

5-10-2019

Le corps dans les œuvres de Fabienne Kanor

Hortense Baya

Follow this and additional works at: https://scholarworks.gsu.edu/mcl_theses

Recommended Citation

Baya, Hortense, "Le corps dans les œuvres de Fabienne Kanor." Thesis, Georgia State University, 2019.
https://scholarworks.gsu.edu/mcl_theses/36

This Thesis is brought to you for free and open access by the Department of World Languages and Cultures at ScholarWorks @ Georgia State University. It has been accepted for inclusion in World Languages and Cultures Theses by an authorized administrator of ScholarWorks @ Georgia State University. For more information, please contact scholarworks@gsu.edu.

LE CORPS DANS LES ŒUVRES DE FABIENNE KANOR

by

HORTENSE T. BAYA

Under the Direction of Gladys M. Francis, PhD

RÉSUMÉ

Ce projet de recherche offre une étude du « tracé corpo-mémorial » (Francis, 2017) mis en place dans les œuvres de Fabienne Kanor. Ce processus, comme nous le constaterons dans notre analyse permet à Kanor de retracer les racines et trames d'histoire qui forment l'identité et affectent le corps d'individus qui sont héritiers de la traite noire ou de la (néo) colonisation. Se centrant sur les romans *D'eaux douces* (2004), *Humus* (2006), *Les chiens ne font pas des chats* (2008) et *Faire l'aventure* (2014), nous proposons de parcourir les procédés par lesquels Kanor re/présente le corps souffrant. Mis au peigne fin, le trauma est une demeure à visiter pour Kanor qui en fait l'agent principal de toutes ses œuvres. Si les notions d'enfermement, de sexualité, de genre, et de trauma sont des thèmes que l'on retrouve fréquemment dans la littérature francophone, afro-caribéenne plus particulièrement, notre but est de faire ressortir les procédés esthétiques uniques mis en place par Kanor dans ses représentations du corps souffrant. Ainsi, elle nous présente le corps perçu dans l'environnement à travers le regard, le toucher, le sentir dans des textes sensoriels et haptiques.

MOTS CLÉS : Fabienne Kanor, Corps, Corporalité, Histoire, Littérature francophone, Mémoire, Oralité, Sexualité, « Tracé corpo-mémorial », Trauma

LE CORPS DANS LES ŒUVRES DE FABIENNE KANOR

by

HORTENSE T. BAYA

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of

Master of Arts

in the college of Arts and Sciences

Georgia State University

2019

Copyright by
Hortense T. Baya
2019

LE CORPS DANS LES ŒUVRES DE FABIENNE KANOR

by

HORTENSE T. BAYA

Committee Chair: Gladys M. Francis

Committee: Éric Le Calvez

Ioana Cooper

Electronic Version Approved:

Office of Graduate Studies

College of Arts and Sciences

Georgia State University

May 2019

DÉDICACE

À ma très chère et tendre mère, Mafeu Ngageu Tchatchou Christine

À mon feu père, Djakwibô Kambat Tchatchou Lucas

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je remercie Dieu, le Tout Puissant pour m'avoir accordé la volonté et la force de réaliser ce mémoire.

Je suis particulièrement reconnaissante envers Dr. Gladys M. Francis pour sa bienveillance, sa disponibilité, ses encouragements, et surtout sa confiance qui ont servi de phare dans la réalisation de cette thèse.

Je remercie également Dr. Éric Le Calvez, dont l'engouement et la passion pour la littérature française m'ont redonné le goût du savoir et de la connaissance.

À tout le corps enseignant et du personnel du Département de Langues Étrangères et de Cultures de Georgia State University.

Je remercie ma grande famille, ainsi que toutes les personnes qui m'ont (de près ou de loin) aidé ou encouragé dans cette entreprise.

À mes charmantes filles Anaïs-Francesca et Halle-Christina pour leur amour inconditionnel, leur soutien affectif, moral, et psychologique, et leur patience qui m'ont donné le courage de pousser à bout l'expérience singulière d'un travail de recherche approfondie.

TABLE DES MATIÈRES

| | | |
|----------------------|--|-----------|
| REMERCIEMENTS | | V |
| 1 | INTRODUCTION..... | 1 |
| 2 | LE « TRACÉ CORPO-MÉMORIEL » DANS LES ŒUVRES DE FABIENNE KANOR..... | 7 |
| 2.1 | <i>Humus</i> des corps qui parlent et racontent | 8 |
| 2.2 | Les corps dans l'angoisse et la peur dans <i>D'eaux douces</i> et <i>Anticorps</i> | 11 |
| 2.3 | Les corps en dérive dans <i>Humus</i> , <i>Faire l'aventure</i> et <i>Anticorps</i> | 15 |
| 2.4 | Les corps-tombeaux dans <i>Humus</i> | 18 |
| 3 | LE CORPS DE LA FEMME NOIRE : OBJET DE DÉSIR ET DE RÉPULSION.. | 21 |
| 3.1 | Le corps-désir ou corps-sexualisé dans <i>D'eaux douces</i> et <i>Humus</i> | 23 |
| 3.2 | Du corps soumis au corps qui se révolte dans <i>D'eaux douces</i> et <i>Humus</i> | 27 |
| 3.3 | Une violence corporelle délibérée dans <i>D'eaux douces</i> et <i>Humus</i> | 30 |
| 3.4 | La mort comme résistance totale et liberté absolue dans <i>D'eaux douce</i> et <i>Humus</i> | 32 |
| 4 | L'ENFERMEMENT DU CORPS: DÉNOMINATEUR COMMUN DES ŒUVRES DE FABIENNE KANOR | 36 |
| 4.1 | Enfermement fatal dans <i>D'eaux douces</i> | 37 |
| 4.2 | Enfermement dans les cales dans <i>Humus</i> | 40 |
| 4.3 | Enfermement social dans <i>Les chiens ne font pas des chats</i> | 43 |
| 4.4 | Enfermement spatio-temporel dans <i>Faire l'aventure</i> | 46 |

5 CONCLUSION 50

BIBLIOGRAPHIE..... 55

1 INTRODUCTION

La crise identitaire s'érige comme le thème par excellence de nombreux écrivains afro-caribéens. Nous pouvons à cet effet nommer Léon-Gontran Damas (*Poèmes Nègres sur les airs africains*, 1948), Aimé Césaire (*Cahier d'un retour au pays natal*, 1930), Frantz Fanon (*Peau noire, masques blancs* 1952) et Edouard Glissant (*La lézarde*, 1958). Cette crise témoigne de la montée d'une nouvelle vague d'auteurs tels que Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant qui en publiant *Éloge de la créolité* en 1993 revendiquent à travers une littérature engagée la place de l'homme noir dans l'histoire aux lendemains de l'esclavage, de la colonisation européenne, de la Première Guerre mondiale (1914-1918) et de la Seconde Guerre mondiale (1939-1945). Même si Aimé Césaire déclare : « ce n'est pas nous qui avons inventé la négritude, elle a été inventée par tous ces écrivains de la Negro Renaissance que nous lisions en France dans les années 1930 » (RFI Afrique 2013), Damas, Senghor et lui sont malgré tout considérés comme les pères fondateurs de la négritude. Si pour Damas elle représente « le mouvement tendant à rattacher les noirs de nationalité et de statut français à leur histoire, leurs traditions et aux langues exprimant leurs âmes » (<http://rootsmagazine.fr>), Senghor voit dans la négritude « une certaine attitude de l'homme noir face à son destin, la revendication d'une culture, d'une histoire et d'une identité propre » (<http://www.adomcours>). Or pour Césaire, la négritude serait avant tout « un instrument de prise de conscience et de lutte contre la colonisation » (www.rfi.fr/afrique). De l'avis de ces éminents hommes de lettres, nous constatons que l'urgence du Noir est non seulement de comprendre qui il est, mais surtout de s'affirmer comme tel, et de prendre la responsabilité totale de son destin.

Le défi lancé sera difficile car l'homme Noir devrait faire face aux mécanismes longtemps mis en place par le Blanc, qui pour assurer sa suprématie serait prêt à tout pour briser l'esprit de

celui qu'il appelle « nègre ». Ainsi, Atchade nous apprend dans *Le corps dans le roman africain francophone avant les indépendances : de 1950 à 1960* que « le Noir et tous ses attributs étant dévalués, c'est par la couleur de sa peau que l'Africain doit être réhabilité. Ainsi, de façon ostentatoire, le corps prend place dans la littérature de la Négritude, à travers des œuvres poétiques dans lesquelles le corps est un prétexte de valorisation de soi, et de son identité » (14). Cette assertion d'Atchade nous révèle la complexité de la tâche ardue qui est celle du Noir qui doit chercher à intégrer un monde qui lui est *a priori* hostile. Ceci rend compte du fait que ce dernier doit se battre contre lui-même d'abord, s'accepter pour qui il est, avant de faire face à une hostilité qui lui a été imposée. Nous pourrions donc avancer au même titre que Sam Haigh (dans *L'écriture féminine aux Antilles : une tradition féministe ?*) qu'il s'agit d'une lutte qui « a vu arriver dans les années soixante et soixante-dix la montée des femmes comme Michèle Lacrosil, et Jacqueline Manicom, personnages clés dans l'écriture féminine antillaise qui commencèrent à écrire en réaction aux œuvres de leurs précurseurs masculins » (21-22). Elles sont devenues des précurseurs des romancières contemporaines telles que Maryse Condé, Simone Schwarz-Bart, Myriam Warner-Vieyra, Gisèle Pineau, et plus récemment Fabienne Kanor dont l'œuvre nous intéresse à plusieurs égards.

Auteure engagée, réalisatrice et documentaliste, Fabienne Kanor est née le 7 août 1970 à Orléans, en France de parents martiniquais. Dès l'enfance, elle se rend très vite compte qu'elle est différente : noire, pas vraiment Africaine, Antillaise ou Française. C'est dans leur chambre de l'appartement familial que les sœurs Kanor découvrent le monde à travers l'imagination et l'écriture. Après des études en Lettres modernes, Sociolinguistique et Communication écrite, Fabienne Kanor se lance dans une carrière journalistique. Elle travaille tour à tour pour France 3, Canal France International, RFI et Radio Nova. Insatisfaite de son métier de correspondante

médiatique, Kanor se voue à la fiction et à l’audiovisuel. Au-delà de l’esprit créatif qui lui est propre, les voyages et séjours qu’elle effectue à travers le globe ont une grande influence sur ses textes littéraires et cinématographiques. Sa passion s’articule généralement autour des questions identitaires de la femme noire et du vécu antillais en particulier. À la suite du succès de son tout premier roman *D’eaux douces*, paru en 2004 et qui reçut le prix Fetkann, Fabienne Kanor reçoit le prix du Livre RFO (Réseau France Outre-mer) pour *Humus* en 2007 pour ne citer qu’eux.

L’artiste déclarait d’ailleurs lors d’un entretien (*l’Ante-llaise par excellence*, 277) que venant d’une famille de sédentaires, elle s’étonne elle-même de ne pas avoir encore trouvé sa case, ce lieu « sain, » alors elle continue à désirer et à marcher. En effet, dans les prémisses de la rédaction, Kanor procède à une écriture unique par laquelle espace, corps, mémoire et création s’agencent de manière unique. Il est question d’une méthodologie « corpo-mémorielle » (Francis, 2017¹ définit plus amplement dans notre seconde section d’analyse), qui l’amène à vivre en permanente errance afin de retracer les racines et trames d’histoire qui forment l’identité et affectent le corps de l’individu héritier de la traite noire ou de la colonisation. Kanor semble à ce titre parcourir tout espace, tout corps et rechercher ce lieu « sain ». En attendant de le trouver, le corps est tout, et partout, car « il porte l’espace et l’histoire. Le corps crée à lui tout seul l’événement » (*Amour Sexe Genre et Trauma*², 66). C’est au cœur de cette complexe praxis que se situe notamment le champ d’étude de cette thèse : *Le corps dans les œuvres de Fabienne Kanor*. Nous nous interrogerons non seulement sur la fonction du corps, mais aussi sur celle de

¹ Le “tracé corpo-mémoriel” est la théorie de Dr. Francis selon laquelle, la mémoire se reconstruit à travers les expériences corporelles et corporées. Gladys M. Francis, PhD est professeure-chercheuse d’études francophones et culturelles à l’Université de l’État de Géorgie. Elle est auteure de plusieurs textes dont *Odious Caribbean Women and the Palpable Aesthetics of Transgression* paru en 2017 et dans lequel le « tracé corpo-mémoriel » est largement exploré.

² Sous la direction de Gladys M. Francis, *Amour, sexe, genre et trauma dans la Caraïbe francophone*. Nous ferons référence à cet ouvrage de la manière suivante ASGT

l'océan et de la mer comme espaces de mémoire. Qui plus est, nous analyserons l'importance du texte et du paysage qui se métamorphosent en corps capables de témoigner aussi de l'histoire et de la transmettre fidèlement. Nous nous interrogerons ensuite sur la capacité du corps qui devient un monument réinscrivant et transmettant une mémoire qui ne compte peut-être pas pour le système canonique dans l'Histoire. Nous proposons dans cette étude de parcourir le tracé de Fabienne Kanor dans le souci de comprendre comment elle aborde les problèmes d'identité, d'exploitation du corps féminin noir, et de la mémoire. À cet égard, cet extrait d'Edouard Glissant tiré d' *Une nouvelle région du monde* (2006) et cité par Veldwachter reste révélateur :

L'oubli offense, et la mémoire, quand elle est partagée, abolit cette offense. Chacun de nous a besoin de la mémoire de l'autre, parce qu'il n'y va pas d'une vertu de compassion ni de charité, mais d'une lucidité nouvelle dans un processus de la Relation. Et si nous voulons partager la beauté du monde, si nous voulons être solidaires de ses souffrances, nous devons apprendre à nous souvenir ensemble. (ASGT 29)

Se souciant d'abolir l'offense de l'oubli, Kanor s'engage à travers ses œuvres à retracer corps et mémoire dans le temps et l'espace pour qu'ensemble, nous expérimentions, nous souvenions et restions solidaires des souffrances du monde. Bonnie Thomas, auteure de « Breadfruit or Chestnut » (2006) et enseignante à l'université D'Australie Occidentale stipule d'ailleurs que : « Le titre du livre de Glissant, *Poétiques de la Relation* (1990) résume peut-être mieux le développement de sa théorie sur la mémoire et la façon dont il passe de plus en plus de l'emphase à un passé négatif à celui qui trace des liens entre le passé, le présent et l'avenir » (« Connecting Histories » *Francophone Caribbean Writers Interrogating Their Past*, 7). Cette approche reste comparable à celle de Kanor pour qui il est important de retracer le chemin afin de vivre l'expérience non pas comme simple spectateur, mais bien au-delà, en acteur. Car, en tant qu' « écrivaine des passages, elle passe et repasse le Passage de la Déveine... Elle relie le triangle Afrique, Amériques, Europe en tous sens, haut/bas, envers/endroit, dedans/dehors car

elle sait que les racines ne sont pas dans les terres, qu'elles plongent dans l'océan sans ancrage » (*ASGT*, 75). Confiante, elle déclare d'ailleurs dans un entretien avec Jason Herbeck en parlant d'*Humus* : « l'idée n'était pas de dire 'cela s'est passé ainsi' mais plutôt 'cela arrive maintenant, cela est en train de se vivre' » (968).

