24). Si Plectrude et « les circonstances de sa naissance » sont la raison pour laquelle les voisins « marmonnaient » (30), les voisins remarquent aussi que c'est anormal qu'une petite fille soit renvoyée de l'école maternelle (30). Clémence, une femme « ordinaire », se sent comme si elle se faisait remarquer par les autres à cause de son enfant extraordinaire : « Elle préfère considérer comme acquise la filiation directe qui la liait à Plectrude » (31). Même si le regard et le commérage des voisins sont plutôt négatifs, Clémence est ravie de se démarquer dans sa société.

Clémence se rend compte que Plectrude, une jeune fille exceptionnelle, est la solution pour se sauver de sa vie banale. La mère devient fascinée par sa fille extraordinaire, car celle-ci lui permet de sortir temporairement de son statut de femme opprimée. Clémence s'émerveille par les petites choses banales que fait Plectrude : elle « s'extasia » quand la petite dit maman pour la première fois, même si c'était le premier mot de ses deux autres enfants (25), elle pense que « son élocution était impeccable » (27). Elle s'extasie pareillement par sa façon de manger (27). Quand Plectrude est

renvoyée après quelques journées à la maternelle à cause de son regard, Clémence est bizarrement « folle de fierté » (30) que sa fille soit renvoyée pour une raison tellement absurde. Le comportement curieux de la mère s'explique quelques lignes plus tard : la vraie raison de sa joie est que « son tête-à-tête avec la petite se prolongeât » (31). En gardant Plectrude à la maison, Clémence peut encore vivre dans un monde fantastique où l'on mange des friandises pour le petit déjeuner et où l'on se costume pour s'évader de la vie quotidienne. Quand Plectrude est enfin obligée d'assister au cours préparatoire, Clémence proteste qu'elle est encore trop jeune (42). Clémence sait que si Plectrude quitte la maison, elle doit retourner à la banalité de la vie d'une femme au foyer. La maternité pendant la période où Clémence garde Plectrude à la maison est libératrice : elle provoque une métamorphose chez Clémence. Pourtant, Clémence ne peut pas continuer à garder Plectrude à la maison, et c'est à ce moment où la maternité devient encore une fois une contrainte.

La fascination de Clémence pour sa fille benjamine se transforme en comportement obsessionnel. Clémence commence à prendre de mauvaises décisions la concernant afin de servir ses propres intérêts. La maîtresse de Plectrude organise une rencontre avec ses parents pour leur expliquer que Plectrude n'a aucune soif d'apprendre. Denis s'inquiète et est même gêné que Plectrude soit une mauvaise élève. La réaction de Clémence est tout à fait bizarre :

Clémence, sans l'avouer, ressentit une obscure fierté : décidément, cette petite rebelle ne faisait rien comme tout le monde. [...]. La maman ouvrit ses yeux admiratifs : elle n'avait jamais entendu parler d'un enfant qui redoublait son cours préparatoire. Cela lui parut une action d'éclat, une audace, une insolence aristocratique. (49)

L'admiration de Clémence pour les échecs de son enfant n'est pas du tout un sentiment attendu. Clémence est plus préoccupée par la manifestation « rebelle » de son enfant au

lieu de s'inquiéter qu'elle soit analphabète. Anna Kemp explique que la relation entre Clémence et sa fille est comparable à un spectateur qui admire une œuvre d'art : « Indeed, the bonds between Clémence and Plectrude have less in common with the mother– daughter relationship than they do with the relationship between art work and admirer... » (56). Clémence admire le fait que sa fille désobéit aux normes de la société, les mêmes normes qui l'emprisonnent.

Explorons maintenant la danse, un thème très important dans la relation entre Clémence et sa fille. Plectrude est une danseuse magnifique. Quand elle danse, elle a « une intensité extraordinaire » (40). La professeure de danse remarque que la petite fille « a un don » (41). Clémence voit donc le talent de Plectrude comme une façon de réaliser ses propres rêves. À l'âge de quinze ans, Clémence est refusée à l'Opéra de Paris et « ne s'en était jamais consolée » (39). Clémence n'a jamais eu l'occasion de danser ; l'avenir d'une femme soumise comprend un mari et des enfants. En se rendant compte que sa fille est une danseuse talentueuse, Clémence en profite. À l'âge de douze ans, Plectrude décide de s'inscrire à l'Opéra de Paris parce qu'elle ne s'intègre pas bien à l'école. Il faut insister sur le fait que ce n'est pas seulement le choix de Plectrude de s'inscrire à l'école de danse : elle est influencée par Clémence. Au moment où Plectrude reçoit sa lettre d'entrée, son nom ou ses émotions ne sont pas mentionnés : « Ce fut le plus beau jour de la vie de sa mère » (102).

