

Une *catharsis* socio-politique dans *Mémoire de fille* et *Contours du jour qui vient*

A social and political *catharsis* in *Mémoire de fille* and *Contours du jour qui vient*

LAURENCE CHAGRIN
Universidad de Cádiz
laurence.chagrin@orange.fr

Abstract

In this article, our objective is to confront two texts, *Contour du jour qui vient* (Miano, 2006) and *Mémoire de fille* (Ernaux, 2016), from the perspective of their political goal and effects on the readership. The study of particularly violent scenes –whose visual dimension is emphasized by the presence of spectators–, highlights their cathartic function, beyond the significant differences in terms of genre and literary devices. In both texts, social tensions are embodied and personified by a narrator who acts a scapegoat, a *pharmakon*, inviting the reader to reflect on the origins of the violence in the literary text and in the real world. These literary scenographies question identity reifications (black/white, man/woman, Western/Sub-Saharan) at the heart of contemporary political crises.

Key-words

Catharsis, fiction, factual narrative, reception.

Resumen

Este artículo propone un análisis comparado de *Contour du jour qui vient* (Miano, 2006) y de *Mémoire de fille* (Ernaux, 2016), en el que se consideran tanto sus finalidades políticas como los efectos que ambas obras tienen en el lectorado. El estudio de escenas particularmente violentas –es decir, de pasajes cuya dimensión visual se resalta por la presencia de espectadores–, permite poner en evidencia un mismo funcionamiento catártico, que va más allá de las diferencias evidentes a nivel de género y de dispositivos literarios. En ambos textos, las tensiones sociales son encarnadas y personificadas por una narradora que actúa como chivo expiatorio, *pharmakon*, invitando al lectorado a reflexionar sobre el origen de la violencia en el texto literario y en el mundo real. Estas escenografías literarias cuestionan las reificaciones identitarias (negro/blanco, hombre/mujer, occidental/subsahariano) en el corazón de las crisis políticas contemporáneas.

Palabras clave

Catarsis, ficción, relato factual, recepción.

1. Introduction

La violence exercée sur le corps féminin a toujours une valeur politique, comme en témoigne le dystopique *Truismes*, de Marie Darrieusecq, où la dégradation ontologique de la narratrice en truie suit pas à pas la transformation du gouvernement en régime totalitaire. De la même façon, les textes de Léonora Miano: *Contour du jour qui vient* (2006) et d’Annie Ernaux: *Mémoire de fille* (2016) traitent les violences subies par leurs narratrices selon un prisme politique et social, faisant de ce qui est souvent catégorisé comme psychologique, ou intime, une chose publique. Les souffrances féminines y sont envisagées selon leurs causes sociales plutôt que biographiques: la mère maltraitante de Musango symbolise la société subsaharienne, tandis que l’épreuve vécue par Annie Duchesne à la colonie doit être lue comme symptomatique d’un rapport de domination entre les sexes au sein de la société occidentale. Dans cette perspective, les souillures supposées des narratrices— corps démoniaque, corps maculé de sperme —deviennent métaphoriquement celles du corps social, qu’il s’agit de guérir. En effet, Leonora Miano et Annie Ernaux ont en commun une vision de l’écriture comme forme d’intervention dans le monde (Gefen, 2021). Annie Ernaux a présenté son projet littéraire comme procédant d’une volonté d’inscrire sa voix de dominée “dans ce qui se présente toujours comme un lieu d’émancipation, la littérature” (Ernaux, 2022: s. p.); quant à Léonora Miano, elle considère que toute littérature hérite d’une histoire et doit se positionner en conséquence: la littérature franco-africaine par exemple est politique “parce que ces écrivains ont dû s’abreuver à des sources littéraires qui ne les incluaient pas comme sujets” (Miano, 2013: s. p.). L’écriture est donc conçue comme une activité potentiellement libératrice, mais insérée dans un jeu de hiérarchies instituées qu’il s’agit de défaire. Pour appréhender cette activité littéraire contemporaine en tant que “projet et relation et non comme une fin en soi” (Gefen, 2021: 40), il nous a paru intéressant d’effectuer un pas de côté par rapport aux approches strictement poétiques, en nous positionnant à l’intersection de la production textuelle et de sa réception. À cette fin, nous avons mobilisé la notion de “scène” (Reuter, 1994), qui articule les perspectives narratologique et dramatiques, et facilite la mise en valeur d’effets de lecture cathartique, au sein desquels l’identification avec les narratrices joue un rôle majeur. Il nous semble que l’approche par le biais de cette notion est requise afin d’interroger le *traitement* littéraire que ces deux auteures impliquées proposent aux sociétés occidentales et subsahariennes.