Pour mieux cerner les œuvres et l'engagement de l'écrivaine, il est donc important d'écouter ses motivations profondes à travers sa propre voix et la voie qu'elle s'est choisie :

J'ai grandi et me suis formée dans la peur. Celles des parents débarqués dans une France blanche et raciste où ils se sentaient exclus. La peur des Blancs, en somme aussi la peur des riches puisque mes parents appartenaient à une classe sociale basse... très tôt, je les ai entendu exprimer leurs peurs... j'ai également grandi dans la peur de l'homme noir. Ma mère nous mettait en garde contre les infidélités et la méchanceté du Noir. (*FKAPE* 276)³

Ce faisant, elle s'est mise à fuir tout carcan et à tourner le dos à l'intégration pour partir à la recherche de ses propres modèles, et emprunter des sentiers hasardeux mais personnels (276). Perdue, et en quête d'identité, c'est en voyageant le monde que tout espace traversé la relie à son passé. Ainsi, le « tracé corpo-mémorial » qu'elle crée à travers ses personnages n'est pas uniquement pour ces derniers, mais en quelque sorte pour elle aussi, et également pour son lecteur.

Les œuvres que nous examinons dans notre corpus d'étude englobent *D'eaux douces* (2004), *Humus* (2006), *Les chiens ne font pas des chats* (2008), et *Faire l'aventure* (2014). Elles serviront à l'observation critique des diégèses par lesquelles le corps s'articule non seulement comme un objet de désir, de plaisir, de trauma ou de révolte, mais aussi et surtout comme monument historique (ambulant dans la littérature kanorienne). Comme l'explique l'artiste, dans *D'eaux douces*, l'intrigue nous livre la trame « d'une jeune femme noire laminée par l'histoire de

³ Entretien avec Fabienne Kanor, « l'Ante-llaise par excellence » : Sexualité, corporalité, diaspora et créolité.

l'esclavage. Le roman *Humus* quant à lui rassemble les témoignages fictifs d'une dizaine de captives africaines ; qui s'expriment depuis et au-delà du ventre du bateau négrier. *Les chiens ne font pas des chats* évoque l'enfermement social en mettant en présence un Noir brésilien pauvre et une fille à papa Blanche. *Faire l'aventure* raconte l'histoire d'un enfermement spatio-temporel dans lequel le héros Biram, jeune sénégalais, rêve de quitter son Sénégal natal pour aller à « l'aventure » en Europe où il se sent « pris » dans une situation irrégulière.

Notre étude s'organise sur trois axes majeurs. Dans un premier temps, nous suivrons le parcours du « tracé corpo-mémoriel » et son importance chez l'auteure à travers ses œuvres ; puis, nous analyserons sous différents angles, la complexité et la peinture que fait celle-ci du corps de la femme noire ; finalement, nous explorerons l'enfermement qui s'érige en dénominateur commun au sein des œuvres de Fabienne Kanor.

2 LE « TRACÉ CORPO-MÉMORIEL » DANS LES ŒUVRES DE FABIENNE

KANOR

Dans *D'eaux douces*, (2004) Frida vit fortement et avec beaucoup d'intensité l'expérience que l'héritage esclavagiste lui a léguée, comme si elle aussi était « prise » dans l'engrenage d'un tourment incessant vécu par ceux qui ont existé longtemps avant elle. Est-ce par solidarité ou par un choix conscient et délibéré de ne pas oublier ? Très tôt dans le texte, il est crucial de se souvenir de cet avertissement de la narratrice : « Quelles espèces de filles sommes-nous pour oublier l'expérience et les consignes de nos mères ? » (38) ; suivi d'un monologue qui blâme non seulement sa mère : « Explique-moi, bordel de mère, comment tu as fait pour ne plus te rappeler ? » (85-86), mais à travers lequel elle met aussi en garde quiconque daigne oublier l'histoire : « Gare à toi femme noire, si tu t'avisés d'oublier l'histoire ! Gare à toi si tu ne dresses pas l'oreille ! » (123). Ces interrogations trouvent leur écho dans son roman *Humus* (2006) qui ouvre le bal sur une série de questions-réponses de Sir Derek Walcott, Prix Nobel de la Littérature. En effet conscient de cette histoire singulière, il interjette : « Où sont vos monuments, vos batailles, vos martyrs ? Où est votre mémoire tribale ? Messieurs, dans le gris coffre-fort. La mer. La mer les a enfermés. La mer est l'Histoire » (9). Aussi, dans le souci de résoudre cette énigme, Kanor

tente d'imaginer et de recréer les traces invisibles englouties par la Traversée. En cela l'œuvre de Kanor s'inscrit dans le corpus des *Récits de la Traversée* ou *Middle Passage Narratives* développé par l'écrivaine afro-américaine Toni Morrison à travers son éblouissant roman *Beloved* (1987) dont l'enjeu est de reconstruire l'histoire par la réinvention de la mémoire, de raconter l'indicible, les choses tuées pendant l'esclavage en se les réappropriant. (ASGT 75)

2.1 *Humus des corps qui parlent et racontent*

L'expérience du corps est une phénoménologie dans laquelle ce dernier peut être vu comme un objet externe. Nous ne percevons le monde qu'à travers notre corps. Professeure en études francophones et culturelles à Georgia State University, Dr. Gladys M. Francis introduit dans son étude de l'esthétique corporelle et sensorielle kanorienne le concept du « tracé corporel mémoriel, » une théorie selon laquelle

c'est à travers des expériences uniquement incorporées et corporelles que l'on rappelle l'histoire. Ici, toute l'histoire est liée à une expérience du corps qui retrace tous les événements du passé. On a le sentiment avec Kanor de rentrer dans le corps, de vivre l'expérience avec ses personnages : les liquides du corps, le temps qui passe, l'espace, etc.

Odious Caribbean Women and the Palpable Aesthetics of Transgression, 2017⁴

Ainsi, toucher, entendre et parler demeurent des expériences corporelles. Le corps occupe une place de choix dans les textes de Fabienne Kanor, qui, dans le souci de le resituer dans le temps et dans l'espace, crée la voie et donne la voix à ses personnages, afin qu'ils puissent se souvenir et raconter leur histoire. Ils se « redéfinissent à la fois dans leur position de femmes et à travers leur corporalité » (ibid., 79). Dans son essai *Can the Subaltern Speak*,⁵ Gayatri Spivak explore la question de la voix de la femme subalterne. Elle analyse la marginalisation des femmes de couleur et leur impossibilité de s'énoncer à cause de leur enfermement dans un espace culturel différent imposé par le discours patriarcal dominant : “Within the effaced itinerary of the subaltern subject, the track of sexual difference is doubly effaced.”⁶ [...] In the contest of

⁴ Consulter *Odious Caribbean Women and the Palpable Aesthetics of Transgression* (2017) de Gladys M. Francis. Nous ferons référence à cet ouvrage de la manière suivante : *OCWPAT*. (Ma traduction de l'Anglais au Français).

⁵ Spivak, Gayatri. “Can the Subaltern Speak?” in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, Patrick Williams & Laura Chrisman, eds. New York: Columbia UP, 1994.

⁶ Dans l'itinéraire effacé du sujet subalterne, la trace de la différence sexuelle est doublement effacée.

postcolonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more in shadow⁷” (ibid., 79). Elle ajoute que la subalterne – en tant que femme – ne peut être ni entendue ni lue. Il est par conséquent nécessaire pour le sujet féminin de se créer un espace pour élaborer son discours. Tâche que réalise Fabienne Kanor dans son utilisation d’une polyphonie qui permet de redonner la parole à chacune de ses héroïnes. Comme on l’observe dans *Humus*, après avoir souffert d’une indéniable « aporie » elles sont ravies de recouvrer la parole et de se raconter enfin. Reflétant sur le corps, ses mouvements et déplacements constants dans ses textes, l’auteure dénote:

[le] corps « super » parlant dans *Humus*, qui mieux qu’une bouche, dit l’usure, le temps, le désespoir. Dans le noir des cales, [le personnage de] la petite attend ses règles tandis que la vieille écoute vieillir son corps. Elle n’est plus une femme mais une ‘queue de cargaison’ presque invendable en raison de ses seins chus, de ses os qui rouillent, de son sang qui s’est arrêté, de son ventre qui ne s’arrondira plus jamais, de sa mémoire qui flanche, de ses yeux qui voient des mirages...tout comme la guerrière réduite à n’être qu’un corps affaibli, enchaîné et vulnérable. (ibid. 65-66)

Inspirée d’une anecdote rapportée par un capitaine négrier en 1774 et retrouvée aux archives de Nantes, Fabienne Kanor va « échanger le discours technique contre de la parole. La langue de bois des marins contre le cri des captifs » (*Humus*, 13). C’est ainsi qu’elle va redonner la parole aux « quatorze femmes noires » qui se seraient jetées « toutes ensemble et dans le même temps, par un seul mouvement... » (11) dans la mer, afin qu’une à une elles retrouvent la mémoire et se racontent comme personne d’autre ne pourrait le faire à leur place. Pour cela, Kanor choisit la voie du « tracé corpo-mémoriel » à travers lequel, elle va rebaptiser ces femmes sans nom et leur redonner la liberté d’expression : « je m’attaque à ce corps car je n’ignore pas qu’il est le lieu qui dit l’histoire. C’est un corps-fossile » (*FKAPE*, 280). L’endurance du corps et l’entêtement des héroïnes d’*Humus* face aux actes terroristes que celui-ci a traversé suscite cette

⁷ Dans le contexte de la production postcoloniale, le subalterne n’a pas d’histoire et ne peut pas parler, le subalterne en tant que femme est encore plus dans l’ombre.

assertion d'Herbeck selon laquelle, « le texte polyphonique de Kanor s'inscrit dans une lignée récente d'œuvres traitant de la résistance féminine à la servitude involontaire » (964). Quel que soit le destin des captives, mortes ou vives, chacune possède sa propre voix. Bien qu'elles racontent toutes l'événement le plus marquant de leur captivité qui fut de sauter par-dessus bord, chaque histoire reste unique et originale. Ainsi, Renée Larrier stipule que :

Les titres de chapitre - *la muette, la vieille, la petite* - ont deux objectifs. D'un côté, ils désignent un sujet parlant spécifique ayant des liens avec une famille, une culture, un village et reflètent en même temps la grande diversité de femmes capturées qui diffèrent par leur âge, leur classe, leur origine ethnique, leur religion, en bref, expérience de vie. À l'inverse, ces titres servent également à accentuer l'anonymat des personnages : *les jumelles, la reine, l'esclave*. (106)

Ces captives considérées comme des biens matériels se métamorphosent dans l'acte d'écriture de Kanor en êtres pensants qui décident de leur destin. En prenant la parole, elles démontrent non seulement leur humanisme et leur humanité, mais aussi et surtout leur individualité et leur solidarité.

[Cette] multiplicité des voix qui se déplacent dans le temps et dans l'espace se complètent, offrant des perspectives différentes sur les incidents survenus dans 'l'entrepôt' ou le 'baraquon' où ils passent le plus clair de leur temps, dans la cale du navire ("cette boîte noire où les corps entassés survivaient " [164]) dans l'eau ou à Saint-Domingue. (Larrier 106)

Similairement, comme l'explique la chercheuse Dominique Aurélia :

Kanor dégage dans ce roman les rapports entre espace objectif et espace intérieur tels qu'ils se dessinent au fil de ce qui est un assemblage polyphonique de paroles données et rendues depuis le chronotrope de la cale [...Ce faisant] le lecteur assiste à la mise en scène, répétée à travers les récits des douze captives, de cette double opération/dislocation des corps, de désontologisme et de réontologisme avortée puisqu'elle se conclut par la noyade dans les eaux de la mémoire. (ASGT 77)

En ouvrant ainsi l'espace de la mémoire, Kanor met en relation les événements traumatiques vécus par ses personnages, soit à travers les viols, l'esclavage, et autres types d'abus. Dans *Humus*, l'Héritière retourne à Paris avec l'urgente mission de devenir la mémoire

de ces femmes oubliées, "je m'acharnais à restituer la voix, une tâche qui s'avère être difficile. Kanor réalise l'équivalent métaphorique de "repêchées dans l'histoire", c'est-à-dire les extraire de l'histoire et récupérer leur histoire car, en fin de compte, c'est à travers l'Héritière que les autres submergent (Larrier, 106). Et pourtant, au-delà du courage démontré et à travers les différents actes posés par ces femmes, émerge une peur constante dans les récits de chaque narratrice prise individuellement. Mais, il s'agit d'une peur qui loin de les paralyser, sert de fuel qui les pousse à mener à bout leur mission, évoquant ainsi Nelson Mandela qui affirmait: "I learned that courage is not the absence of fear, but the triumph over it. The brave man is not he who does not feel afraid, but he who conquers that fear"⁸ (Timeless Quotes). Et braves les captives *d'Humus* étaient.

2.2 Les corps dans l'angoisse et la peur dans *D'eaux douces* et *Anticorps*.

Nous avons observé que l'acte de bravoure n'exclut pas la peur en l'être humain, mais que celle-ci peut devenir le moteur qui pousse à une prise de position radicale pour se libérer d'une quelconque oppression. Historiquement, les confrontations entre blancs et noirs, et des noirs entre eux-mêmes ont servi de fondation pour les thèmes de la littérature afro-caribéenne. S'il est clair que la tension permanente entre les races ou les classes engendre indéniablement l'angoisse, la frousse, et même la mort, nous constatons que la peur, comme un fantôme hante les esprits de tous les personnages de Kanor. Comme une puissance invisible, elle est omniprésente, omnipotente et omnisciente. Elle paralyse, déstabilise, fragilise, et pourtant mobilise. Lorsque Frida se présente et confesse avoir « tué un homme, » avec éloquence et lucidité, elle se rassure de raconter d'où elle vient afin que son audience comprenne comment elle en est arrivée au

⁸ Ma traduction : "J'ai appris que le courage n'est pas l'absence de peur, mais son dépassement. Le brave homme n'est pas celui qui n'a pas peur, mais celui qui vainc la peur.

meurtre. *A priori*, sa déclaration : « je suis née chez des sédentaires qui vivent d'angoisses et de prières. [...] qui ont fait confire leur vie de peur de manquer d'air » (*DD*, 7) nous invite dans un monde où la peur règne en souverain absolu. Durant leur vie en métropole, les décisions et choix des parents de Frida sont inspirés par l'angoisse et la peur car il faut: « ...courber l'échine. Il ne faut surtout pas se faire remarquer » (*ibid.*, 8). Le manque de confiance dans les relations sentimentales entre l'homme noir et la femme noire puise son origine d'une peur qui vient de loin, « elle remonte à la petite enfance, au temps où flottaient les hommes, au bout d'une corde, avec des coups de fouet en guise de bénédiction » (*ibid.*, 123).