Quand Plectrude rentre chez elle pendant les vacances de Noël, la jeune fille est évidemment devenue chétive en raison de son anorexie. Clémence est trop préoccupée par le succès de sa fille pour voir qu'elle souffre : « Tu es très belle, ma chérie » (123). Clémence ne tient pas compte de la douleur de sa fille, car en admettant que Plectrude est

malade, elle admettrait que sa fille ne soit pas surhumaine. Le rêve de Plectrude, et surtout celui de Clémence, prend fin lorsque Plectrude est diagnostiquée pour son ostéoporose (134). Plectrude ne peut plus danser. Clémence n'a plus une fille exceptionnelle, mais une fille ordinaire. Sans fille extraordinaire, Clémence est seulement une femme du quotidien. Il n'y a rien qui la sépare des autres femmes dans la société. Pendant le rétablissement de Plectrude, Clémence n'est pas à ses côtés, car elle aussi est malade : « Elle a de la fièvre, elle délire. Elle se prend pour toi. Elle dit : 'Je n'ai que quinze ans, mon rêve ne peut pas être déjà fini, je serai danseuse, je ne peux pas être autre chose que danseuse !' » (137). La folie de Clémence est tragique. Sans fille prodige, Clémence comprend qu'elle est destinée pour toujours à la banalité, à une vie de femme au foyer. Notons l'ironie dans le fait que Clémence soit malade de folie après sa tentative de changer son destin. Lucette était étiquetée comme étant « folle » (13) parce qu'elle ne voulait pas se plier au rôle de femme obéissante, et Clémence doit faire face au même sort que sa sœur : elle est condamnée à la folie pour son incapacité à être une mère responsable.

Regardons l'autre côté de la relation. Havercroft considère que la mère patriarcale transmet à sa fille des clichés répressifs pour s'assurer qu'elle devienne une femme soumise (210). La théorie de Havercroft est déconstruite dans le cas de Clémence et de Plectrude : au lieu de transmettre des clichés, Clémence transmet à sa fille le sentiment d'être « extraordinaire ». Le problème est que la mère manipule son enfant pour ses propres intérêts. L'identité de Plectrude commence à changer quand elle devient célèbre à son institution de danse. Clémence complimente sa fille sans cesse, en l'assurant qu'elle est « exceptionnelle » (41). Nous commençons à voir un changement d'identité chez

Plectrude ; la fille n'est plus appelée par son nom, mais comme « la petite danseuse » (44). Cette révélation suggère que Plectrude existe seulement pour et à cause de la danse : elle n'est pas soumise à sa société, mais à une mère qui contrôle sa vie.

Plectrude est aussi curieusement attachée à sa mère. À l'âge de douze ans, Plectrude se blottit contre sa mère, qui « la cajola, la dorlota, lui dit des petits mots d'amour, la frictionna » (84). Plectrude adore l'affection de sa mère : « Elle fermait les yeux de plaisir : aucun amour, pensait-elle, ne pourrait lui plaire autant que celui de sa mère. Être dans les bras d'un garçon, ça ne la faisait pas rêver. Être dans les bras de Clémence, c'était l'absolu » (84). Plectrude se révolte en grande partie pour faire plaisir à sa mère. La fille se rend compte pendant sa guérison qu'elle était seulement une marionnette qui était contrôlée par sa mère. À cause de son ostéoporose, Plectrude « se déplac[e] à l'aide de béquilles » (139). Nous voyons cette image comme symbolique : Plectrude doit apprendre à marcher, à se réinventer indépendamment de sa mère. Plectrude doit trouver elle-même sa place dans la société sans être influencée par sa mère manipulatrice.

Plectrude commence dès lors à lutter contre sa mère qui l'encourageait à devenir ballerine. Elle retransforme son corps faible en dévorant « du pain, du fromage, de la compote, du jambon et du chocolat » (142). La jeune fille se remet en santé « rapidement » (142), ce que le narrateur affirme être « extraordinaire » (142). Clémence est furieuse que sa fille pense qu'elle puisse vivre sans elle. Puisque sa fille l'a « trahie », la mère révèle de façon cruelle que Plectrude n'est pas son enfant, mais celui de sa sœur, une femme folle qui a tué son mari (144). Plectrude affirme son existence alors en déclarant : « Je ne te laisserai pas me tuer, maman » (148). Voilà le moment où la quête

d'« agentivité » de Plectrude recommence. Plectrude quitte sa famille et commence à vivre de façon complètement indépendante pour trouver sa place dans la société.

En conséquence, l'analyse du personnage de Clémence sert à montrer que le patriarcat du passé emprisonne la femme « ordinaire » dans un contexte moderne. Clémence essaye de modifier son destin à travers sa fille, mais la femme traditionnelle est destinée à devenir soumise. Il n'y a aucun espoir pour Clémence et la lignée des femmes anciennes. Plectrude révèle par contre qu'il y a de l'optimisme pour la prochaine génération de filles. Plectrude trouvera enfin la solution pour fuir le destin accordé aux femmes dans sa société et deviendra une vraie « agente ».

La fin extraordinaire : agir par la création

L'interprétation de la fin du roman est très importante en ce qui concerne la quête libératoire de Plectrude. Le roman se termine avec la protagoniste qui tue un personnage qui représente l'auteure, Amélie Nothomb. Plusieurs critiques ont de la difficulté à déchiffrer la signification de ce meurtre. Siobhán McIlvanney soutient que le meurtre a une fonction optimiste, que le meurtre provoque une émancipation féministe de la protagoniste contemporaine (26). Anna Kemp est en désaccord avec McIlvanney, voyant la fin du texte comme un piège ; l'histoire de Plectrude est finie parce qu'elle est perdue sans sa créatrice (64). Nous estimons que le meurtre du personnage d'Amélie Nothomb est symbolique à plusieurs niveaux. Kemp a raison que la fin du texte peut être interprétée comme un piège. La fin nous oblige à constater que Clémence et Lucette ne sont que des personnages et non pas les génitrices de Plectrude, puisqu'en fait, elles sont toutes le fruit de l'imagination d'Amélie Nothomb. Pourtant, il faut comprendre pourquoi Nothomb, et certainement d'autres auteurs, s'inscrivent dans leur roman. Marie-Laure