2. Deux histoires de violence

Ces deux récits recouvrent une fonction dévoilante et historicisante (Laurent, 2011; Viart, 2011): il s’agit de désenfouir, de révéler, de rappeler à la conscience individuelle et collective un ensemble de faits et de comportements occultés. Mais de quel point de vue construire le récit? Dans son article “Is there a feminist method?”, la

philosophe Sandra Harding argumente en faveur d'une démarche épistémologique "du bas vers le haut" ("studying up", Harding, 1987: 8): il est nécessaire selon elle de partir de l'expérience féminine pour formuler des problématiques de recherche, de proposer des objectifs scientifiques critiques et politiquement engagés (au lieu de simplement valider l'ordre souvent légitimé par la science); il faut en outre situer le chercheur sur le même plan que l'objet de recherche considéré, pour ne pas le considérer de façon surplombante et réductrice (Harding, 1987: 6-9). Pour nos deux auteures, l'écriture permet de réélaborer le canon mémoriel, depuis les marges vers le centre, dans la perspective de Miano, depuis le monde dominé jusqu'au monde dominant pour Ernaux, afin de compenser un déficit à la fois cognitif et poétique: celui d'un récit fait par une femme de ce que subissent les femmes. Ainsi leurs narratrices ne sont-elles pas de pures voix sans référence ni lieu: ce sont des sujets non neutres, assumant un point de vue féminin et vulnérable, celui d'une fille d'épiciers dans *Mémoire de fille*, d'une petite fille noire dans *Contours du jour qui vient*, un point de vue susceptible donc selon Harding de fournir une connaissance plus pertinente et plus juste de la maltraitance vécue. Le caractère situé de ces voix dessine une modalité de lecture empathique: "Oublier cette figure de narratrice risquerait peut-être d'affaiblir l'émotion du lecteur et de la lectrice", écrit Marion Coste à propos de l'œuvre de Miano (Coste, 2021: s. p.). Nous croyons que la même remarque vaut pour *Mémoire de fille*.

Les deux textes recouvrent des thèmes proches: violence patriarcale, générationnelle, maternelle. L'oppression spécifiquement maternelle s'intègre autant chez Miano que chez Ernaux dans l'horizon élargi de structures de domination masculine, qui se conjuguent avec d'autres hiérarchies sociales, économiques et raciales.

La brutalité de la mère est évidente dans *Contours du jour qui vient*. En effet, le récit s'ouvre sur une analepse, Musango se remémorant comment cette dernière l'a martyrisée puis chassée: "Il n'est plus que des ombres alentour, je suis l'une d'elle, et c'est à toi que je pense. La dernière fois que nous nous sommes vues, tu m'avais attachée sur mon lit" (Miano, 2006: 15). Cette thématique doit être réinscrite dans un mouvement de démythification progressive de la figure maternelle au sein de la littérature féminine de l'Afrique noire, à travers la mise en scène de prototypes tels que celui de "la mère dévorante, c'est-à-dire la femme qui se sert de ses propres enfants, et plus souvent de ses filles, pour s'assurer un certain pouvoir ou statut social" (Cuasante Fernández, 2006: 223) Le texte de *Contours du jour qui vient* met en valeur l'enracinement du rejet maternel dans une structure familiale marquée par la relation d'infériorité et de dépendance de la mère et de la fille par rapport au père, pour l'affection duquel elles se trouvent mises en compétition. Ainsi la mère de Musango, s'étant servi de sa fille pour être reconnue par son amant, ne peut pourtant que vouer à la haine les marques laissées par la maternité sur son corps, qui lui ôtent sa séduction. Les femmes de cette société, réduites à leur fonction de génitrice et au statut d'objet du désir masculin, ne peuvent que désespérer de leur valeur accessoire, passagère. En outre, l'absence d'autonomie affective de la mère de Musango et sa subordination symbolique sont redoublées par la dépendance économique. Le regard critique porté sur cette figure a donc un sens éminemment politique: "C. Beyala