L'origine de cette peur remonte d'autant plus loin qu'on la retrouve dans le jardin d'Éden où elle prend racine dans les cœurs d'Adam et Ève. Après avoir désobéi au commandement divin de ne pas toucher aux fruits de l'arbre défendu, Adam et Ève, interpellés par le Créateur ont pris peur et se sont cachés, nous enseigne le livre de la Genèse au chapitre trois, verset dix. Aussi, très tôt dans la vie d'un enfant, la peur se manifeste : la peur du noir, la peur de l'eau, la peur de la solitude, et la peur de l'inconnu. À ces peurs fondamentales s'ajoutent les peurs qu'on acquiert dans la vie sociétale, à l'instar *D'eaux douces* (2004) dans lequel les mères de Frida et d'Éric leur inculquent la peur de l'homme, de la femme afro-antillaise, et par effet de ricochet la peur de soi-même. La mère de Frida prend peur et se case dans « le corps dans la chambre... » (26) tout simplement après avoir écoutée des histoires de police et de la France qui « était raide » et non par expérience personnelle. Puis, vivant sous le spectre de l'homme noir infidèle et trompeur, elle devient la trompeuse, « de peur d'être trahie la première » (109) et « bien avant qu'il ne le fasse. » La peur devient donc un mode de vie qui soumet le corps à diverses mutations : « ...de sueur, de peur... » (119) ; « je ne dis rien mais j'ai peur, angoisse rien qu'à l'idée de couler. Je pleure. Crois apercevoir dans le noir le trou maternel. Celui d'où je

suis issue » (110). Ce leitmotiv se poursuit tout le long de l'œuvre : « j'ai peur à compter de ce jour... » (115). Et même quand il semble interrompu par un « je n'ai pas peur, je sais exactement à quoi m'en tenir » (130), « ce mot [...] lave la haine, la honte, la peur » (131) il renoue aussitôt avec le personnage qui ressent une « peur au ventre » (137). Frida a grandi « avec cette peur de dire. La frousse d'ouvrir la bouche. L'angoisse des représailles » (173). N'ignorons pas aussi la peur d'être seule qui est évoquée par la maman de Frida qui affirme dans les moments d'intimité à sa fille : « [qu'] un mauvais mariage vaut mieux que de finir sa vie seule, c'est moi qui te le dis, en dépit de toutes les souffrances que j'ai dû endurer à cause de ton père » (141). À tous ces préjugés qui s'édifient comme des signes avant-coureurs, nous voyons donc se manifester la plus grande peur de la mère : « Je n'ai jamais souhaité que tu trouves un nègre, [...] Tu étais des nôtres à présent, nous femmes noires qui avons expérimenté le désir puis l'enfermement puis la rage » (109). Cet aveu nous ramène à l'histoire des malheurs de Job dans la Bible qui s'exclame : « ce dont j'ai peur, c'est ce qui m'arrive ; ce que je redoute, c'est ce qui m'atteint » (Chapitre 3 verset 25) confirmant en quelque sorte le principe de la loi d'attraction qui commande qu'on ne s'attire que ce qu'on confesse.

Thème itératif dans les œuvres de Kanor, la peur est plus amplement évoquée dans *Anticorps*, où l'héroïne s'est abandonnée à vieillir laissant ainsi tomber ses rêves d'enfance « ancienne féministe sexagénaire malgré elle, et marié à un homme lâche et peu fiable, Louise est un paquet de haine et de frustration » (*ASGT*, 66). Malgré la lâcheté de l'homme et son manque de fiabilité, Louise l'a tout de même épousé et est restée avec pour ne pas être seule. Un acte qui rejoint celle de la mère de Frida qui pense qu'il vaut mieux être mal accompagné que seule. En sus, les slogans que Louise scandait jadis dans la rue, en compagnie d'autres féministes « mon corps est à moi, mon corps est à moi » (*ibid.*) sont semblables à la déclaration de Marlène

dans *D'eaux douces*, « Mon corps est à moi, je le donne à qui je veux ! » (46) et de Frida qui lui emprunte le slogan pour s'assurer que « son corps n'appartient qu'à elle ! » (49) et qu'ainsi elle décide de son destin. Seulement, son enthousiasme est de très courte durée lorsqu'elle semble avoir perdu le contrôle de ce corps qui est devenu « un corps courant d'air. Une zone de libre échange qui n'habite nulle part, que les gens traversent sans s'en apercevoir » (167) et surtout la réalisation que son sexe « appartient à tout le monde ». Quoique Louise perde le contrôle de son corps pour des raisons indépendantes de sa volonté : « parce que désormais étranger et hostile, le corps de Louise tombe brutalement malade » (ibid., 66), elle n'en reste pas moins angoissée. On dirait qu'elle ne fait plus partie intégrante de ce corps qui lui est à présent étranger. D'autre part, comparer son corps à celui de Jacques n'en rajoute qu'à cette angoisse déjà persistante qui l'habite.

Les inégalités non seulement sociales, mais aussi biologiques, et physiologiques entre la femme et l'homme ont la particularité de reléguer celle-ci au second plan. Ce qui amène la femme à trouver différents voies et moyens de se faire valoir non seulement aux yeux de l'homme, mais surtout de la société. En quête perpétuelle de rester dans le jeu de la séduction, elle finit par s'en lasser n'en cernant pas toujours les règles. Ainsi Louise, bien que malade, doit faire semblant pour le plaisir de son partenaire : « Jacques sourit et mon corps se fige, se braque lorsque ses mains bégaièrent sous les draps [...] Jure de décamper avant que la maladie de la mort ne se déclare et que nos corps chus ne deviennent tout à fait obscènes » (ibid.). Inspirée par l'angoisse et la peur, plutôt que par le désir de bâtir une relation saine, Louise pense que c'est en se soumettant par devoir (malgré elle) aux désirs de ce dernier qu'il n'ira pas chercher ailleurs. À force d'écouter les préjugés lui dicter qu'une « femme qui vieillit n'est plus une femme, » elle a

fini par succomber à un constat non seulement violent mais cruel d'un monde qui a toujours favorisé le patriarcat.

2.3 Les corps en dérive dans *Humus*, *Faire l'aventure* et *Anticorps*

En quête de sa place dans le monde qu'elle « marche », Kanor ne peut s'empêcher de se poser la question de savoir où est sa place. En effet, elle confie lors d'un entretien :

...Finalement c'est toujours une histoire de place. C'est la question de la déterritorialisation, où l'on est à côté de soi-même. Cette histoire-là, j'essaie de la décliner à travers l'histoire du migrant. C'est parce que moi-même je ne me suis jamais sentie à ma place que cela m'a amené à parcourir tous ces territoires, à marcher le monde (francetvinfo).

Selon le Larousse, la dérive c'est « la déviation d'un navire, d'un avion sous l'effet des vents et des courants » ; elle est aussi dans un sens figuré « la déviation progressive et incontrôlée. » Puisque dans le récit Kanorien le corps représente tout (le temps, l'espace, la nature, la vie, la mort, etc.), il peut tout aussi bien être en déviation tel le négrier qui le transporte de manière incontrôlée étant donné les vagues furieuses de l'océan et incertain de l'avenir qui l'attend de l'autre côté de l'atlantique. Comme nous l'observons, dans *D'eaux douces*, *Humus*, et *Faire l'Aventure*, ces événements (où s'entretiennent la vie et la mort) entraînent angoisse, cris, frayeur, frustration, incertitude, douleur, haine, honte, rires, et pleurs. Nous découvrons dans *Faire l'aventure* (2014) que la narratrice « raconte les destins croisés de deux jeunes migrants sénégalais, Biram et Marème transplantés dans la “forteresse européenne” » (*ASGT*, 74). Le motif des corps disloqués que Kanor dépeint ne se limite pas au trope de l'esclavage, puisque comme en débat le professeur Aurélia : « ces corps métaphoriquement démembrés, amputés sont des témoignages transculturels qui permettent aux protagonistes en déroute de renégocier leurs identités par le biais de la démesure » (*ibid.*, 80). Aussi,

le roman déploie la cartographie de ceux qui détaillent l'ordinaire tragique des itinéraires ponctués de naufrages, de noyades et de rêves pourtant. C'est aussi un roman de la

traversée de nos temps modernes dans lequel s'entrecroisent les trajets rêvés et impossibles de ceux qui n'ont que « l'aventure » pour les porter. De dérouté en dérivé, Biram et ses compagnons refont l'aventure en réinventant une histoire, tel un palimpseste sur la surface opaque et lourde de la mer et des nouvelles terres à « conquérir » (ibid. 83)

Cette traversée n'est pas étrangère au monde contemporain où nous assistons à un flux de migrants, qui en désespoir de cause quittent leurs différents pays vers une Europe qui est toujours rêvée comme un eldorado où tous les problèmes trouveront miraculeusement des solutions. Les chemins empruntés pour parvenir à destination sont non seulement hasardeux, mais surtout dangereux. Et pourtant, les migrants sont déterminés à risquer leur vie sur des routes incertaines et des eaux turbulentes pour réaliser un rêve qu'ils ne savent pas chimérique. À cet égard, Fatou Diome en a fait tout un procès dans son chef d'œuvre *Le ventre de l'Atlantique* paru en 2003. Dans son récit, le rêve de partir en France s'annonce comme le seul moyen de salut de la jeunesse non seulement sénégalaise, mais africaine. Pour éviter la dérive de ces corps africains dont les milliers périssent en mer depuis des décennies, Salie, l'héroïne du roman essaye de dissuader son frère Madické qui vit à Niodior au Sénégal et qui rêve lui aussi de partir en France pour devenir footballeur. Etudiante en France, elle survit de petits boulots pour pouvoir joindre les deux bouts et a déjà compris qu'entre le rêve et la réalité il n'existe qu'un grand fossé. Par conséquent, Salie se veut la voix de la sagesse qui avertit son frère de la précarité de la vie dans l'hexagone. Aussi, Biram qui finalement arrive à destination mais en situation irrégulière retournera au bercail plus frustré qu'il ne fut avant son aventure. Les héros kanoriens expérimentent la dérive de multiples façons : Louise dans *Anticorps* « met en scène un grotesque striptease comme si ce corps avachi et éteint exprimait sa dernière danse funèbre » (ibid., 81). Non seulement Frida assassine son amant, mais elle se suicide ensuite. Et les femmes dans *Humus* ne sont pas que « assassines, mères infanticides, amantes serviles et traîtresses,

lesbiennes, guerrières androgynes » (ibid.) mais elles s'approprient leur destin dans le saut héroïque par-dessus-bord du navire de leur malheur.

Les différentes déviations laissent à croire que tous ces corps sont pris dans un tourbillon dans lequel ils ont perdu le contrôle total, et tout sens du rationnel. Dans le but de réhabiliter ces corps voués à la perte, « Kanor sert de médiatrice à ces personnages enracinés dans l'errance. Elle conjugue sa voix à celle des migrants déshumanisés, dévorés par l'impitoyable chimère d'un ailleurs moins misérable, plus lumineux » (ibid., 83) afin de les repositionner dans l'espace et le temps en leur rétablissant de nouveaux repères. Leurs combats deviennent ceux de Kanor qui se confiait à la France TV en ces termes: « C'est ainsi que je porte tous ces mondes en moi, et leurs fardeaux aussi. Je suis en quelque sorte condamnée à écrire des histoires de déplacement ». C'est une condamnation d'autant plus réelle que la vie de nomade qu'elle a choisi de mener, par opposition à la vie de sédentaires vécue par ses parents. Conscient de ce choix, et « à travers des pauses comme filmées/écrites au ralenti, elle saisit des corps exténués, des corps éveillés qui ont faim, des corps qui se noient, des corps en sursis » (ibid.). Bref, des corps voués à la mort, pourris, et qui sentent. Et pour preuve, « Il y a des cadavres dans la famille dont personne ne parle. Des ancêtres qui puent. Une odeur forte, à ne pas mettre un chien dehors » (*DD*, 139). Tel est le cas par exemple des corps d'Éric et de Frida qui n'arrivent finalement pas à trouver leur équilibre dans un monde où les règles du jeu ont été faussées à leur plus grand malheur, à la suite du phénomène que Frida qualifie de « satanée histoire d'esclavage » (ibid., 166), et le poids lourd à porter qui pèse sur un peuple depuis plusieurs centaines d'années.

2.4 Les corps-tombeaux dans *Humus*

Dans *Gorgias* (380 BC), Platon déclare : « Tu sais, en réalité, nous sommes morts. Je l'ai déjà entendu dire par des hommes qui s'y connaissent : ils soutiennent qu'à présent nous sommes morts, que notre corps est un tombeau⁹ »

Si on s'en tient à cette déclaration¹⁰, le corps serait un obstacle à l'épanouissement de l'âme, qui est le véritable sens de l'existence. C'est pourquoi vivre dans son corps est en quelque sorte comme vivre dans un tombeau. Le corps ne serait par conséquent un tombeau que pour l'homme ordinaire qui ne sort jamais de la caverne, qui se laisse abuser par l'illusion et dominer par ses passions. Mais est-ce de cela dont il est question dans les œuvres de Kanor ? Loin de faire l'apologie de la mort, Platon parlait de la primauté de l'âme sur le corps, de la métaphysique sur la physique, car ce qui est important est non de sauver le corps, mais l'âme qui survivra bien au-delà de la mort. *A priori* les héroïnes d' *Humus* semblent avoir compris que leur liberté doit passer par la mort qui semble s'imposer comme la seule voie véritable. Elles comprennent bien la portée de leur acte, car elles croient non seulement à l'existence de Dieu, à l'instar de L'esclave qui se prosterne « devant le Tout-Puissant, ce roi qui, comme les dieux de mon village, a sur nous tous les droits » (59), ce « Seigneur des mondes : celui qui fait miséricorde, le Miséricordieux » (70). Mais elles savent aussi que quelque part, la mort physique n'est pas une fin : Feyor-Anta, La jumelle survivante souhaite aller au paradis quand elle ne sera plus. Ainsi, lorsque Kanor « relate des histoires troublantes et ordinaires d'hommes et de femmes déplacés, en quête de routes pour saisir le monde » elle raconte l'épopée « des corps qui procèdent à une

⁹ Gorgias, 492e-493a (trad. Canto-Sperber, Paris, Flammarion, 1987).

¹⁰ Platon (424-347 av. J-C est un philosophe grec, d'Athènes. Disciple de Socrate, il rédige une série de dialogues qui mettent en scène celui-ci. Aristote deviendra son disciple à l'Académie. *La République* et *Le banquet* sont ses œuvres les plus célèbres.

écriture du deuil et de l'intime, une inscription de *l'extime* puisque ce sont les corps qui racontent, des corps *intranquilles* qui inventent un autre tragique, plus torturé, plus insupportable que la vie elle-même » (*ASGT*, 73).

Le supplice que vivent ces corps est inimaginable, inconcevable, inhumain, et pourtant ils y sont soumis : « Les eaux de la traversée sont à la fois le lieu de l'ensevelissement des voix et des corps mais aussi les voies de transbordement, de la traversée d'un espace ontologique vers un autre non-représentable pour les captifs » (*ibid.*, 77). La Muette qui a pourtant perdu ses mots témoigne que dans le bateau où elle est morte au temps où elle ne marchait pas le monde tournent aussi ces mouches énormes qui annoncent la mort. Pour La Vieille il suffit « de fermer les yeux pour croire que la mort était passée te prendre » (*H*, 32). En plus, ils l'ont frappée, meurtrie, tuée. Ils lui ont mis du sel dans la mémoire et ils l'ont brûlée. Ainsi, elle ne pourra pas se souvenir puisque: « ça pue le roussi dans sa tête » (*H*, 53). De L'esclave nous apprenons ceci : « Nous sommes ses gens, ses choses, son bien. À ses ordres, à son usage exclusif. Nous sommes ce qu'il daigne faire de nous. Bêtes aux champs, esclaves en chambre, corps égorgés, écartelés, enterrés vifs, offerts à tous les sacrifices » (*H*, 59). Comme si les châtements divers ne suffisent pas, elle sera enfermée à double tour : « quarante jours que je n'avais pas vu poindre le soleil, à la merci du noir, de la peur et du mal. Trente-neuf jours à chasser les moustiques, ruser pour ne pas mourir » (*H*, 60). L'omniprésence de la mort ne peut être niée, tant elle fait partie de la vie quotidienne des captifs, et y est plus palpable que chez tout autre commun des mortels.