Ryan donne un autre exemple de roman où il est question d'auteur comme personnage : *Thru* de Christine Brooke-Rose (382). Si la protagoniste Larissa s'invente ici une amie, Armel, qui est en fait l'auteur de Larissa, qui est le vrai personnage et qui l'a inventé si le roman n'en donne aucun indice? Alors que le personnage de l'auteur de Brooke-Rose n'est pas la véritable auteure du roman, la fin du texte a le même effet que celle de Nothomb, remettant en question la structure conventionnelle du roman, d'un auteur qui invente et contrôle le destin de ses personnages. La fin de *Robert des noms propres* invite les lecteurs à questionner la liberté de Plectrude ; l'auteure du texte continue à exister, puisque c'est elle qui va finir la rédaction, la création du roman. Cependant, le fait que Plectrude tue la représentation d'Amélie Nothomb suggère qu'elle est aussi puissante que l'auteure, qu'elle est vraiment une « agente », car elle a la capacité d'agir contre le concept de la structure narrative conventionnelle.

Revenons au moment, dans le récit, où Plectrude se sépare de Clémence. Plectrude doit déchiffrer comment elle peut se réinventer dans une société qui valorise encore les pensées patriarcales du passé. Elle ne peut pas compter sur ses camarades de classe ; ils obéissent aux rôles stéréotypés associés aux deux sexes. Elle ne peut pas se fier à sa mère non plus, car Clémence la manipule comme une marionnette pour trouver sa propre émancipation. En fait, il y a une femme seulement qui a trouvé une quasi-libération dans le texte : Lucette. Pour se transformer en « agente », Plectrude décide de suivre le chemin de sa mère biologique : « Elle pensa que sa mère s'était suicidée à dix-neuf ans et que ce serait son destin à elle aussi : 'J'ai seize ans. Encore trois ans à vivre, et un enfant à mettre au monde' » (152). Pour réaliser son plan, Plectrude doit être enceinte. La protagoniste veut que le père de son futur enfant satisfasse ses exigences. Par exemple,

elle ne veut pas que le candidat soit un des garçons de son âge (152). Plectrude choisit enfin son professeur de théâtre comme le père, mais prend la décision d'élever l'enfant sans lui. Puisque Plectrude est une femme moderne, elle prend la décision d'être mère célibataire. Il est à noter que Plectrude ne suit pas le parcours de Lucette en faisant un tel choix. Plectrude réussira seulement à devenir « agente » si elle s'écarte du destin de Lucette, si elle ne se marie pas avec un homme qu'elle sera forcée de tuer. Plectrude donnera naissance à un petit garçon, Simon, et de façon similaire à Angela de *La Virevolte*, l'accouchement d'un petit garçon annonce la rupture de la relation tumultueuse entre mère et fille.

Deux ans plus tard, à l'âge de dix-neuf ans, Plectrude doit se suicider si elle veut suivre les traces de sa mère. Plectrude est alors fâchée qu'elle se soit écartée de ses intentions de départ, d'imiter la vie de Lucette : « J'ai déjà mis de l'eau dans le vin de mon destin en renonçant à tuer le père de Simon. Mais moi, je n'y couperai pas » (157). Plectrude planifie son suicide et réfléchit à toutes les possibilités : « se jetterait-elle sous un train, sous une voiture, ou dans la Seine ? » (159). Elle prend la décision de se jeter du Pont-Neuf. Au dernier moment, elle entend quelqu'un qui l'appelle : c'est Mathieu Saladin, son ancien camarade. Quand Mathieu lui demande si elle veut de lui, elle décide de « remettre sa mort à une date ultérieure » (164) pour avoir la chance de connaître Mathieu. La quête de Plectrude, celle d'imiter Lucette, est encore interrompue, mais Plectrude est indifférente cette fois-ci. Elle trouve un bonheur que ni Clémence ni Lucette n'ont trouvé : « Plectrude découvrit une chose surprenante : on pouvait être heureux à l'âge adulte » (164). Plectrude n'a plus besoin d'imiter sa mère. Elle ne devient pas une femme soumise qui se plie à un rôle attendu, mais une « chanteuse » (168). Pour s'écarter

de son passé, elle décide pareillement de prendre un pseudonyme : Robert. Ce nom est significatif pour la raison que le prénom Robert est évidemment une référence au dictionnaire du même nom : «... un nom de dictionnaire et qui convenait ainsi à la dimension encyclopédique des souffrances qu'elle avait connues... » (168). *Le Petit Robert des noms propres* est, bien sûr, un des dictionnaires publiés par les éditions Robert, un ensemble de noms et de lieux qui reflètent l'institution patriarcale du passé. Si Plectrude change son nom à Robert, elle se fait une place parmi les hommes. Le nouveau nom de Plectrude symbolise la révolte, la responsabilisation et l'« agentivité ». Pour Siobhán McIlvanney, le langage est un outil très important pour que Plectrude guérisse de toutes les souffrances qu'elle a vécues :

This radical belief in the power of language as a force for change and transformation as a potential and potent tool with which to alter the status quo, whereby articulating the things brings it into existence, is clearly relevant to the therapeutic role of the narrative text as regards trauma. (22)

En changeant son nom, Plectrude/Robert change son destin et réussit à mettre fin à la quête de Lucette. Nous sommes consciente que le changement du nom Robert peut signifier une forme de transsexualité. Par contre, nous ne voyons pas la transformation de Plectrude à Robert comme une femme qui se réinvente comme homme, mais plutôt comme un effacement de la séparation entre les sexes, une division qui revient aux valeurs de la société patriarcale.