et L. Miano semblent voir dans l'incapacité à aimer son enfant à la fois un condensé, une conséquence et une cause fondamentale des problèmes des pays qu'elles évoquent dans leurs récits" (Coste, 2019: 83). À la problématique de genre se superpose la question raciale, car les mères reproduisent la couleur noire et avec elle le stigmate, ce qui conduit Sylvie Laurent à affirmer que "c'est cette haine de la peau sombre, qui se transmet comme une malédiction dans l'Afrique de *Contours du jour qui vient*, que Musango comprend de sa mère" (Laurent, 2011: 22).

Le cas de *Mémoire de fille* est à première vue différent car la mère ne figure qu'en arrière-plan. Elle apparaît brièvement, au début du récit, et c'est précisément l'absence de son regard qui permet à la jeune fille d'adopter une conduite libérée: "partir d'Yvetot, échapper au regard de sa mère" (Ernaux, 2018: 29). Le lecteur peut néanmoins relier cette mention à de nombreux passages de l'œuvre, en particulier cet extrait d'*Une femme*:

Ainsi j'écris de la manière la plus neutre possible, mais certaines expressions ("s'il t'arrive un malheur") ne parviennent pas à l'être pour moi, comme le seraient d'autres, abstraites ("refus du corps et de la sexualité" par exemple). Au moment où je me les rappelle, j'ai la même sensation de découragement qu'à seize ans, et, fugitivement, je confonds la femme qui a le plus marqué ma vie avec ces mères africaines serrant les bras de leur petite fille derrière son dos, pendant que la matrone exciseuse coupe le clitoris. (Ernaux, 2011c: 577)

La mère est donc une figure répressive, dont *Mémoire de fille* nous dit qu'elle a fait disparaître les traces écrites des égarements de la jeune Annie (Ernaux, 2018: 66). Ce rôle contraste avec la figure projetée par d'autres textes, en particulier *Une Femme*, où la mère pouvait être perçue comme émancipatrice. En effet, c'est elle qui initie sa fille au monde des livres, et c'est son ambition qui la porte sur le chemin des études supérieures:

Tout en elle, son autorité, ses désirs et son ambition, allait dans le sens de l'école. Il y avait entre nous une connivence autour de la lecture, des poésies que je lui récitais, des gâteaux au salon de thé de Rouen. (Ernaux, 2011c: 576)

J'étais certaine de son amour et de cette injustice: elle servait des pommes de terre et du lait du matin au soir pour que je sois assise dans un amphi à écouter parler de Platon. (Ernaux, 2011c: 579)

Il y a néanmoins une ambiguïté de la figure maternelle dans *Une Femme*, et en particulier une phrase elliptique et mystérieuse, se rapportant à l'été 1958: "loin de son regard, je suis descendue au fond de ce qu'elle m'avait interdit" (Ernaux, 2011c: 579), véritable brèche dans laquelle s'engouffre *Mémoire de fille*. Comme le soulignait Lyn Thomas:

The body [...] has been subjected to a concerted attack, which has both psychological and social dimensions and which is enacted by the forces of religion, social convention and the school, with the mother at their helm. (Thomas, 1999: 66)