Même le personnage de L'amazone qui a « tout fait » (81) et excellé en tout est accablée d'angoisse et de peur après un songe prémonitoire. Se sentant prise en traître par la mer, elle avoue : « je l'ai vu s'approcher ma mort. Je l'ai vue, moi guerrière, qui avais cru, comme Dada, être exemptée » (92). Son récit est tout de suite suivi par la chanson du marin qui fredonne dans

son premier couplet : « Qui n'a pas vu le cul de la mer. Ne connaît pas l'enfer. Qui n'a pas dépassé la Loire. L'a jamais croisé l'diab' » (95), affirmant le danger perpétuel auquel est soumis le corps. De plus, le cauchemar que vit La reine n'est pas des moindres : « Aux murs comme claies, au parterre boueux. J'étouffe. Les mains collent, le corps entier colle sans que le vent ne puisse rien changer à l'affaire [...] Femmes pus, femmes poux. De la crasse. Nées pour éprouver les fers... Son haleine pue. Pouah. Quelle horreur ! Je recule... La chose sourit » (180) comparant un être humain à une chose, ce qui marque de cynisme peut-être, pourtant, le sentiment est légitime. Pour tout espace, « une pièce. Taudis, cave, cloaque » (*H*, 179) représente le lieu fermé de la souffrance et de la douleur par excellence. Les différents témoignages nous renvoient de facto à l'assertion de Platon selon laquelle « le corps est tombeau pour l'homme ordinaire qui ne sort jamais de la caverne ». Non seulement la caverne représenterait ici la cale du négrier, la mer, les chambres (mortuaires de Marie-Madeleine, de Frida et d'Éric) mais aussi et surtout le ventre, ce trou noir, qui, mis tous ensemble représenteraient l'allégorie de la caverne de Platon.

3 LE CORPS DE LA FEMME NOIRE : OBJET DE DÉSIR ET DE RÉPULSION

Le corps noir interpelle en paradoxe et en exotisme, pas par rapport à lui-même, mais par rapport à un passé colonial et esclavagiste. Nous allons essayer de comprendre pourquoi ce corps a fait l'objet et continue de susciter autant de polémique tant parmi les blancs que les noirs eux-mêmes. Sur un plan plus particulier, Francis atteste que le corps féminin

est une fenêtre qui relie la sensualité explicite et l'introspection philosophique qui défient les limites de la bienséance. L'intrigue n'est pas motivée par l'action et la sexualité est un caractère ; le corps est le hublot de la subjectivité du protagoniste féminin. Le corps transgressif doit être "vu" car il crée une "mémoire" [...] (OCWPAT 102)

La particularité des œuvres kanoriennes sollicite non seulement la vue du dit corps, mais aussi et surtout le toucher et le sentir. L'image est autant importante que l'art haptique qui englobe le toucher et autres phénomènes kinesthésiques représentant la perception du corps dans l'environnement. Loin d'être considéré dans sa globalité, le corps est décortiqué et mis en pièce par la narratrice qui évoque tour à tour dans *D'eaux douces*: « la cervelle (faire sauter), mon cadavre, la gueule (dégoulinant de sueur), le front plissé...mémoire en consigne... la fesse droite écrasant sa jumelle, les deux pieds en croix, bouche cousue » (7). En plus, Frida nous donne son récit dans la mort et pourtant, les détails de sa vie comme de sa mort sont impressionnants. Comme quoi, celle qui avait mis en garde toute une génération contre l'oubli de son histoire a une mémoire d'éléphant. Nous glissons avec elle dans un univers où les parties telles que : « la joue... au pied, le ventre, un macchabée... le cœur, le sexe, les cuisses » (8) sont tous au rendez-vous. Elle ne néglige aucun détail, « l'œil, les larmes, la peau, narines, la langue » (9), ainsi que « la tête, les pleurs, les cheveux, la paume de leurs mains, le format du nez, l'épaisseur de leurs lèvres, la nausée...le mal de peau, sa poitrine » (10) sont tous aussi importants les uns que les autres. Démontée pièce par pièce, chacune des parties de ces corps se raconte dans son individualité.

Ainsi, aux « cuisses et couettes serrées » (12), se dressent la « moustache contre ma joue » (16), mais aussi « le crâne » (17). Même « le blanc de l'œil cassé » (19) accompagné de « ...sourcils... sa bouche » (36) « le coude...le cœur... » (40) refusent de garder le silence. Les parties les plus intimes et les plus importantes du corps ne sont pour autant pas du reste : « seins, anus, cuisses, ventre...sexe de Frida » (43), suivies de « la peau...le sexe...corps... vagins...sexe de femme...le cœur, le crâne » (50). De plus, tous les sens du corps (l'ouïe, le goût, l'odorat, la vue, et le toucher) sont également présents à l'instar du « goût du sang/de la haine » (58), de « cette odeur de chairs oubliées. En putréfaction. Parfum à respirer le nez pincé-bouche-serré » (176) dans « des cales sales et puantes d'un bateau » (191). Dans le boulot qu'opère la mère de Frida, on doit aussi « renifler la pisse des draps... » (*DD*, 42). Toutes les parties du corps jusqu'aux sécrétions comme les larmes, et autres liquides vaginaux sont disséquées et passées au peigne fin les unes après les autres. Aussi, cet aveu de La muette « allongée sur mon dos, je passe en revue chaque bout de moi. C'est comme un jeu, ma main qui marche sur mon corps, traverse les jambes, les hanches, contourne le ventre » (*Humus*, 23) nous donne un aperçu de la présence de ce corps à l'allure obsessionnelle dans les textes de Kanor.

Et pourtant, ces détails ne servent pas toujours à faire une peinture positive du corps qui subit les dénigrements, les souffrances et les vices de toute sorte. Ce corps de femme qui attire d'une part, inspire de la répulsion d'autre part. Similaire à une relation conflictuelle au carrefour de l'amour et de la haine, de l'acceptation et du déni. Atchade le remarque « ...dans presque tous les romans, et de façon épisodique l'amour se manifeste dès l'instant qu'il existe des rencontres » (77). En effet, ceci nous interpelle dans la mesure où la manifestation de cet amour s'opère de diverses formes, surtout que plusieurs stratégies sont mises en scène pour atteindre cet objectif (tel est le cas d'Éric dans *DD*). Par conséquent, il existe des corps « pris » bon gré mal gré, ceux

qui se rencontrent, se touchent mais aussi des discours utilisés pour essayer de convaincre son ou sa partenaire de la sincérité de ses sentiments.

3.1 Le corps-désir ou corps-sexualisé dans *D'eaux douces* et *Humus*

Le corps de la femme n'a d'importance et n'existe réellement qu'à travers le regard de l'autre. À cet égard, Atchade pense pour sa part que : « les corps de femmes sont livrés en pâture pour le désir et le plaisir des hommes et font souvent l'objet de violence. Cette représentation du corps féminin s'exprime de diverses manières » (76). Nous pourrions prendre l'exemple du corps de la mère de Frida agressée par son patron « ...mains aux ongles sales, cette voix qui, dans le creux de l'oreille, la supplie de se laisser faire, de le laisser toucher-enlever... » (DD, 87). On observe sans équivoque le choc de fantasmes longtemps entretenus par son agresseur. Dans ce même axe d'étude, Françoise Naudillon¹¹ avance que le: « Corps torturé, corps esclave, corps exotique, corps maternel ou corps sensuel, le corps de la femme noire apparaît comme une grande machine à fantasmes, qui fonctionne à la fois dans le discours externe (principalement le discours colonial et le discours masculin) et dans le discours interne (la littérature écrite par des femmes). »

Le corps comme partie matérielle d'un être animé considérée en particulier du point de vue de son anatomie, de son aspect extérieur est important ici parce qu'il représente le côté physique et attrayant de l'individu, notamment la femme noire qui, comme nous apprend Naudillon « apparaît comme une grande machine à fantasme ». Dans sa représentation, ce corps féminin se manifeste dans ses relations avec son environnement immédiat. Cependant, elle continue en dépit de sa marginalisation séculaire d'accompagner l'homme, avec qui un véritable

¹¹ Françoise Naudillon, « Le continent noir des corps, représentation du corps féminin chez Marie-Célie Agnant et Gisèle Pineau », in *Etudes françaises*. 41, 2. p.73.

rapport de complémentarité semble établi. En sus, la question que nous nous posons est celle de savoir s'il existe véritablement complémentarité dans une relation homme/femme ; dominant/dominé ; maitre/esclave. À travers la voix de la femme que l'homme blanc aux cheveux roux descend chercher dans la cale, Kanor nous offre ce schéma : « je n'ai rien dit quand l'homme m'a fait asseoir par terre et m'a caressé la croupe. [...] à quatre pattes, le cul béant, la bouche bouchée par un torchon de cuisine. [...] La honte. Dissimuler mon corps violé » (*H*, 66). De même, dans des rapports homme/femme la manifestation du désir et du plaisir s'inscrit dans la chosification du corps féminin, à l'instar d'un loup-garou d'Éric qui consigne tous les détails de ses conquêtes « sur un cahier de brouillon [...] nom et prénom...leurs vices, mœurs et qualités » tout en procédant par catégories : « les dociles. Les compliquées. Les noires » (*DD*, 84). L'attitude d'Éric représente typiquement celle d'un Don Juan ou d'un Play boy qui se joue du cœur des femmes.

Autant l'héroïne de *D'eaux douces* est attirée et se sent désirée par Éric, autant *La blanche* d'*Humus* appelle sa fréquentation d'avec le marin « la chance » (97) bien qu'elle ait eu peur de le toucher au début. Chaque couple expérimente des rencontres sexuelles, à la différence peut-être que Frida aime Éric avec lequel elle part à Haïti pour leur premier voyage. Amoureuse, Frida se fait poète : « Éric, Rico, au plus haut des cieux ! Je t'aime comme au premier jour, [...] d'avant nos peaux enduites de sel après s'être prêtées à la fureur d'un fouet » (68). Avec Éric, elle rêve de la possibilité de créer cet amour dont elle n'a pas pu témoigner dans la relation de ses parents. Il représente l'Amour de sa vie, son « homme » (111), un dont elle est fière : « mon homme...mon homme est beau » (115) et avec qui, elle qui n'a jamais aimé personne s'entiche. Frida découvre l'amour, « ce lien aussi fragile qu'une corde et qui met la tête hors de l'eau... » (*DD*, 131) mais son obsession pour l'histoire esclavagiste déstabilise tout espoir d'une relation

saine avec son beau qui d'office est coupable d'être noir. Angoissée et peu sûre du sentiment d'Éric à son égard, elle pose des questions « M'aimes-tu comme moi je t'aime ? Un peu, beaucoup, passionnément, à la folie [...] auprès de moi à jamais » (ibid.). Femme amoureuse et heureuse, Frida cherche de l'assurance en ce dernier. Vulnérable, elle se confie : « je lui ai dit à Éric combien je l'aimais. Lui ai raconté la couleur de mes nuits, le goût de mon sexe, l'odeur de mon corps sans lui » (DD, 176). Pour Frida, la relation est scellée. Elle a enfin rencontré son nègre à elle ; celui avec qui elle doit remettre en marche les pendules du temps volé à ses ancêtres.

Et pourtant, bien qu'il l'aime aussi, Éric n'est pas prêt à clore le « chapitre sur l'inconstance des hommes, des Antillais en particulier, forcés à tromper leurs femmes rapport à cette satanée d'histoire d'esclavage » (DD, 166). Rassasié du sexe de Frida qui finalement « appartient à tout le monde » (ibid., 167) « Il ose à peine la toucher, couve du regard cette femme qu'il a commencé à aimer. Mais comment en être sûr ? Éric a été loup-garou. [...] une bête habituée à se déplacer sans bruit, sans laisser de trace » (DD, 83). Ce n'est qu'une question de temps avant que son intérêt pour Frida vire à quelque chose de sombre et d'insultant. Par peur de perdre sa liberté Éric se rétracte, devenant presque abjecte dans ses propos : « Je ne sais plus, Frida [...] Je me suis cru capable de t'aimer...Frida, ma douce, [...] tout en toi me dégoûte... Je veux être libre, [...] être libre de me déposer là où le vent me mène... » (ibid., 166). En outre, Éric fait le choix de représenter cette image du nègre dont Frida s'est donnée pour mission de combattre et ce faisant, il signe son arrêt de mort auprès de cette dernière qui se passe en justicière.

Parallèlement à cette relation que Frida aurait souhaitée salvatrice pour toute une race, s'érige celle entre le marin, Jehan et La blanche, qui utilise son sexe comme stratégie afin de

recevoir quelque privilège aux yeux de son bourreau. Cette dernière pour qui « tout a commencé le premier jour [...], j'ai souri à l'homme, avec l'air de dire que j'étais d'accord, que je pensais la même chose que lui » (*H*, 98) va se rendre à la case des blancs pour y retrouver celui qui devient son amant « Chaque nuit. Toutes les nuits, jusqu'au petit matin. Jusqu'au jour du grand départ », elle lui offre sa « joie », et apprend « même peut-être à l'aimer ? » Mais est-ce vraiment de l'amour ou est-elle tout simplement, comme le dit Irigaray « support, plus ou moins complaisant, à la mise en acte des fantasmes de l'homme ? » (25). Le comportement du marin tout de suite après avoir pris son pied le ramène en quelque sorte à la réalité car, si on s'en tient au témoignage de La blanche, « mon corps se referme, le sien se détourne » (*H*, 99), il est facile de conclure qu'il a déjà perdu l'intérêt après ce moment d'instinct bestial. Ce qui nous ramène à Irigaray avec sa théorie de « prostitution masochiste du corps de la femme à un désir qui n'est pas le sien ; ce qui la laisse dans un état de dépendance à l'homme » (*ibid.*).

Aussi, La blanche se croit amoureuse de son marin par nécessité (puisqu'elle mange à sa faim), et pense qu'elle vaut mieux que les autres captives dans la mesure où elle se sent « Captive à moitié ; et aimée » (108). Elle se rendra très vite compte qu'elle ne représentait qu'un moyen d'assouvir le besoin animal de cet homme blanc. Cette révélation s'annonce avec la semence du blanc qui a germé dans son ventre. Quand elle le lui apprend, il n'a pas le cran de lui faire face et de la congédier. C'est « la négresse à gros cul » qui l'informe qu'il « y veut plus d'elle » (112). Guidée par la « dépendance à l'homme [...] prête à n'importe quoi et redemandant même, pourvu qu'il la « prenne « comme un « objet » d'exercice de son plaisir à lui » (Irigaray, 25), La blanche confronte le marin dans l'espoir de retrouver sa place auprès de ce dernier. D'abord surpris de la voir, le marin succombe cependant aux attouchements de celle-ci. Si elle pensait entrer dans ses bonnes grâces avec ce forfait, elle s'est complètement gourée, car « quand tout fut

fini... le marin s'est levé... il semblait pressé de quitter la pièce [...] A craché » (113). Pendant que cette dernière se faisait des idées, le marin était probablement déjà passé à sa prochaine victime ou proie. Par conséquent dans les deux cas : Frida/Éric, La blanche/Jehan, le résultat est pareil, puisque qu'en fin de compte, « la femme dans cet imaginaire sexuel n'est que support, plus ou moins complaisant à la mise en acte des fantasmes de l'homme» (ibid.).