Les dernières pages du roman racontent une rencontre entre Robert et Amélie Nothomb. Robert trouve en Amélie « l'amie, la sœur dont elle avait tant besoin » (168). Robert divulgue à Amélie l'histoire de sa mère, qui a assassiné son père quand elle était enceinte de huit mois (169). Amélie annonce abruptement à Robert qu'elle fera la même chose que sa mère : « Vous êtes imprégnée de ce meurtre. Ne parlons même pas des

tentatives d'assassinat métaphoriques que vous avez subies et que vous vous êtes imposées par la suite. Comment pourriez-vous ne pas devenir meurtrière ? » (169). Amélie incarne la voix du « sujet » dans cet extrait ; elle transmet à Robert qu'elle suivra le même destin que Lucette, qu'elle ne peut pas s'évader du rôle de la femme soumise. Si Robert veut connaître un destin différent de celui de Lucette, il faut tuer celle qui a le pouvoir langagier de manipuler son destin : l'auteure. En tuant le personnage d'Amélie Nothomb, Robert s'assure que la fin du texte lui appartient, précisément comme son nom. McIlvanney interprète la fin du texte d'une façon similaire :

Somewhat paradoxically perhaps, her action may be seen as breaking the power of language to foretell future events by killing its source, her own creator, despite her very act constituting evidence of language's predictive power. Plectrude will no longer passively dance to the tune of another—whether Clémence's or Nothomb's—but will speak her own text. (26)

Ce passage nous ramène à la définition d'« agent » selon Shirley Neuman : « the capacity to act in autonomous ways, to affect the social construction of one's subjectivity and one's place and representation within the social order » (cité dans Havercroft 210). Sans Nothomb, il n'y a plus de rôle social à imiter ou même de société à laquelle elle doit se conformer. Robert est enfin « agente ».

À la fin, Plectrude et Mathieu sont incertains à propos de quoi faire avec le cadavre de Nothomb : « À l'heure qu'il est, Plectrude et Mathieu n'ont toujours pas trouvé la solution » (171). Kemp soutient que la fin du livre ne signifie pas la liberté de la protagoniste :

But to what extent can Plectrude speak her own text? I would suggest that the final page of the book casts doubt over a reading of Plectrude's journey as one of personal emancipation. [...]. In contrast with the drive and confidence of the body of the narrative, the text ends on a note of hesitation. (63)

Selon Kemp, l'émancipation de Plectrude résiste à une interprétation féministe (65). Nous ne partageons pas cet avis étant donné que Plectrude tue celle qui incarne des clichés patriarcaux de la même façon que la « mère patriarcale » (Havercroft 210). Amélie condamne Plectrude à suivre le même destin emprisonné de Lucette, mais la protagoniste refuse de se plier à la transmission. Même si le texte se termine avec une « hésitation » (Kemp 63), nous ne pouvons pas ignorer le fait que la protagoniste réussit à tuer l'auteure. Plectrude est libre de sa créatrice et il n'y a aucun indice qu'elle sera incarcérée. Elle accomplit la quête que Lucette a échoué.

Robert des noms propres suit la quête d'une jeune fille qui essaye de s'écarter du modèle féminin passif qu'elle connaît pour se libérer de sa société conformiste. Pour pouvoir agir contre le discours oppressif de la femme « objet », Plectrude doit se révolter contre plusieurs institutions qui produisent des jeunes filles qui deviendront femmes soumises. Ensuite, elle incarne la danseuse conformiste classique en pensant que celle-ci est prédestinée à une vie extraordinaire. Pourtant, l'image de la danseuse classique donne à Plectrude l'impression d'une fausse liberté, car la danseuse doit se soumettre à une formation rigide. Malgré le fait que le ballet n'ait pas pu libérer Plectrude, elle trouve une solution de la même manière qu'Alice, de *Dans la maison du père* et que Lin, de *La virevolte*, et réussit à devenir « agente ». Plectrude arrive à prendre des décisions qui la libèrent de la représentation de la femme traditionnelle, s'appuyant sur le parcours et la révolte de sa mère biologique, Lucette, pour y arriver. Elle devient mère célibataire, elle évite le suicide, et elle se révolte contre le personnage de l'auteure qui essaye de manipuler son destin. Cette protagoniste réussit ainsi à se révolter contre une soumission qui hante les personnages féminins depuis longtemps et aussi à transgresser les

conventions littéraires. Sans aucun doute, la fin du roman annonce un changement radical pour la femme artiste : elle peut enfin créer son propre destin.

Conclusion

Les critiques Agnese Fidecaro et Stéphanie Lachat ont organisé un colloque en juin 2004 intitulé *Profession : créatrice. La place des femmes dans le champ artistique*. Les contributions ont révélé que la femme artiste rencontre plusieurs difficultés dans sa profession, qu'il faut « redéfinir les rapports actuels entre création et genre, voire entre création et féminisme » (10). Fidecaro et Lachat concluent leur introduction aux actes en soulignant l'importance de déconstruire les rôles sociaux qui entravent la femme artiste :

D'où l'importance du travail de déblocage [sic] des impasses créatrices générées par les contradictions caractérisant la position des femmes, et de dépassement du rapport inhibant à l'autorité de la tradition ou à des modèles prédéfinis de la personnalité créatrice ou du processus créatif. (22)

Dans la présente étude, nous avons montré que c'est par le biais de l'art que la femme peut dépasser les contraintes imposées par les normes sociales. Les romans *Dans la maison du père* de Yanick Lahens et *La Virevolte* de Nancy Huston nous ont permis d'examiner deux différents styles de danse, la danse vaudou et la danse moderne, qui offrent aux protagonistes la possibilité d'assumer leur « agentivité ». Dans le troisième roman, *Robert des noms propres* d'Amélie Nothomb, c'est en refusant la danse classique que Plectrude découvre comment accéder à une création féminine sans être influencée par les discours du passé.