On peut affirmer que le comportement maternel dans *Une Femme* et dans *Mémoire de fille*, vise à la fois l'émancipation et la soumission, c'est-à-dire qu'il sert l'ambition de la mère pour sa fille. Son action vise à faire d'Annie une "vraie jeune fille" (Ernaux, 2018: 156), entendre d'après le contexte (le terme renvoie à R., l'amie d'Annie) une bourgeoise et une vierge, par opposition à la fille tout court, la "fille de rien" (Ernaux, 2018: 156). La thématique du contrôle de la sexualité de la fille par la mère se retrouve dans *Contours du jour qui vient*. Musango déclare à propos des enseignements maternels: "L'eau est pure. Mon sexe, là au milieu, bien au fond, ne l'est pas. C'est ce que tu m'as appris" (Miano, 2006: 106). Dans les deux textes, la mère prend la place du père en tant qu'autorité garantissant les interdits sexuels énoncés par les institutions, en particulier religieuses.

Or la violence subie par les narratrices s'exerce indissociablement sur les plans physique et symbolique: elle vise à réprimer leur capacité à se rendre maîtresses de leurs corps, et par extension, à agir, choisir leur destin, et se dire. Il existe d'ailleurs un délai entre le moment où l'agression est vécue et celui où elle sera écrite, qui suggère à quel point l'expression est empêchée. Délai réel, mesuré par le temps calendaire dans le cas de *Mémoire de fille*: presque soixante ans se sont écoulés depuis l'été 1958, et le moment où le texte est publié. María José Sueza Espejo souligne:

l'audace de l'auteure qui décide de ne pas épargner les tabous à l'égard des femmes. L'auteure raconte, décrit et avoue ses passions, ses inquiétudes, ses désirs, ses obsessions et ses souffrances, vécus lors de ses expériences et ses liaisons. Ce faisant, elle contribue à briser la loi du silence autour de l'expression des sentiments, comme voie de libération, ouvrant alors la possibilité de vaincre la peur du jugement social, du qu'en dira-t-on, et conquérir de la sorte un espace de liberté, celui de la parole. (Sueza Espejo, 2024: 205)

Pour ce qui est de *Contours du jour qui vient*, l'écart temporel est symbolique: Musango représente le point de vue de l'auteure sur une expérience enfantine. Léonora Miano a déclaré à ce propos: "Elle ne parle pas comme une enfant, parce que c'est un personnage que j'ai investi de l'expérience d'une génération entière d'enfants trop tôt écartés de l'enfance et devant se construire sur une terre qui leur est devenue trop dure" (Miano citée par Malécot, 2007: s. p.). Musango est donc une fiction permettant de compenser un déficit de parole, celui d'*infans* trop jeunes pour mettre des mots sur leur expérience, auxquels le livre est adressé: "Pour cette génération" lit-on en exergue de *Contours du jour qui vient*, le pronom "cette" renvoyant de façon cataphorique aux enfants figurés dans le texte, et sur un mode déictique à ceux qui se reconnaissent dans la fiction. Il faut sans doute autant de courage à Léonora Miano qu'à Annie Ernaux, pour

faire entendre sa voix de femme racisée, reprenant l’initiative de la parole aux européens: “Être noir en France et parler des Noirs, c’est constituer une menace, quel que soit le propos tenu, ce que j’ai pu éprouver moi-même à plusieurs reprises” (Miano citée par Coste, 2021: s. p.). Devenir auteure d’un discours sur les hommes et les femmes racialisés, ici médiatisé par la fiction et le voix de la jeune Musango, permet à cette femme d’origine camerounaise de prendre le contrôle de son histoire. *Contours du jour qui vient* s’inscrit dans un projet littéraire de réappropriation de la langue française, afin de dire l’*Afrique qui vient*¹ du point de vue subsaharien (Bueno Alonso, 2019).