3.2 Du corps soumis au corps qui se révolte dans *D'eaux douces* et *Humus*

Ceux qui ont écrit la Bible s'étaient assurés que la soumission de la femme demeure au cœur des débats dans la relation femme/homme du texte divin. C'est ainsi que Colossiens trois au verset dix-huit commande : « Femmes, soyez soumises à vos maris, comme il convient dans le Seigneur ». Pourquoi la soumission de la femme a-t-elle toujours été aussi importante devient une question qui nous interpelle. On peut spéculer que les prescripteurs de lois entretenaient une peur bleue de la femme, au point de préférer qu'elle se taise et reste soumise plutôt que de jouer le rôle de « l'aide » qu'elle fut créée par Dieu lui-même pour remplir aux côtés de l'homme. Si la Bible indique que la première femme fut créée pour aider le premier homme, il y aurait certainement eu un souci de complémentarité et d'égalité de la part du Créateur. Hélas, tout au long de l'histoire de l'humanité on s'est habitué aux images de soumissions accompagnées d'abus, de violation, et de cruauté de tout genre sur non seulement le corps de la femme en général, mais celui de la femme noire plus particulièrement, sans ignorer l'homme noir. Les déséquilibres blancs/noir(e)s et noirs/noires ne contribuent qu'à reléguer la femme au rang de citoyenne de seconde ou même de troisième classe.

Dans le même ordre, Atchade suggère que: « Dans l'engrenage social africain, les figures de femmes apparaissant dans les oeuvres laissent découvrir leur soumission comme une disposition de fait, et leurs actions pour la reconnaissance de leur être au monde comme un droit

à reconquérir » (118). Soumission comme disposition de fait, peut-être parce que de génération en génération celle-ci s'est dressée comme la volonté d'un Dieu Tout Puissant. Toujours est-il que tout être humain quel que soit sa passivité ou sa soumission à un système préétabli finira un jour par se révolter de sa condition. Nous observons dans *Humus* par exemple la ténacité et la résilience de L'Amazone, qui a un « plan » d'évacuation aussitôt qu'elle est capturée, car son statut de guerrière lui dicte de se battre pour une liberté qui ne lui est pas du tout étrangère : « livrée à moi-même, je réalisai le prix de la liberté » (*H*, 85). Elle sait donc que « s'enfuir vaut mieux que se soumettre. La mort plutôt que l'esclavage ! » (*H*, 87). Avant qu'elle devienne rebelle, il est nécessaire de comprendre que L'Amazone avait assuré la sécurité de son monarque : « j'étais jeune alors, sans tête ni cœur. Prête à tout pour défendre le royaume [...] en ce temps-là, je vous dis, il n'était pas une guerre qui ne se gagnait sans moi » (*H*, 81). L'allégeance de la guerrière de servir son monarque change à la suite d'une mission de ce dernier qui consiste à détruire le village où vivent les siens. L'Amazone choisit de sauver son village, désobéissant ainsi aux ordres de Dada. Réalisant donc « le prix de la liberté », elle jure de ne plus s'incliner devant un prince, et qu'aucun roi ici-bas ne saurait abuser d'elle (*H*, 85). De fait, elle devient maîtresse de son destin, et mène une vie de maronne lorsque Yovo¹² la capture.

Si l'expérience de guerrière de L'Amazone lui dicte la conduite à suivre et nourrit son plan d'action, on pourrait s'interroger sur l'état d'âme de celles qui toutes leurs vies n'ont reçu que l'éducation de la soumission. À cet effet, Atchade soutient que les « femmes soumises vivent généralement un drame psychologique qui imprime sur leur corps l'impact de ce qu'elles subissent. Quant aux femmes engagées, elles refusent de corrompre leur corps aux vicissitudes de la vie et aux caprices de leurs partenaires » (119). Si cette affirmation tient, et que L'Amazone

¹² Le Yovo fait référence au touriste blanc ou à la blanche qui est en visite en Afrique. Dans un sens plus péjoratif, c'est le colon ou maître.

est la seule de son calibre avec sa force et son courage, alors, elle aurait beaucoup de mal à convaincre les autres à la suivre dans son plan de sauter du navire. De deux choses l'une : soit les autres captives n'étaient pas faciles à convaincre, mais L'Amazone a réussi, ce qui témoigne de sa capacité de leader ; soit, ces autres captives qui n'avaient rien à perdre en sautant le bord par soumission à une autre autorité : celle de la guerrière. D'une manière ou d'une autre, la soumission à un moment ou à un autre de la vie entraîne forcément la rébellion, car comme le proclame si bien L'Amazone dans son récit « chaque nègre a son jour. Chaque jour arrive à l'heure » (*H*, 85).

Ainsi, la révolte se manifeste sous différents fronts : La blanche décide de se joindre au saut collectif car motivée par le rejet qu'elle encaisse de son amant blanc, mais il n'en reste pas moins qu'elle soit animée par un sentiment de trahison qui la pousse à la révolte. Aussi, la mère de Frida, qui choisit de tromper son mari avant que ce dernier ne la trompe le fait dans un élan de peur, mais aussi de révolte. Car dans sa rationalisation, elle aurait peut-être moins mal, et se sentirait moins trahie quand ce dernier la trompera forcément à cause de la théorie « sur l'inconstance des hommes, des Antillais en particulier, forcés de tromper leurs femmes rapport à cette satanée histoire d'esclavage » (*DD*, 166). Par conséquent, la malédiction plane toute confiante dans l'attente que ce mâle noir ou antillais trompe sa compagne. Ensuite, la révolte de Frida se manifeste plus violemment, car son but principal est de mettre hors d'état de nuire et une fois pour toute l'antillais. Qui plus est, Le Mouvement de Libération de la Négrresse auquel elle appartient avec ses copines de la cité universitaire la soutient totalement dans cette mission libératrice.

3.3 Une violence corporelle délibérée dans *D'eaux douces et Humus*

L'instinct maternelle a fait de de la femme une nourricière par excellence, car elle ne peut pas représenter à la fois celle qui donne la vie et celle qui la prend, à moins que le choix de la mort représente soit la liberté, soit la folie de la mère. Sa casquette de porteuse de vie en elle pour perpétuer la race humaine serait un point faible que l'homme, conscient du fait ou pas exploite à son avantage. Héritière de cet instinct, la femme n'a pas besoin d'être soumise pour aimer, car elle aime naturellement. L'affirmation de Jean-Jacques Rousseau selon laquelle « l'homme naît bon, c'est la société qui le corrompt¹³ » laisse à réfléchir du sort de la femme qui serait née bonne, mais qui, pourtant émerge dans une société corrompue par l'homme décideur de tout. La femme soumise n'a plus que son cœur pour aimer, et ses yeux pour pleurer. Éprise de celui qu'elle appelle déjà « mon homme », Frida est convaincue de son sentiment. De plus, elle avoue en ces termes qu'après avoir déclaré son amour à Éric elle ne parvient pas à s'arrêter : « c'était comme une fiffine, surprise par l'orage, et redoublant d'intensité pour ne pas se faire écraser. Comme un volcan qui après ses siècles de sommeil finissait enfin par péter » (176). À partir de cette confession, il est clair que dans « le cœur, l'âme et le sexe » (*DD*, 188) de Frida, Éric devient son homme et lui appartient, et surtout gare à lui s'il s'avise d'être le nègre contre lequel elle mène le combat.

Malheureusement, Frida est trahie par celui-là même qui était supposé la soutenir dans la lutte de libération, lorsqu' il lui avoue non seulement qu'il ne l'aime plus, mais surtout s'entiche d'une femme blanche. Ce qui représente une double trahison pour l'activiste Frida. Une rage venue de nulle part jaillit de la jeune femme qui a eu peur toute sa vie ; qui a été lâche, et qui est

¹³ Jean-Jacques Rousseau est un philosophe français du XVIIème siècle dont l'œuvre *Du Contrat Social parue en 1762* dans lequel Rousseau établit qu'une organisation sociale « juste » repose sur un pacte garantissant l'égalité et la liberté entre tous les citoyens.

née « dans une maison où l'on ne vit pas. Où l'on consacre toute son attention, son énergie et son argent à mettre ses tripes en conserve » (*DD*, 173). Frida la lâche meurt pour céder la place à la militante, la justicière, et surtout à celle dont la mission est de « préserver l'espèce » (*DD*, 207).

Dédaignée et méprisée, Frida conçoit et exécute son plan jusqu'au bout :

« Pour la première fois depuis des mois, je me sentais en harmonie avec le paysage, éprouvais ce sentiment d'appartenance à un territoire. Juchée sur mes talons de demoiselle propre sur elle, j'arpentais mes trottoirs, traversais mes avenues, contemplais ma Seine. Paris était mienne tout comme je lui appartenais et les différents lieux que j'avais pu aimer jusqu'alors me semblaient soudain n'avoir jamais existé » (189)

Cette réalisation de Frida représente l'un des moments les plus importants du récit. Juste avant de commettre le meurtre-suicide, elle entre en « harmonie » avec la nature - le paysage et Frida deviennent un, représentant cet espace ultime de mémoire - et se réapproprie tout ce qui jadis ne lui appartenait pas : « mes talons, mes trottoirs, mes avenues, ma Seine. Paris était mienne... » et par ricochet son corps devient sien. C'est un moment de réjouissance, de jouissance, d'extase, et de gloire. En effet, elle n'a pas réussi à faire fondre la chair d'Éric dans la sienne afin qu'ensemble ils puissent accomplir le destin de « participer à l'érection de la nation antillaise, augurer l'émergence d'une ère où les hommes et les femmes noirs cesseraient enfin la guerre des sexes » (*DD*, 195). Mais, il n'en reste pas moins qu'elle ait pris sur elle la responsabilité et la mission personnelle de résoudre le dilemme du noir une fois pour toute.

Sur le même ton, après qu'elle fût repêchée et ressuscitée par un marin, le prochain acte de révolte de La blanche est de commettre un infanticide sur sa fille Félicité âgée d'un an. C'est un acte de désespoir et de violence certes, mais quelquefois, prendre position est toujours mieux que de continuer dans la lâcheté, la passivité et la peur. Parallèlement, Télumée dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* se voit abandonner par une mère qui, craignant la proximité entre la gamine et son nouveau mari choisit d'envoyer sa fille vivre à Fond-Zombi chez sa grand-mère.

L'esprit condescendant de la fille face au choix maternel donne le ton du récit car Télumée se refuse de juger sa lignée : « elle savait qu'il faut le plus souvent arracher ses entrailles et remplir son ventre de paille si l'on veut aller, un peu, sous le soleil » (*PVTM*,¹⁴ 46). La résignation de Télumée témoigne de la difficulté féminine de vivre la contradiction des impositions de maternité et la liberté de la vie amoureuse. Elle nous fait penser également aux femmes esclaves qui interrompent leur grossesse dans l'impossibilité d'accepter que leurs enfants subissent les horreurs de l'esclavage, et donne même la mort une fois que ces enfants naissent : c'est le cas de La blanche qui, de ses propres mains et dans un élan de rage enlève la vie à son enfant (120). La décision, aussi déchirante qu'elle soit s'offre cependant comme un choix singulier. Dans tous les cas, la mort se présente comme l'unique moyen de salut pour se détacher des chaînes de l'esclavage et autres formes d'aliénation.

3.4 La mort comme résistance totale et liberté absolue dans *D'eaux douce et Humus*

La vie et la mort évoluent ensemble dans l'espace et le temps dans les textes de Kanor. Dans cet « entre-deux » relatif à l'évolution de l'être humain en tant que corps destiné à vivre et ensuite mourir se noue toute l'ambiguïté de l'existence. Si l'enfermement entraîne inexorablement la révolte, et que la conséquence immédiate de cette révolte engendre la libération, cette dernière ne se matérialise pour la plupart qu'à travers la mort. Conséquemment, cette assertion d'Atchade nous éclaire non seulement sur la mort, qui hélas représente un phénomène naturel, mais surtout des circonstances qui l'entourent :

La mort est le signe du corps le plus représenté dans les romans du corpus. Ce signe revêt un caractère d'autant plus tragique qu'il intervient soit à des moments où l'on s'y attend le moins, soit dans des circonstances graves où le corps subit des violences effarantes avant de se réduire à l'état cadavre. C'est dire que dans la plupart de ces romans la mort est violente. Et cela ne saurait étonner, vu les rapports de force établis entre les deux

¹⁴ Pluie et vent sur Télumée Miracle

communautés blanche et noire. Les morts sont soit le fait de violences inouïes exercées sur le corps des indigènes pour de multiples motifs, le plus souvent incongrus, soit la résultante de la révolte de ceux-là qui à bout de souffle, ont du mal à supporter davantage les oppressions, les brimades, les insultes. (171-172)

Cependant, il est nécessaire d'ajouter ici que les rapports de force existent tout aussi bien dans les communautés de même race, clan ou ethnie. C'est le cas notamment de la relation entre Frida et Éric qui tous deux noirs, sont cependant submergés de préjugés quant à la race qu'ils représentent. Autant l'une fut « élevée dans la peur de l'homme noir » (*DD* 79), autant l'autre à se méfier des femmes, « les Antillaises surtout » (27-28). Dans l'un ou l'autre cas, ils sont tous deux victimes d'un profond dédain de tout ce qui est noir à cause d'un passé colonial douloureux.

En utilisant l'art haptique dans ses écrits, Kanor engage son lecteur dans une circularité où la vie et la mort sont entrelacées dans un cycle continue de l'existence, et où les multiples aventures deviennent les siennes. Ce faisant, la mort, loin d'être la fin d'une vie sera plutôt interprétée comme résistance totale, et liberté absolue. Ainsi, Kanor identifie le suicide de Frida après avoir tiré sur son ex comme une déconstruction des stéréotypes et de discours truqués. L'amour, la rencontre, le lien, est une relation à construire qui doit se passer dans un contexte de liberté. L'auteur avoue dans un entretien que : « la fin du roman n'est pas triste, c'est une renaissance plutôt qu'une mort. En tuant Éric, Frida tue symboliquement le modèle bien connu du "nègre à Blanches" » (*FKAPE*, 284). Parallèlement, l'acte du « suicide en endommageant son sexe » l'aide à « se débarrasser d'une "chose" qu'elle ne possède pas intrinsèquement. Frida a été formée pour ne pas expérimenter la jouissance. En lui répétant constamment « "serre tes cuisses," la mère de Frida lui a "coupé" le sexe. Maltraitée par sa mère

et par la grande Histoire, Frida décide de reprendre son corps. C'est la seule fois où elle reprend possession de sa "chose" » (ibid.).