Les trois protagonistes de notre corpus réussissent à transgresser les normes sociales qui nuisent aux femmes artistes. Leur insoumission commence par le rejet des conventions encore influencées par les valeurs patriarcales antécédentes, un code qui les pousse à accomplir leur devoir de procréatrice, qui empêche la création artistique. Après avoir refusé de reproduire le destin vécu par leurs mères soumises, elles peuvent

s'éloigner de l'image de la danseuse classique qui freine la création féminine par d'irréalistes attentes. En rejetant les représentations de la femme traditionnelle et de la danseuse classique, nos trois protagonistes peuvent enfin affirmer leur position dans la société comme créatrices.

Le premier chapitre de notre étude propose une réflexion sur la femme artiste qui fait face à une situation où elle n'a pas droit à ses propres opinions. Alice (*Dans la maison du père*) vit dans une société qui interdit l'expression féminine. Elle se rend compte que si elle veut avoir le même pouvoir que celui que la société attribue aux hommes, elle doit se révolter contre la soumission imposée par la société patriarcale. Alice risque sa propre sécurité et la sécurité de sa famille en essayant de trouver sa voix. Elle choisit de poursuivre son apprentissage de la danse vaudou, une danse qui lui donne la possibilité de s'exprimer par rapport aux figures maternelles dans sa vie : dans cette société patriarcale et politiquement bouleversante, sa mère est réduite à un « objet » sans voix et la domestique de la famille, Man Bo, se conforme à un discours colonial. Le danger d'assister aux cérémonies vaudou, c'est que la milice condamne ceux qui valorisent les traditions vaudou pendant la campagne anti-superstitieuse (150). Toutefois, c'est la danse vaudou qui inspire un changement radical chez Alice, qui l'aide à se transformer en femme créatrice. Sa décision difficile de s'exiler du pays indique qu'elle ne mourra pas en silence comme sa mère : sa vie a vraiment changé lors de sa révolte dans le jardin de son père.

Le deuxième chapitre examine les difficultés que rencontre la femme lorsqu'elle cherche à conjuguer la maternité avec sa profession. Dans *La Virevolte*, Lin se retrouve face à une société qui s'attend à ce qu'elle se dévoue entièrement à ses enfants. Lin imite

l'image de la mère serviable, espérant qu'elle pourra continuer à chorégraphier ses danses. Cependant, pour répondre aux exigences de mère, elle doit danser de moins en moins jusqu'à ce qu'elle abandonne complètement son art. C'est à ce moment qu'elle se rend compte que les rôles de mère et de créatrice ne peuvent pas coexister. Sans avoir le droit à une existence autre que celle de génitrice, Lin commence à éprouver du ressentiment envers ses enfants et son mari. Subséquemment, Lin réagit contre les attentes sociales en abdiquant ses responsabilités maternelles. Elle décide que pour réussir en tant qu'artiste, elle doit rompre avec sa famille qui fait obstacle à sa capacité de créer. Le choix d'abandonner sa famille est difficile pour Lin et elle se sent coupable d'avoir quitté ses jeunes enfants. Par contre, en refusant les conventions de sa société, elle peut finalement réussir à exprimer et à danser sa passion pour les arts sans aucun jugement.

Le troisième chapitre contemple le point de vue de l'enfant dans une société conformiste. La quête de Plectrude dans *Robert des noms propres* nous révèle qu'il est difficile pour l'enfant de créer dans une société qui transmet encore une pensée patriarcale aux futurs membres de la société. Même si le récit du roman se déroule pendant une période moderne, les femmes de cette communauté, représentée par Clémence, sont restées passives par la trace de normes d'une société patriarcale antécédente. Paradoxalement, la révolte de Plectrude contre les attentes de sa société conformiste est encouragée par Clémence, une femme à qui la création est limitée. Plectrude renverse le discours social et affirme que personne ne peut lui enlever sa capacité de créer. Lorsqu'elle est confrontée à l'école à l'image de la femme « ordinaire », elle s'accroche à l'image de la danseuse classique. Plectrude croit que la

femme artiste est extraordinaire, que si elle incarne la ballerine, elle se distancie des normes qui étouffent la femme traditionnelle. Plectrude présume qu'elle incite un changement en incarnant la ballerine, mais elle se soumet réellement à une autre société qui prescrit un rôle contraignant. Plectrude se rend compte que pour refuser la conformité, il faut se distancier de ses génératrices : Clémence et l'auteure. En se séparant de celles qui l'ont créée, elle affirme qu'elle n'est pas la création de quelqu'un d'autre : elle est sa propre créatrice, elle est artiste.