En sus, la mort finie par être démystifié autant dans *D'eaux douces* que dans *Humus* grâce au rythme cyclique ou mieux à la circularité du texte (sus-évoquée), dans la mesure où « il n'y a pas de vie sans mort...vivre c'est accepter de mourir » (*H*, 161) qui existe entre la vie et la mort, une mort qui s'érige comme le confie La muette en liberté : « c'est morts que nous serons libres » (*H*, 20). Ainsi, la peur de mourir, loin d'être un obstacle pour les héroïnes kanoriens se dresse comme un choix délibéré qui les affirme dans la prise de contrôle de leur destin. Les captives dans *Humus* qui volontairement et à l'unanimité se jettent par-dessus bord et font face à la mort : « recrue de fatigue, vide d'espérance, j'ai vu s'approcher ma mort. Je l'ai vu, moi la guerrière » (*H*, 92) sont aussi courageuses et déterminées que Frida à porter le plan à exécution. Bien que la conscience de l'héroïne *D'eaux douces* lui dicte de ne pas commettre l'irréparable, « Je marche droit devant sans tenir compte de cette petite voix qui me conseillait de tout remettre au lendemain... Je marche droit quoi qu'il arrive » (*DD*, 194) – d'un ton non seulement déterminé mais prémédité - l'urgence de « la nécessité de libérer la négresse » (*DD*, 130) ne saurait attendre.

Le verdict de la mort pour Frida et pour La blanche est sans appel, car c'est elle qui va finalement les libérer. Conséquemment, en tuant Éric, Frida « vient de contrevenir à la loi du silence de toute une génération » (*DD*, 33) ; et en se tirant une balle dans le vagin, elle se réapproprie ce qui ne lui appartenait plus : son sexe, son corps, et sa liberté. De même La blanche qui ôte la vie à sa fille d'un an pense la libérer du poids très lourd d'une vie d'esclave. Aussi, en se donnant la mort de la façon la plus abjecte qui soit : happée par les rouleaux de la machine à faire juter la canne, « libre enfin » (121), elle revendique, déclare et se réapproprie la

liberté d'exister pour et par elle-même. Le message que toutes les captives désirent communiquer en se jetant à la mer dans un cri de guerre, convaincues que « c'est morts » (*H*, 20) qu'elles seront libres est d'autant plus clair et révélateur que le pacte de sang qui le précède. Du coup, le principe de circularité vie → mort → vie qui anime les œuvres de Kanor garde l'esprit de ces morts en vie, au-delà de la mort afin que leurs voix continuent de se faire entendre.

4 L'ENFERMEMENT DU CORPS: DÉNOMINATEUR COMMUN DES ŒUVRES DE FABIENNE KANOR

La cale du bateau négrier, le ventre de la femme, et le fond de l'océan représentent des espaces hermétiquement fermés, et par ricochet noirs, d'une obscurité totale, regorgeant du mystère de la vie et rappelant l'histoire de la traite des noirs. C'est surtout un espace qui éveille en l'Homme noir la haine, la honte, et la peur. À la question de savoir ce qui représentait le dénominateur de ses romans, Kanor répond sans hésitation: «ENFERMEMENT», car pour la plupart, ses personnages sont « soit parqués dans les cales d'un négrier, massés dans des centres de rétention, enlisés dans leur couple, leur peau ou leur classe sociale » (*ASGT*, 68), ce qui les rend captifs. Selon l'auteure, ce sont des captifs actifs, puisque la plupart d'entre eux luttent pour changer de condition. Nous apprenons à travers nos lectures et découvertes de l'écrivaine que l'enfermement, la révolte et la libération sont les trois courants forts de ses romans. « C'est une révolte qui la plupart du temps passe par un changement lié au corps ou une modification de la sexualité » (*ibid.*). Bref, le corps en dit plus long dans ses romans que la parole de ses personnages. Cet enfermement est tangible tout au long des récits de Kanor et se mêle à l'obscurité dont elle est obsédée. De facto, tout ce qui est noir et restreint a une connotation négative : « la chambre mortuaire » (*DD*, 10) ; « Puis c'est le trou noir, l'oubli [...] « Dans le noir de la chambre... » (*ibid.*, 107) ; « Dans la chambre du mort » (117). Même les couloirs sont peints comme un lieu funeste « ...qui erre comme un fantôme dans les couloirs d'un hôpital » (86). En sus, le ventre de la femme, la cale du négrier, et le fond de l'océan, évoqués tantôt sans oublier les différents liquides qui partagent cet espace effrayant et inconnu. Pour une meilleure compréhension de l'obsession de l'auteure de ces espaces clos, il serait donc nécessaire d'analyser cet enfermement sous différents aspects.

4.1 Enfermement fatal dans *D'eaux douces*

L'exemple du roman *D'eaux Douces* dans lequel les scènes se situent pour la plupart soit chez les parents de l'héroïne Frida, soit dans sa chambre à la cité universitaire, le café où elle retrouve souvent Éric, ou encore dans la chambre de ce dernier est un signe avant-coureur d'un enfermement qui finira mal : « Tout se passe dans une chambre, une chambre qui peu à peu se transforme en foutoir, en poubelle, en tribunal, en enfer, une pièce non pas à vivre, mais à tuer. On y tue tantôt le corps, tantôt la morale. On y agit sans pudeur, on y exprime ses phantasmes. On n'y aime jamais » (*ASGT*, 63). Cette assertion de l'auteur sonne comme une condamnation d'une relation de sexe et de genre vouée d'office à l'échec. On pourrait se demander sans risque de tromper pourquoi l'amour n'existe pas dans cet espace censé représenter un lieu de paix et d'intimité. *D'eaux Douces* met ainsi en évidence « la folie douce d'une jeune femme noire laminée par l'histoire de l'esclavage » (*FKAPE*, 277). C'est ainsi que l'héroïne Frida, trahie et humiliée, va se suicider de la manière la plus abjecte qui soit, après avoir tiré trois balles et tué Éric, son amant. Cet acte porte un message non seulement violent, mais à la fois révolutionnaire et libérateur.

Il invite Kanor à s'interroger « sur les effets résiduels de l'ère coloniale sur Frida, son éducation, sa peur des hommes noirs et blancs » (*OCWPAT*, 103). Comment percer le mystère du psychique de cette jeune femme émotionnellement instable, « suis-je ici parce qu'Éric me manque ou ne suis-je là que parce qu'il me manque quelque chose [...] pourvu qu'il m'aime un peu » (*DD*, 145) et dont « les rapports sexuels ramènent toujours au bateau d'esclave, aux hurlements de douleur ou aux hurlements de plaisir de ses ancêtres » ? Serait-ce une tentative de l'auteur d'apporter quelques éléments de réponse à nos interrogations lorsqu'elle confie :

Les plaisirs sexuels (fluides) déclenchent des images des eaux du *Middle Passage*. Le traumatisme réside dans le déplaisir du corps. La relation de Frida avec l'amour et le

plaisir semble être dictée par des structures sociales remontant à l'époque coloniale. L'objectivation de Frida semble avoir atteint son point culminant lorsque son petit ami martiniquais, Éric, cesse de l'aimer et de la vouloir. (ibid.)

Ces effets résiduels ajoutés à l'éducation sexuelle quasi non-existante reçue d'une mère qui n'avait pour mots d'ordre que des interdits et des mises en garde contre l'homme noir : « Méfie-toi du nègre » (*DD*, 83) ; « Je n'ai jamais souhaité que tu trouves un nègre, ai prié pour que tu n'en croises pas. J'ai su que mes efforts étaient restés vains [...] Tu la portais en toi, cette odeur d'homme noir qui ne te lâcherait plus, te suivrait désormais jusqu'au bout » (*DD*, 109) auraient contribué non seulement au malaise mais aussi au mal être général de la jeune femme. Qui plus est, une mise en garde contre la race noire et surtout des africains « devenue avec le temps, le climat et les contingences économiques, peu fréquentable [...] taxés d'opportunistes et d'affabulation » (*DD*, 24), ont laissé en Frida un sentiment de désorientation et de désolation total.

De plus, Frida et sa sœur doivent être des « demoiselles modèles avec cuisses et couettes serrées s'il vous plaît » (*DD*, 12). Tandis que la maman d'Éric le met en garde contre les femmes antillaises surtout car « Vicieuses. Tellement vicieuses » (*DD*, 28), Frida ne peut s'empêcher de penser au « Petit père poltron, poltron de père qui nous a cousu le sexe pour ne pas tenter le diable » (*DD*, 34). C'est un enfermement, qui, à travers toutes ses frustrations et ses interdits contribuera ultimement à transformer Frida en monstre de colère, de douleur, de haine, et de destruction. Elle se confie en ces termes : « être élevée dans la peur de l'homme noir génère des troubles de comportement provoquant chez la négrillonne devenue femme des réflexes d'autodéfense, une attitude de violence ainsi qu'une méfiance absolue à l'égard de tout sujet répondant de près ou de loin à la définition du nègre » (*DD*, 79). Au-delà d'un enfermement physique se joue même un enfermement psychique et psychologique : « les a-t-elle entendues,

maman, ces cales qui grincent au moindre coup de fouet de l'eau ? Les a-t-elle un jour senties, ces chaînes, autour du cou, des bras, et du ventre ? » (*DD*, 104).

L'histoire de la traite négrière fut tellement bien orchestrée qu'elle continue de se perpétrer plusieurs siècles plus tard chez les descendants d'esclaves qui, une génération après l'autre, transmettent à leur tour la haine et la méfiance du corps noir. Ainsi, « le traumatisme réside dans le déplaisir du corps. La relation de Frida avec l'amour et le plaisir semble être dictée par des structures sociales remontant à l'époque coloniale » (Ma traduction. *OCWPAT*, 103).

C'est d'ailleurs quoi l'amour lorsqu'on sait qu'

en ce temps-là, fout', les hommes et les femmes ne s'aimaient pas. La faute aux colons qui distribuaient à tout va leur foutre. Il n'y avait qu'à se baisser pour prendre semence, courber l'échine pour accueillir les graines des sexes couleur paille. [...] Alors l'amour, tu sais, il n'y avait pas de place pour cela. (*DD* 108)

Etant donné que même les accouplements entre nègres étaient décidés et ordonnés par les maitres, ceux qui prenaient la liberté de le faire dans leur dos « s'accouplaient bien sûr, mais fallait faire vite, dans le noir. Pire que des bêtes » car si ces derniers se faisaient prendre, les conséquences étaient désastreuses. Quant à Frida, il semble que son objectivation prend une voie de non-retour lorsqu'Éric la renie. C'est une « objectivation qui vient de plusieurs fronts (de la mère, son amant, ou l'étranger blanc avec qui elle couche) » (Ma traduction. *Ibid.*, 104). Qui plus est,

son corps semble se transformer en des formes qu'elle ne peut pas contrôler. Sa mère veut blanchir son apparence par le processus douloureux de lui défriser les cheveux. Bien que ne vivant plus sous le régime du Code noir, une double désocialisation continue de déraciner leur identité, leur sexe et leur genre dans la période postmoderne. (*ibid.*)

Du coup, surprendre Éric en flagrant délit avec une femme de surcroît blanche est la goutte d'eau qui déborde le vase de Frida, pour qui commettre l'irréparable devient une nécessité absolue.

4.2 Enfermement dans les cales dans *Humus*

Les cales du bateau négrier sont des lieux d'aliénation par excellence, de brutalité, de cris de colère, de douleur « bien plus que la douleur, c'est la colère qui nous habite » (*H*, 128), de haine, d'horreur, de torture et de violence de tout genre, bref de la déshumanisation du Noir pris en captivité. Du fond du trou noir de la cale, les captifs, tout comme un fœtus dans le ventre de sa mère ne peuvent distinguer l'espace et le temps. Parqués comme des animaux, ceux-ci ont perdu leurs droits les plus élémentaires et sont reprogrammés pour obéir et non penser ou parler, « rien dire, ne pas être » (*H*, 17). L'espace de confinement laisse à peine passer la lumière du jour : « une ombre. Le jour entre » (*H*, 180). Témoin aux premières loges du négrier *Le Soleil*, L'employée nous décrit la condition des captifs en ces termes : « Au risque d'être technique, il me faut décrire un peu mieux la prison où vivaient les femmes. C'est un espace clos où peine à passer la lumière. Je doute d'ailleurs qu'elle y soit jamais entrée. Bien que clouées entre elles, les planches qui tiennent lieu de murs semblent pouvoir s'effondrer à la moindre bourrasque » (*H*, 146). Pour ce qui est de l'espace sus-évoqué, elle ajoute que « les femmes ont à peine de quoi s'allonger ; ce qui complique les choses lorsque l'une d'elle – et cela se produit tous les jours – est malade, chie ou vomit sur ses voisines ». La description des captives renvoie l'image d'un environnement où la mort par suffocation faisait partie des sévices quotidiens.

La vie dans les cales est un enfer terrestre pour tous ceux qui y sont « pris » et le témoignage de L'employée révèle :

les uns par-dessus les autres, jusqu'à ce que les morts cèdent leur place aux vivants [...] Bien sur j'entendais leurs cris, les chaînes qui grincent, ces têtes qui s'acharnaient à battre contre la coque. [...] Une fois, ils ont même été huit cents à embarquer. Huit cents dans un deux cent soixante tonneaux. Quel bordel ! (*H*, 143)

Nous apprenons également de La petite que le ventre du négrier est cette prison où on les obligeait à se tenir à carreau et à se faire tout petits (160). Aussi, les cales étaient une boîte noire

où les corps entassés survivaient. [...] Une fois dedans, on y était. Faits comme des rats. Sans air ni lumière car, évidemment, on n'y voyait rien » (*H*, 164). L'enfermement qui a une connotation sombre, « dans une grande boîte » avec « du noir partout » (*H*, 156), entraîne avec lui des odeurs nauséabondes : « je ne vous parle même pas des odeurs, pires que celles des baraquons ! la plupart de ces femmes crèveraient dans leur fiente » (*H*, 148). Cet enfermement représente aussi un espace funèbre pour La muette : « le bateau où je suis morte » (26) ; mais aussi La mère qui nous raconte son épopée du ventre du requin après le saut : « plus jamais de peur. Plus jamais le noir. Plus jamais ton cri... » (223) parlant du cri de son fils disparu dans les flots (218). Bref, et pour reprendre les termes de l'auteure, « La cale c'est ce ventre bourré à craquer, de morts-vivants. La traversée, c'est le passage de la vie à la mort puis à la survie, puisque la plupart des captifs embarqués vont vivre » (*ibid.* , 277).