Les trois danseuses dans les romans de notre corpus rejettent les normes sociales qui suppriment leurs tentatives de créer : elles peuvent enfin s'exprimer sans obstacle et sans une image à imiter. Ce n'est certainement pas que les danseuses qui se sentent encore restreintes dans leur art par les conventions du passé ; en fait, les contributions au colloque dirigé par Fidecaro et Lachat révèlent que la femme artiste se sent limitée dans plusieurs domaines artistiques tels que la peinture, la sculpture, la photographie, le théâtre, la littérature, le cinéma, et le jazz (10). Dans le cadre de notre étude, nous avons ciblé les difficultés que rencontrent les danseuses face à des sociétés qui limitent la création féminine. Il y aurait eu, par contre, d'autres manières d'examiner la question de la libération par l'art. Dans d'autres romans de Nancy Huston, par exemple, l'auteure considère aussi les obstacles auxquels font face des musiciennes⁹, des écrivaines¹⁰ et des photographes¹¹.

Alors que la problématique de la femme artiste pourrait être examinée par rapport à d'autres formes d'expression artistique, nous serions aussi intéressée à développer la

⁹ *Les Variations Goldberg* (1981), *Prodige* (1999), *Lignes de faille* (2006)

¹⁰ *Trois fois novembre* (1989), *Instruments des ténèbres* (1996)

¹¹ *Infrarouge* (2010)

notion d'« agentivité ». Selon la critique Havercroft, l'« agentivité » signifie « la capacité d'agir dans sa vie, de réaliser son potentiel malgré les difficultés sociales, familiales et culturelles » (94). Nous avons accordé une attention importante à cette théorie, car c'est par l'acquisition d'une « agentivité » que les trois protagonistes peuvent se distinguer et se libérer du rôle traditionnel que reproduisent leurs mères. En disséquant cette « capacité d'agir » que signale Havercroft, nous pouvons comprendre dans quelle mesure les protagonistes peuvent se révolter contre « les difficultés sociales, familiales et culturelles ». Claudia Labrosse et Johanne Melançon ont traité la notion d'« agentivité » corporelle en analysant deux vidéoclips de la jeune chanteuse québécoise Marie-Mai Bouchard qui « parodi[e] l'image de la star ou femme-objet » pour « trouve[r] le moyen d'affirmer son agentivité » (189). En réexaminant le terme « objet » que nous avons employé pour définir les femmes soumises dans notre étude, il est possible de considérer l'« agentivité » comme le refus des trois protagonistes de reconnaître le discours du corps féminin réduit à un « objet » par la société patriarcale.

Nous avons déjà montré, dans le premier chapitre, que la mère d'Alice est considérée comme un « objet ». Alice donne des descriptions détaillées du corps de sa mère : c'est un « corps fragile » (26) qui fait des « geste[s] nonchalant[s] » (107), jusqu'au point où « son corps ne l'intéresse plus » (108). La mère n'est qu'un corps silencieux, une image qui revient au corps de la femme esclave. Alice rejette l'objectification du corps féminin en affirmant que quand elle danse, elle lutte symboliquement contre son corps pour prendre sa place d'artiste (141). Alice peut seulement devenir créatrice lors du rejet de cette image oppressive du corps féminin haïtien.

Dans *La Virevolte* de Huston, le corps sexuel est une image positive qui incite à une « agentivité » chez Lin par rapport au corps usé de Bess, la mère « traditionnelle ». Dans une scène assez détaillée, Lin fait l'amour avec Derek en même temps qu'elle allaite son enfant (44). Cette scène peut être interprétée comme étant choquante, mais pour nous, elle montre que la maternité ne supprime pas les désirs sexuels de la femme ; la maternité et la sexualité coexistent.

Finalement, Plectrude utilise son corps pour résister à l'image de la conformité. Son anorexie est une façon pour elle de se distancier des élèves « ordinaires » à l'école. Plectrude s'affame non seulement pour perdre du poids, mais pour estomper ses émotions. Plusieurs romans de Nothomb soulèvent le thème de l'anorexie¹². Siobhán McIlvanney aborde ce thème dans son travail sur *Robert des noms propres* : « Anorexia helps her fit in at ballet school, which becomes all-important to her... [...]. It is the body's ultimate refusal of the physical traumas inflicted upon it » (24). Il serait intéressant de voir si l'anorexie est perçue comme un refus des normes sociales contraignantes chez d'autres protagonistes nothombiennes de la même manière que chez Plectrude. La révolte des trois protagonistes contre un certain discours sur le corps féminin implique qu'il y a une « agentivité » corporelle, manifestant ainsi que l'« agentivité » prend en effet plusieurs formes physiques, affectives et psychiques.

En choisissant des romans qui suivent le parcours de trois danseuses, nous avons tenté d'examiner la manière dont l'écrivaine donne une voix à des personnages marginaux réduits au silence par leur société. Selon Fidecaro et Lachat, il y a un discours social de la femme artiste contemporaine qui est assez difficile à rompre : « elles peuvent

¹² Quelques exemples : *Biographie de la faim* (2004), *Métaphysique des tubes* (2000), *Le sabotage amoureux* (1993), *Hygiène de l'assassin* (1992), *Stupeur et tremblements* (1999).

être artisanes, mais non artistes ; elle peuvent faire, même bien faire, mais pas créer »

(16). Pourtant, la création d'Alice, de Lin et de Plectrude ne passera pas sous silence. La danse leur permet de refuser l'image qui hante leurs mères. Par-dessus tout : elles peuvent enfin déclarer qu'elles sont artistes et qu'elles peuvent créer.

Bibliographie

- Adamson, Ginette. « Yanick Lahens romancière : pour une autre voix/voie haïtienne ». *Elles écrivent des Antilles (Haïti, Guadeloupe, Martinique)*. Sous la direction de Suzanne Rinne et Joëlle Vitiello-Yewell. Paris : Éditions L'Harmattan, 1997. 107-122.
- Alcide Saint-Lot, Marie-Josée. *Vodou, a Sacred Theatre : The African Heritage in Haiti*. Pompano Beach, FL : Educa Vision Inc, 2003.
- Anderson, Hans. « La Petite Sirène ». *Andersen : Contes*. Paris : Librairie Gründ (1995) : 26-51.
- Brooke-Rose, Christine. *Thru*. London : H. Hamilton, 1975.
- Bannerman, Henrietta. « An Overview of the Development of Martha Graham's Movement System (1926-1991) ». *Dance Research* 17.2 (1999) : 9-46.
- Boncens, Christophe. *La grotte des Korrigans*. Spézet, FR: Beluga-Coop Breizh, 2008.
- Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. London : Mac Millian, 1869.
- Catéchisme de l'Église catholique*. Ottawa : Conférence des Évêques catholiques du Canada, 1993.
- Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Paris : Éditions Présence Africaine, 1955.
- Chancy, Myriam J.A. *Framing Silence : Revolutionary Novels by Haitian Women*. New Jersey : Rutgers University Press, 1997.
- Chaulet-Achour, Christiane. « Mère entre filles et danse : *La Virevolte* de Nancy Huston ». *Revue des lettres et de traduction* 10 (2004) : 239-256.
- Chauvet, Marie. *Amour, colère et folie*. Paris : Gallimard, 1968.
- Condé, Maryse. *La parole des femmes : essai sur des romancières des Antilles de langue française*. Paris : Éditions L'Harmattan, 1979.
- Daly, Ann. *Done Into Dance : Isadora Duncan in America*. Middletown, CT : Wesleyan University Press, 2002.
- Deep Song*. Choré. Martha Graham. Martha Graham Dance Company. Theatre Guild, New York. 19 December 1938.

- Delince, Kern. *Les forces politiques en Haïti : manuel d'histoire contemporaine*. Paris : Éditions Karthala, 1993.
- Deren, Maya. *Divine Horsemen : Voodoo Gods of Haiti*. New York : Chelsea House, 1970.
- Descarries, Francine et Christine Corbeil. « La maternité au cœur des débats féministes ». *Espaces et temps de la maternité*. Sous la direction de Francine Descarries et Christine Corbeil. Montréal : Les Éditions Remue-Ménage, 2002. 23-50.
- Descartes, René. *Discours de la méthode*. Éd. Étienne Gilson. Paris : Vrin, 1987.
- Duff, Christine K. *Univers intimes : pour une poétique de l'intériorité au féminin dans la littérature caribéenne*. New York : Peter Lang, 2008.
- Duncan, Isadora. « The Dancer of the Future ». *The Art of the Dance*. New York : Theatre Arts Books, 1928. Réimprimer dans *The Twentieth Century Performance Reader*. Sous la direction de Teresa Brayshaw and Noel Witts. New York : Routledge, 2013. 164-169.
- Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil, 1975.
- Fardin, Liliane. « Aspects de la femme antillaise chez les romanciers des Petites Antilles françaises et de Haïti : Les traces de l'assimilation colonisatrice ». *Servitude et oppression dans les Amériques : de la période coloniale à nos jours*. Sous la direction de l'Université Antilles-Guyane. Centre d'études et de recherches caraïbéennes. Paris: Éditions Karthala, 2000. 159-164.
- Fidecaro, Agnese et Stéphanie Lachat. « La création comme profession : questionnements de la recherche sur les femmes artistes. » *Profession : Créatrice. La place des femmes dans le champ artistique. Actes du colloque de l'Université de Genève (18 et 19 juin 2004)*. Suisse : Éditions Antipodes (2007) : 9-24.
- Fraisse, Geneviève. « Le devenir sujet et la permanence de l'objet ». *Nouvelles questions féministes* 24.1 (2005) : 14-23.
- Fraleigh, Sondra Horton. *Dance and the Lived Body : A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh, PA : University of Pittsburgh Press, 1987.
- Francis, Elizabeth. « From Event to Monument : Modernism, Feminism and Isadora Duncan ». *American Studies* 35.1 (1994) : 25-45.
- Francis, Gladys M. « Fonctions et enjeux de la danse et de la musique dans le texte francophone créole ». *Nouvelles études francophones* 26.1 (2011) : 179-194.