Les captifs semblent ne pas être les seuls enfermés sur ce maudit bateau. Le capitaine et tout son équipage ne sont peut-être pas enchaînés, mais ils sont tout aussi pris au piège du trafic d'humains : enfermés eux aussi dans leur haine, leur méchanceté, leur cruauté humaine, et la mer. Leur comportement porterait à penser qu'ils ont tout aussi bien perdu la raison et toute pensée rationnelle. Ce n'est pas parce qu'ils ont le fouet dans les mains et passent des ordres qu'ils sont plus libres que leurs suppliciés. Quelque part, ce sont des êtres complètement détruits par les expériences inhumaines qu'ils ont infligées à plusieurs milliers d'innocents. Ce serait un miracle s'ils se regardaient dans la glace sans se sentir dégouter d'eux-mêmes après de tels actes de barbaries, à moins qu'ils soient devenus des zombies sans âme, ni conscience. Et pour cause, Mosnier, le capitaine du bateau qui a fait fortune dans la transaction ignoble de la vente d'hommes adresse cependant ses adieux à la mer qu'il maudit : « que le Diable emporte la mer » (*H*, 215) et déconseille fortement à tous ceux qui considèrent l'aventure négrière de la faire

« gens de la terre qui scrutez l'océan [...] Mariez les filles, vous n'le regretterez pas » (ibid., 215). C'est une mer qui, tout comme la cale se veut complice silencieuse, et aussi cimetière où des millions d'hommes, de femmes et d'enfants ont disparu ou furent ensevelis pendant la traversée vers l'Europe et les Amériques. Aussi, le capitaine franco-hollandais laisse une lettre de confession inquiétante avant de se tirer une balle dans la bouche à l'aide d'un revolver: « depuis combien de temps naviguons-nous ? J'ai cessé de compter les jours et ose à peine scruter l'océan de crainte de n'y voir que du bleu » (*DD*, 201). Victime de son humanité, il aime une captive pour de vrai et souffre de la mort de leur enfant (jeté par-dessus bord par ses compères) en « silence ». Il pense « qu'une aventure inhumaine ne peut se vivre que de manière individuelle » (ibid., 202) et ne conçoit que du mépris vis-à-vis de lui-même. Liant son sort à celui des autres, il les associe dans sa narration « nos ventres gargouillent, la fièvre monte, nous nous surprenons à chier sur nous. Nous sommes des bêtes dans des habits d'hommes. Des animaux chargés d'en vendre d'autres » (ibid., 203). Dans son enfermement au bord du navire, le franco-hollandais connaît et vit l'amour qu'il ne saurait nier avec une captive. De cet amour naît un enfant qui est jeté à la mer. Il en souffre silencieusement. Mais lorsque le bateau accoste enfin et que la femme qu'il aime et cherche partout est « transférée dans une île voisine » (ibid.), il comprend qu'il l'a perdue pour toujours. Désespéré, il se suicide à l'aide d'un revolver peut-être pour marquer la fin du trafic d'hommes, comme Frida qui se tire dans le sexe en signe de liberté.

L'enfermement imposé par des forces externes et involontaires (esclavage, colonisation, emprisonnement) se dresse en agent aliénant. Cet enfermement social, volontaire ou non est tout aussi motivé par un manque ou par un besoin. Kanor dans sa quête perpétuelle d'un ailleurs qui lui sied, s'entête « à songer à des là-bas qui sans doute n'existent pas » (*FKAPE*, 277) ; ce, tout comme ses personnages. Pourtant, comme une malédiction, ils sont tous condamnés à une vie

d'errance perpétuelle. Convaincue du poids de son passé sur les épaules, l'auteure résignée affirme « je leur cherche constamment des prétextes pour partir, je crée des rencontres, j'ouvre des fenêtres, je provoque des situations qui les forcent à quitter le lieu où ils sont nés » (ibid., 278). Cet aveu fait office de sentence qui résonne presque comme une vendetta infligée à ses personnages qui comme elle, doivent souffrir la même adversité.

4.3 Enfermement social dans *Les chiens ne font pas des chats*

Si la théorie de Jean-Jacques Rousseau - selon laquelle l'homme est né bon, mais est corrompu par la société - s'avère une réalité, nous pouvons avancer que cette même société corrompue a poussé celui-ci à créer et manigancer des divisions et autres différences pour mieux contrôler ses semblables. En les gardant prisonniers d'un tel clan, caste, ou groupe racial, socio-politico-religio-économique, la société divise pour mieux régner. Aussi, le combat de Kanor ne concerne pas que les noirs qui furent pris au piège de l'esclavage et de ses atrocités, mais aussi celui de tous ceux qui sont pris au piège de la vie quotidienne, car : « qu'ils soient parqués dans les cales d'un négrier, massés dans les centres de détention, enlisés dans leur couple, leur peau ou leur classe sociale, tous mes personnages sont des captifs » (*ASGT*, 68). Nous comprenons que si nous ne sommes pas libres d'être qui nous sommes, d'aimer qui nous voulons, de vivre où nous désirons, d'aspirer aux mêmes droits et libertés et à la poursuite du bonheur en tant qu'individus à part entières quel que soit la couleur de notre peau, notre statut social, nos aspirations politiques et/ou religieuses - la révolte est inévitable. Le fait d'ailleurs que chaque roman de Kanor s'agence autour de « l'enfermement, la révolte et la libération » (ibid.), qui représentent trois mouvements aussi circulaires que les thèmes de la vie et de la mort est un indicateur profond de la misère humaine. À ce propos, l'assertion de Simone Schwarz-Bart « on

ne peut pas ne pas souffrir » (ibid., 200) est d'autant plus pertinente que celle d'Alfred de Musset qui affirmait que : « l'homme est un apprenti, la douleur est son maître » (ibid.).

Les principes selon lesquels les contraires attirent, et l'être humain désire ce qu'il n'a pas sont pertinents, car celui-ci dans sa quête perpétuelle de découverte et de divertissement serait amené à briser les tabous et franchir les barrières de tous les interdits. La violation de ces interdits entraîne souvent l'aliénation des droits et libertés individuelles du citoyen. Si la société a érigé des barrières ethniques, raciales, économiques, religieuses entre individus, le sang qui coule dans les veines des uns et des autres est rouge, et les larmes claires comme de l'eau. Aussi, l'amour n'a pas de couleur, et l'être humain ne saurait contrôler ses sentiments en se limitant au cadre que son environnement lui dicte. Lorsque Edward, le héros de « *Pretty Woman* » interprété par Richard Gere porte dans sa voiture Julia Robert qui joue Vivian (une prostituée sur Hollywood Boulevard), les deux sont loin de s'imaginer qu'une relation sérieuse puisse naître d'une rencontre aussi fortuite. Et pourtant, la fin du film nous prouvera que « le cœur a ses raisons que la raison ignore » comme soutenait Pascal¹⁵, pour qui « croire en Dieu est un acte qui ne passe pas par la raison mais par le cœur ». De même, l'amour comme la croyance en Dieu serait plus un élan du cœur que de la raison. C'est donc dans cette optique que le synopsis des *chiens ne font pas des chats* met en exergue Roméo, « un Noir brésilien pauvre » qui se permet de séduire Alicia, « une fille à papa Blanche riche ». Cet affront lui coûtera presque la vie lorsqu'il se fait tirer dessus par Salvio, le frère de sa copine. Chanceux d'avoir échappé au pire, il a « honte » (50), un sentiment bien trop familier aux personnages de Kanor. Il pense à ce qu'aurait dit son père, signe qu'il comprend sa place dans le monde, et pourtant il ne peut s'empêcher de se révolter contre un système qui a déjà prédéterminé ses genre et milieu de vie.

¹⁵ Blaise Pascal était mathématicien, physicien, inventeur, philosophe, moraliste et théologien français (1623-1662)

La séduction d'Alicia peut s'interpréter sur plusieurs degrés : soit Roméo cherche un moyen de sortir de la précarité de la misère dans laquelle il est habitué, soit c'est une manifestation de sa révolte vis-à-vis de la bourgeoisie dont est issue la fille à papa, ou alors les deux. Quel qu'en soit le cas, Roméo n'est pas seul à vivre cet enfermement, car sa copine aussi en est victime, quoique de manière tout à fait différente. Celle-ci a vécu dans une bulle, un monde dans lequel elle ne trouve pas vraiment de repère. « Fille de nouveaux riches, elle était le lieu de cristallisation de désirs, mais surtout de frustration de toute une lignée » (*LCNFPDC*, 44). Son comportement à l'école est dérisoire, et indigne d'un enfant issu de famille riche. Aussi la note de ses professeurs dès son premier jour d'entrée au collège témoigne d'une Alicia qui adopte un comportement de « gens du peuple » (45). Son professeur de littérature Mr. Rosario parle même d'illettrisme, de mauvaises manières à table, de culture générale extrêmement basse voire d'asociabilité. Il existe chez cette gamine une instabilité émotionnelle, car « tout ou n'importe quoi l'habite » (*ibid.*). Lorsque son père porte plainte au personnel enseignant et la retire de l'école, Alicia sombre dans une dépression qui entraîne sans équivoque une première tentative de suicide presque deux ans plus tard. Dans ce cas précis, l'argent n'a pas fait le bonheur de la jeune fille qui se sent invisible dans cette machine familiale où les parents plus préoccupés par leur ascension sociale ne lui accordent aucune attention. Sinon comment justifier qu'avec autant d'aisance matérielle, les enseignants parlent d'illettrisme et de « problème de société » (*ibid.*).

Tout compte fait Alicia comme Roméo sont victimes d'un système dans lequel ils sont nés, et par conséquent n'ont pas choisi leur destin. La révolte de la gamine se manifeste certainement à travers « ses mauvaises manières à table » et son manque d'intérêt pour les études, car ce qui serait le plus important pour elle réside dans sa relation affective avec sa famille. Hélas, celle-ci est inexistante, ce qui l'emmène à se rebeller. En jetant son dévolu sur

Roméo, elle a espoir d'être en présence de quelqu'un qui la voit, la regarde, lui parle et la touche même. Et puisqu'on existe que par rapport au regard de l'autre, elle se sent vivre. Autant les captives sont enfermées dans la cale du négrier, autant Frida vit son enfermement dans les différentes chambres qu'elle parcourt, tandis qu'Alicia et Roméo sont pris au piège de la divergence de leur classe sociale. À ces enfermements suit celui qui dans l'espace et le temps est tout aussi ravageur et avilissant que les autres, car comme nous avons pu le constater, c'est le corps en mouvement et dans ses multiples espaces ou en errance qui subit les transformations et les différents trajets.

4.4 Enfermement spatio-temporel dans *Faire l'aventure*

Avant les migrations forcées sur la race noire par l'esclavage et la colonisation des européens, le mouvement d'humains à travers le monde avait longtemps existé. C'est un mouvement qui, dans l'espace et le temps impose des rencontres et des échanges culturels entre diverses couches ethniques et raciales. Ces rencontres, loin d'enrichir les uns et les autres dans leurs droits et libertés individuelles sont souvent sources de tension dans les relations dominants/dominés, maîtres/esclaves, hommes/femmes, etc. Ainsi, l'enfermement n'existe pas que dans la cale d'un bateau, dans une chambre, ou au fond de la mer. De facto, Fabienne Kanor pense que « l'enfermement s'agence sur un 'appel vers l'ailleurs', au voyage, à la découverte, au passage de l'autre côté, malgré la douleur qui semble ravager le corps » (ASGT, 23). Les gens sont souvent attirés vers l'ailleurs à la recherche d'une meilleure condition de vie, de travail, et de dignité humaine. Par conséquent, la situation que vit Biram et ses compagnons de misère n'est pas étrangère à notre monde. Lorsque les jeunes décident tous de quitter l'impasse de leurs villages ou des villes africaines pour traverser le désert et l'Atlantique, ils sont plus ou moins conscients du danger qui est imminent. Mais le rêve de partir est beaucoup plus grand que

l'angoisse de ne pas arriver à destination. Ils se donnent tout ce mal seulement pour se rendre compte au bout, qu'importe l'espace où l'on se trouve, que l'enfermement y est présent aussi, démontrant ainsi « la prison de la douleur, du silence et de l'invisibilité » (ibid.). Lorsque l'écrivaine sénégalaise Fatou Diome publie *Le ventre de l'Atlantique* en 2003, elle dénonce non seulement la traversée mortelle dont des milliers d'africains sont victimes tous les jours, mais à travers son héroïne Salie, elle véhicule un message selon lequel l'ailleurs n'est pas toujours l'El Dorado qu'on s'imagine. Pour Salie qui est étudiante en France, et vit de petits boulots, la vie n'est du tout pas facile. Lorsque son frère Madické, passionné de football rêve d'une carrière professionnelle en France lui fait part de son ambition, sa sœur l'en dissuade, car elle comprend les difficultés de la vie d'immigrés africains en France.

Ainsi, *Faire l'aventure* est le « récit d'une migration (de l'Afrique vers l'Europe), qui aborde les questions tantôt de race : le rapport Noir/Blanc, le malentendu Nord/Sud, le poids de la grande histoire des hommes sur l'histoire intime des gens » (ibid., 67). Le nègre qui traîne avec lui l'histoire de toute une race a le malheur de ne jamais se battre pour lui tout seul, mais de garder le souvenir, et de porter cette histoire comme les chaînes de misère que leurs aïeux portaient autrefois. Nous en voulons pour cause l'assertion de Kanor selon laquelle « faire l'amour, c'est d'abord faire avec l'histoire, c'est refaire l'histoire en répétant la triste mécanique ou en tentant de s'affranchir de ce qu'elle nous a laissé » (ibid., 57). Conscient du fardeau de cette histoire sur ses épaules, Biram lui aussi, doit se souvenir et se battre contre cet esprit dont Frida qualifie dans *D'eaux douces* d'« inconstance des hommes [...] forcé de tromper leurs femmes » (166). Le jeune sénégalais qui est fasciné par la mer imagine « un monde où tout brille » par opposition à la sienne où rien n'est exotique. Ayant certainement témoigné du départ des milliers d'autres avant lui, Biram est déterminé à aller voir ce qui se passe ailleurs. Son

aventure le sort de son Mbour natal pour l'entraîner tour à tour à Ténérife, Rome, et Lampédouse. À chaque étape dans l'espace et le temps, l'enfermement se fait pressant, car c'est dans le corps en mouvement constant qu'il trouve refuge. Aussi, lorsque le corps noir de celui-ci entre en contact avec le corps blanc d'Hélène qui incarne l'ennemie, c'est toute une race que Biram vient de trahir : « ...nu et honteux au souvenir de ce qu'il avait fait. Que lui était-il donc passé par la tête ? [...] Question de goût, de conviction politique et de circonstance » (*FA*, 196-7). La mémoire collective qui dicte au noir de se souvenir de son passé se fraie un chemin dans le cœur honteux de Biram, qui est « rongé par la haine et le dépit » (*ASGT*, 67). Pour « abolir toute possibilité de tendresse, » la Blanche doit payer pour ses prouesses. Dans cet acte, c'est l'histoire tout entière de l'esclavage qui revit, car « les amants ne sont pas deux, mais quatre [...] chaque personnage est l'ombre de celui ou de celle qui l'a précédé » (*ibid.*, 57).

Nous nous rendons compte à travers les différentes expériences humaines que l'homme noir ne jouit toujours pas pleinement de sa liberté en tant qu'individu. Il a été conditionné et condamné par la même occasion à vivre dans un monde où il se sent étranger en permanence. Même s'il ne porte plus les chaînes autour du cou et des chevilles, le spectre de la cale ou du colonialisme est éternellement ancré dans sa mémoire collective. Nous pouvons donc analyser l'expérience de Biram sur deux fronts : d'une part, en se compromettant avec Hélène il succombe au mythe du « nègre à Blanches », un acte qui n'honore pas son passé colonial. D'autre part, il est rongé par le remords, et les deux actions qui suivent dont l'une est de réclamer de l'argent à Hélène comme pour signifier qu'il n'éprouve aucun sentiment envers celle-ci, et l'autre lorsqu'il essaye de l'étrangler (après un second acte sexuel) pour rectifier la honte qu'il ressent sont profondément « politico- historiques » (*ibid.*, 68). Ce faisant, Biram rejoint Frida dans le combat pour la libération du Noir. Si le premier trouve la sienne dans le refus de se

laisser encourager par l'argent de la Blanche, lançant avec défi « ...moi, personne ne m'achète. Je suis un homme libre » (*FA* 350), la seconde se libère dans le meurtre-suicide qu'elle assume : « tu peux être fière de ta fille, papa. Tu peux sourire à présent, à présent que je suis une femme libre » (*DD*, 33-34). Dans l'un ou l'autre cas, « C'est pour la bonne cause » (*ibid.*, 207).