- Green, Mary Jean. « Structures of Liberation : Female Experience and Autobiographical Form in Quebec ». *Yale French Studies* 65 (1983) : 124-136.
- Gros, Isabelle. « Michèle Lacrosil : La libération par l'écriture ou comment vomir le dégoût de soi ». *Elles écrivent des Antilles : Haïti, Guadeloupe, Martinique*. Sous la direction de Susanne Rinne et Joëlle Vitiello-Yewell. Paris : Éditions L'Harmattan, 1997. 123-132.
- Guhéry, Sophie. « La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle ? ». *L'Annuaire théâtrale : revue québécoise d'études théâtrales* 36 (2004) : 44-57.
- Havercroft, Barbara. « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret ». *Dalhousie French Studies* 47 (1999) : 93-113.
- . « (Un)tying the Knot of Patriarchy : Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan. » *Auto/biography in Canada : Critical Directions*. Sous la direction de Julie Rak. Waterloo, Ont. : Wilfred Laurier University Press, 2005. 207-234.
- Hurbon, Laënnec. « Le culte du vaudou. Histoire – Pensée – Vie ». Croyants hors frontières. *Hier-demain*. Sous la direction de Georges Casalis, Marie-Magdeleine Davy, Pierre Gallay, Laënnec Hurbon, Viviana Paques et Martial Sinda. Paris : Les Éditions Buchet/Chastel, 1975. 225-249.
- Huston, Nancy. *La Virevolte*. Paris et Montréal : Actes Sud/Leméac, 1994.
- Irele, Abiola. « 'Les royaumes de la colère' ou les voies de la révolte dans l'œuvre poétique d'Aimé Césaire ». *Aimé Césaire ou l'Athanor d'un alchimiste*. Sous la direction de l'Agence de coopération culturelle et technique. Paris : Éditions L'Harmattan, 1987. 63-86.
- Jackson, Jennifer. « My Dance and the Ideal Body : Looking at Ballet Practice From the Inside Out ». *Research in Dance Education* 6.1-2 (2005) : 25-40.
- Kemp, Anna. « The Child as Artist in Amélie Nothomb's *Robert des noms propres* ». *French Studies* 66.1 (2012) : 54-67.
- Labrosse, Claudia et Johanne Melançon. « Construire le corps, construire la star : une agentivité à l'œuvre dans deux clips de Marie-Mai ». *Chanson et performance : mise en scène du corps dans la chanson française et francophone*. Sous la direction de Barbara Lebrun. Paris : Éditions L'Harmattan, 2012. 187-197.
- Lacrosil, Michèle. *Sapotille et le serin d'argile*. Paris : Gallimard, 1960.
- Lahens, Yanick. *Dans la maison du père*. Paris : Serpents à plume, 2000.

- . « Exile : Between Writing and Place ». *Callaloo* 15.3 (1992) : 735-746.
- Lanave, Jean-Marc. *Haïti, ou, L'histoire d'un peuple*. Paris : Société des Écrivains, 2011.
- McDonagh, Don. *Martha Graham : A Biography*. New York : Praeger, 1973.
- McIlvanney, Siobhán. « 'Il était une fois...' : Trauma and the Fairytale in Amélie Nothomb's *Robert des noms propres*. » *Dalhousie French Studies* 81 (2007) : 19-28.
- Ménard, Nadève. « Yanick Lahens : Toujours ancrée ». *Écrits d'Haïti : perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*. Paris : Éditions Karthala, 2011. 189-196.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.
- Michel, Claudine. « Of Words Seen and Unseen : The Educational Character of Haitian Vodou ». *Haitian Vodou : Spirit, Myth and Reality*. Sous la direction de Patrick Bellegarde-Smith. Bloomington : Indiana University Press, 2006. 32-45.
- Neuman, Shirley. « ReImagining Women : An Introduction ». *ReImagining Women : Representations of Women in Culture*. Sous la direction de Shirley Neuman et Glennis Stephenson. Toronto : University of Toronto Press, 1993. 3-18.
- Nothomb, Amélie. *Robert des noms propres*. Paris : Albin Michel, 2002.
- Ocko, Edna. « Martha Graham—Dances in Two Worlds ». *New Theatre* (1935) : 26.
- Paterson, Janet. *Figures de l'Autre dans le roman québécois*. Québec, Québec : Éditions Nota bene, 2004.
- Plaza, Monique. « Pouvoir 'phallomorphique' et psychologie de 'la Femme.' Un bouclage patriarcal ». *Questions Féministes* 1 (1977) : 89-119.
- Power, Katharine. « Raging Mothers : Maternal Subjectivity and Desire in the Dance Theater of Martha Graham ». *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 14.1 (1999) : 65-78.
- Pujade-Renaud, Claude. *L'École dans la littérature*. Paris : ESF, 1986.
- Rich, Adrienne. *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*. New York : Norton, 1976.
- Roulin, Jean-Marie. « La Sylphide, rêve romantique ». *Romantisme* 17.58 (1987) : 23-38.

- Ryan, Marie-Laure. « Stacks, Frames, and Boundaries ». *Narrative Dynamics : Essays on Time, Plot, Closure and Frames*. Sous la direction de Bryan Richardson. Columbus, OH : The Ohio State University Press, 2002. 366-385.
- Saint-Martin, Lori. « Le corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec ». *Recherches féministes* 7.2 (1994) : 115-134.
- . « De la mère patriarcale à la mère légendaire : *Triptyque lesbien* de Jovette Marchessault ». *Voix et Images* 16.2 (1991) : 244-252.
- Shelton, Marie Denise. *Image de la société dans le roman haïtien*. Paris : L'Harmattan, 1993.
- Sorignet, Pierre-Emmanuel. « Être danseuse contemporaine : une carrière 'corps et âme' ». *Travail, genre et sociétés* 12 (2004) : 33-53.
- Stodelle, Ernestine. *Deep Song : the Dance Story of Martha Graham*. New York : Schirmer Books, 1984.
- St. Ville, Susan M. « French Feminism ». *Dictionary of Feminist Theologies*. Sous la direction de Letty M. Russell et Jeannette Shannon Clarkson. Louisville, KY : Knox Press, 1996. 122-123.
- Théoret, France. *Journal pour mémoire*. Montréal : Éditions de l'Hexagone, 1993.
- Tiffin, Helen. « Cold Hearts and (Foreign) Tongues : Recitation and the Reclamation of the Female Body in the Works of Erna Brodber and Jamaica Kincaid ». *Callaloo* 16.4 (1993) : 901-921.
- Vassileva-Fouilhoux, Biliana. « La performance en danse moderne et postmoderne : une ivresse kinésique ». *¿ Interrogations ?* 7 (2008) : 1-10.