5 CONCLUSION

Cette étude a permis de mettre en lumière les outils et les enjeux qui s'opèrent dans la représentation du corps souffrant dans les romans de Fabienne Kanor, qui souvent ancre les diégèses de ses œuvres au cœur des traumatismes laissés par la période coloniale. La souffrance détermine, comme nous l'avons démontré, un tracé, un cheminement nécessaire à la présentation du corps. Chez Kanor, un corps qui souffre est celui-là qui a été blessé, chosifié, humilié, malade, violenté, supplicié, ou qui résiste à l'esclavage en choisissant de se jeter aux requins lors du passage transatlantique, plutôt que de perdre toute humanité dans la plantation coloniale. C'est en effet celui qui élit sa propre mort si cette dernière libère du cercle infernal de l'esclavage. Chez Kanor, cette souffrance constante (quel que soit son degré) fait écho à la littérature de la Diaspora noire, nourrie par la Harlem Renaissance, la Négritude et la Créolité.

À partir du moment où le Noir est devenu marchandise pendant la traite négrière, il a perdu toute dignité humaine. Désormais, il se soumet aux abus et atrocités de tout genre de la part de son maître qui use de tous les moyens nécessaires pour le garder en position de subalterne. Ce système machiavélique affecte la communauté noire de manière profonde puisque taxée de primitive par ces colons blancs. Les règles d'or sont l'obéissance et le silence. Au bout de quatre cents ans d'aliénation, gardant les séquelles d'une vie de bête traquée, le nègre a appris à se détester et à maudire ce qui lui est propre. Ce sont ces corps souffrants de femmes, d'hommes, et d'enfants que nous présente Fabienne Kanor dans les œuvres parcourues dans ce projet de recherche. Un corps souffrant qui comme nous l'avons démontré doit se souvenir chez Kanor. Les sévices subis sont tracés afin de pouvoir (se) raconter, car il est crucial de ne surtout pas oublier son histoire. La représentation du corps est donc souvent un sujet de réflexion et de discussion central pour l'auteure. Le corps est le lieu de multiples expériences.

Il ressort de notre recherche que les corps sont représentés dans leurs diversités et particularités. Les désignations des parties ou des substances provenant du corps donnent lieu à l'établissement d'un discours qui prend en compte les états du corps. Ainsi, le corps se présente et se représente. Il est image, imagination. Il est également symbole. À ces divers titres, se dégagent des idéologies qui tendent à faire du corps une arme redoutable de révolte et de liberté, car comme l'a si bien dit Kanor, « le corps crée à lui tout seul l'événement » (*ASGT*, 66). C'est donc dans cet espace créatif que le corps prend l'élan de liberté pour se dire à travers les mémoires qu'il porte en lui. Dans le même ton, l'auteure assure que « les voix d'autrefois n'ont pas fini de nous parler » (Herbeck, 967). En nous focalisant sur les questions non seulement de « tracé corpo-mémoriel » (Francis, 2017), mais aussi de la nature, de la mer, de la cale du négrier, et du ventre de la femme, sans oublier tous les liquides du corps comme parties intégrantes de cet espace de mémoire, nous avons pu cerner à partir du discours de Kanor que l'inconstance de l'homme noir dans ses rapports sociaux, et le mal être de la femme noire seraient profondément et directement liés à l'histoire de la traite négrière. C'est dans le souci de réhabiliter ce corps et de le repositionner dans l'histoire que l'auteure « tente d'imaginer et de recréer les traces invisibles englouties par la Traversée » (*ASGT*, 75).

Ce faisant, Frida, héroïne dans *D'eaux douces* tient le flambeau de toute une génération de femmes noires qui furent vendues, perdues, humiliées, violées dans leur chair et dans leur être, en somme, dépouillées de toute humanité et de tout humanisme. Au-delà d'un choix, il est bien question d'une mission salvatrice à laquelle Frida doit forcément faire face. Consciente du poids de celle-ci, notre héroïne doit la mener jusqu'au bout, car « la renaissance d'un couple-nation assez solidaire pour affronter le monde d'aujourd'hui et transcender la grande Histoire négrière » (*ASGT*, 60) en dépend. Par conséquent, l'exécution d'Éric doublé du suicide de Frida

affranchit tout un peuple et symbolise le début d'un nouveau chapitre de communication, d'amour, de respect mutuel, d'égalité, d'harmonie, et de paix pour l'avenir du couple Noir en particulier, et de la race Noire en générale. Aussi, les corps ne se tairont plus désormais, puisque dans cet acte double Frida « Vient de contrevenir à la loi du silence de toute une génération » (*DD*, 33). Parallèlement, la mission de Kanor est intimement liée à celle de ses héroïnes, car elle aussi doit rendre hommage à ce corps, en l'ouvrant à sa manière pour lui rendre « ses eaux, les larmes, le sang, l'eau du jouir » (*FKAPE*, 280) puisqu'elle n'ignore pas « qu'il est le lieu qui dit l'histoire » (*ibid.*).

Inspiré d'une anecdote rapportée par un capitaine négrier en 1774, et sur laquelle Kanor tombe tout à fait par hasard dans des archives, *Humus* fait son entrée dans le monde littéraire. Cette particularité reflète le retrait de l'auteur de la vue et du discours du public pour réinventer la vie des femmes asservies et leur permettre de raconter leur propre histoire. Par conséquent, « cette révision de l'histoire à travers la fiction défie les textes du XIXe siècle dans lesquels des personnages asservis se sacrifient pour sauver leurs maîtres, choisissant parfois le réasservissement en échange de la libération de leurs propriétaires » (Larrier, 105). *Humus* de Fabienne Kanor est un récit exemplaire à cet égard. Comme Frida, La blanche se réaccapare sa « chose » (121) en se faisant happer par les rouleaux, retrouvant ainsi la liberté dans la mort. Aussi, L'Amazone veut qu'on annonce son retour à sa mère en ces termes : « ta fille est de retour » ; « sa fille est rentrée, a fait l'esclavage, cette drôle de guerre où tu n'as plus ton corps pour te battre, tes pieds pour courir, les yeux pour continuer à scruter l'horizon » (93). Constat douloureux, auquel nous pouvons ajouter : plus les larmes pour pleurer, les mains pour toucher, le cœur pour aimer, le nez pour sentir, les oreilles pour entendre, les lèvres pour embrasser, les reins pour jouir. Car c'est chacune de ces sous-parties de l'être, démontée pièce par pièce dans

les récits de Fabienne Kanor qui constitue le corps, ce corps qui « crée à lui tout seul l'événement »(ASGT, 66).

Nous comprenons que les corps des personnages de Fabienne Kanor ne sont pas simplement des corps souffrants et inertes qui se trouvent dans un espace esclavagiste, et colonial aliénant, mais qu'ils s'engagent à résister à toutes les violences qu'ils subissent. Ce sont des corps qui souffrent et qui meurent, certes, mais aussi, qui sont vivants, beaux, forts, et capables de surmonter les différentes tragédies auxquelles ils font face. Aussi, en désignant les parties du corps et les substances qui en découlent, Kanor établit un discours qui prend en compte l'état du corps. Même l'omniprésence de la mort, qui marque l'élimination totale du corps n'empêche pas celui-ci de continuer à vivre outre-tombe grâce au phénomène de circularité vie → mort → vie dans les textes. Et pour cause, la voix des captives a pu retentir deux cent trente-deux ans après leur saut fatidique de 1774 à travers L'Héritière qui aurait gardé la promesse de ne pas oublier cette grande histoire-là. Car, comment l'oublier sans perdre ses repères à jamais? Comment oublier quand le passé est la fondation sur laquelle doit reposer le futur ? Comment oublier lorsque Frida met en garde la femme noire contre l'oubli, « gare à toi, femme noire, si tu t'avises d'oublier l'histoire ! » (123). Frida qui partage les détails de sa vie et de sa mort avec nous le fait dans la mort, par conséquent, elle n'a pas oublié et ne souffre pas non plus de l'aporie.

Ainsi, à partir du « tracé corpo-mémoriel » (Francis, 2017), une écriture qui choque, bouleverse, bouscule, et force à regarder l'histoire dans les yeux, Fabienne Kanor a su mettre son génie créatif à profit afin de ressusciter « monuments, batailles, martyrs et mémoire tribale » (H, 9) jadis ensevelis dans la mer. Ce faisant, la mission de la nouvelle génération à l'instar d'une Frida qui connaît son histoire est de se tailler « une place dans la glaise » avec son homme « pour

y forger une nouvelle humanité » (*DD*, 138). Et lorsque cette mission échoue hélas, c'est dans la mort de ces derniers qu'un nouveau jour se lève non seulement pour la femme noire, mais pour l'homme noir aussi. Nous avons vu que le discours de Kanor sur l'homme noir et de son inconstance est la conséquence directe non seulement de l'histoire de la traite des noirs, mais celle aussi de leur vie sociale. De plus, la mémoire se veut une espèce de catharsis au trauma vécu, dans la mesure où elle force le sujet à rentrer en contact avec un passé douloureux qu'il souhaite ne plus jamais revisiter. Si l'historienne Myriam Cottias avance que « l'abolition de l'esclavage en 1848 a fondé l'oubli du passé » (Larrier, 103), il existe dans l'écriture de Kanor un acharnement à ne pas oublier le passé. Cette particularité entraîne Francis à soutenir que « l'écriture de Kanor va à l'encontre de l'immobilisme, de l'individualisme, du silence et de l'oubli » (*OCWPAT*, 20). Fabienne Kanor, comme ses héroïnes aurait compris le pouvoir et la liberté qui résident dans l'acte de parole. Navigant à contre-courant et défiant le Canon, Kanor - comme son héroïne Frida dans *D'eau douces* - « vient de contrevenir à la loi du silence de toute une génération » (33), détruisant ce faisant l'écueil que Chimamanda Ngozi Adichie appelle « the danger of a single story¹⁶ ».

¹⁶ TED Talk du 14 septembre 2014. Chimamanda est d'origine Nigériane, auteure de « We Should All Be Feminists » entre autres.

BIBLIOGRAPHIE

- Atchade, Joseph Dossou. *Le corps dans le roman africain francophone avant les indépendances : de 1950 à 1960*. Littérature. 2010. Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, PhD dissertation.
- Aurélia, Dominique. « Fabienne Kanor, écrivaine des passages ». *Amour, Sexe, Genre & Trauma dans la Caraïbe francophone*. Paris : Éditions L'Harmattan (2016) : 73-84.
- Bazié, Isaac. *Le corps dans les littératures francophones*. Études françaises : Presses de l'université de Montréal, 2005. Northwestern University (2011). Web. 23 av. 2011. Vol. 41-42.
- Condé, Maryse. *La vie scélérate*. Paris : Éditions Seghers, 1987.
- Diaby, Makani. « Migration et Transculturalité » : *Genre, Sexualité et Trauma dans les Arts Visuels et les Littératures Francophones*. Department of World Languages and Cultures. Georgia State University, 2017, Thesis.
- Diome, Fatou. *Le ventre de l'Atlantique*. Paris : Éditions Anne Carrière, 2003.
- Ekome, Bernard O. *Le corps des africaines décrits par des romancières africaines*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2012.
- Etoke, Nathalie. *L'écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2010.
- Fisher, Mary. *Pension Les Alizés: La rébellion au féminin*. *Amour Sexe Genre & Trauma dans la Caraïbe francophone*, Edited by Gladys M. Francis. Paris : Éditions L'Harmattan, 2016.
- Francis, Gladys M. *Odious Caribbean Women and the Palpable Aesthetics of Transgression*. After the Empire, Series on Postcolonial Francophone Literature and Culture. Lanham, MD: Lexington Books, 2017.

___ . « Fabienne Kanor : ‘L’Ante-llaise par excellence’ : Sexualité, corporalité, diaspora et créolité. » *The French Forum*. Philadelphia : The University of Pennsylvania Press 41.3. (2016): 273-288.

Herbeck, Jason. « Entretien avec Fabienne Kanor ». Boise State University. Vol. 86. No. 5. April 2013.

Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n’en est pas un*. Collection Critique. Paris : Editions de Minuit. 1977.

Kanor, Fabienne. ___. Keynote Lecture and Discussion. GSU-PennState-Visioconference.

« *Humus* : Espaces marrons–Creux de mémoire. » GSU. 6 novembre 2018.

___ . *Faire l’aventure*. Paris : Lattès, 2014.

___ . *Anticorps*. Paris : Gallimard, 2010.

___ . *Les chiens ne font pas des chats*. Paris : Gallimard, 2008.

___ . *Humus*. Paris : Gallimard, 2006.

___ . *D’eaux douces*. Paris : Gallimard, 2004.

___ . « Sillonner les chambres et les ventres ». *Amour, Sexe, Genre & Trauma dans la Caraïbe francophone*, Edited by Gladys M. Francis, Paris : Éditions L’Harmattan, (2016) : 57-69.

Larrier, Renée. « Histoire engagée, Histoire occultée : Fabienne Kanor’s *Humus*. » *Women in French Studies*. (Special Issue 2011): 103-111.

Nelson Mandela Foundation. <https://www.nelsonmandela.org/content/page/biography>. Famous quotes. Accessed 10 February 2019.

Nouvelle Version Internationale. La Bible du Semeur. 1 Corinthiens 13.4.7.

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=1+Corinthiens+13%3A4-7&version=BDS>

Pierre, Yves. « La peur » <http://enseignementsbibliques>.

- over-blog.com/2016/06/la-peur.html. Accessed 10 February 2019.
- Pretty Woman*. Directed by Garry Marshall, performances by Julia Robert, Richard Gere, Jason Alexander, Laurs San Giacomo, Ralph Bellami, Touchstone Pictures, 1990.
- RFI.fr. « Aimé Césaire et le mouvement de la négritude » <http://www.rfi.fr/afrique/20130626-aime-cesaire-centenaire-mouvement-negritude>. Accessed 10 February 2019.
- Root Magazine. «Damas, Léon-Gontran: l'un des pères de la négritude.» <http://rootsmagazine.fr/2016/10/19/leon-gontran-damas-lun-des-peres-de-la-negritude>. Accessed 10 February 2019.
- Schwarz-Bart, Simone. *Pluie et Vent sur Télumée Miracle*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- . « Vivre à la Tout-Monde ». *Amour, Sexe, Genre & Trauma dans la Caraïbe francophone*, Edited by Gladys M. Francis. Paris : Éditions L'Harmattan, (2016) :191-205.
- Spivak, Gayatri. « Can the Subaltern Speak ? » *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, Patrick Williams & Laura Chrisman, eds. New York: Columbia UP, 1994.
- Thomas, Bonnie. « Connecting Histories ». *Francophone Caribbean Writers Interrogating Their Past*. University Press of Mississippi. 2017.
- Veldwachter, Nadège. « Esclavage et Holocauste : Pour une histoire croisée des traumatismes en héritage » *Amour, Sexe, Genre et Trauma dans la Caraïbe francophone*, Edited by Gladys M. Francis. Paris : Éditions L'Harmattan, (2016) : 29-42.