S’il s’agit à chaque fois de conquérir la liberté de parole pour pouvoir dire les choses du point de vue de la narratrice, les modalités littéraires des deux mises en récit diffèrent profondément. *Contours du jour qui vient* relève de la littérature de fiction par “le caractère imaginaire de ses objets” (Genette, 2004: 110). La narration emprunte sa forme au conte, avec des personnages plus emblématiques que réalistes. On sait l’importance de l’onomastique chez Miano: dans la *Saison de l’ombre* par exemple, le genre est reflété par l’initiale du prénom, M pour les hommes, E pour les femmes (Bissa Enama, 2014: 294); dans *Contours du jour qui vient*, selon les précisions apportées par l’auteure, le nom de la mère Ewenji, signifie lutte en langue douala, tandis que celui de sa fille, Musango, évoque la paix, ce qui constitue ces deux figures comme deux pôles complémentaires, contraires mais indissociables, existant nécessairement l’un par rapport à l’autre. Cet investissement symbolique est renforcé par l’absence de réalisme psychologique (puisque Musango parle comme une adulte), et par l’ancrage dans un pays mythique, le Mboatsu. La quête identitaire de l’héroïne cependant consiste moins en une trajectoire d’affirmation de soi, qu’en un processus de reconnaissance entre une fille et une mère qui, au début du récit, se rejettent mutuellement. L’itinéraire est scandé par des stations que les titres accompagnent comme un spectacle musical (“prélude”, “premier mouvement”, “interlude”, “second mouvement”, et “coda”, terme qui se réfère à la cadence conclusive dans une sonate). Le cheminement annoncé est souligné par les isotopies contrastées de l’ombre et de lumière. Dans ce cadre fictionnel, l’obscurité et la clarté perdent leur signification terrestre pour symboliser la vie qui renaît: “Tel est donc le jour qui se lève. Il durera le temps qui me reste à vivre” (Miano, 2006: 226). Sur le chemin de Musango, le temps devient cyclique: “Il faut se souvenir, et puis il faut marcher” (Miano, 2006: 275). Cherchant sa mère, retrouvant sa grand-mère, la narratrice progresse vers ses antécédents, dans un mouvement chiasmique entre passé et futur². Tout

¹ Il s’agit d’une anthologie publiée en 2013 par Alain Mabankou et Michel le Bris, à laquelle a participé Léonora Miano, rassemblant plusieurs auteurs et auteures autour de la nécessité d’élaborer une pensée nouvelle sur l’Afrique, non en tant qu’entité culturellement homogène, mais comme un espace de mise en commun et de circulation des idées.

² Le chiasme souligne l’inversion des chemins de vie: au terme du récit, quand Musango est prête à commencer à vivre, sa mère, elle, opère une régression: “Tu rugis ces paroles, étendues sur le dos maintenant, et tes poings s’agitent dans l’espace. Tes mouvements sont mal coordonnés. On dirait ceux d’un nouveau-né” (Miano, 2006: 271).

le texte nous semble placé sous le symbole du *Sankofa*³ que Leonora Miano évoque explicitement dans *Les Aubes Écarlates*:

Sankofa est le nom d'un oiseau mythique. Il vole vers l'avant, le regard tourné en arrière, un œuf coincé dans son bec. L'œuf symbolise la postérité. Le fait que l'oiseau vole vers l'avant en regardant derrière lui signifie que les ressorts de l'avenir sont dans le passé. Il ne s'agit pas de séjourner dans l'ancien temps, mais d'en retirer des enseignements. (Miano, 2009: 225)

Le voyage vers le passé a donc, selon cette citation, deux finalités: la connaissance ("enseignements") et l'action ("les ressorts de l'avenir"). Le temps cyclique du mythe assume dans *Contours du jour qui vient* une fonction pratique et critique.

Mémoire de fille au contraire s'inscrit de façon oblique dans un genre factuel, celui des mémoires –dont il constitue une version dégradée par la graphie ("mémoire" au singulier)– et dans le registre de l'enquête (Viart, 2018: s. p.)⁴. Son titre renvoie dans son sens premier à la faculté mémorielle: "la grande mémoire de la honte, plus minutieuse, plus intraitable que n'importe quelle autre" (Ernaux, 2018: 19). Contrairement à la perspective classique –celle de Locke par exemple–, la présence du passé dans le présent de la conscience ne confère pas au sujet une identité dans le temps. Or, le travail de réappropriation par la narratrice de la mémoire de celle qu'elle a été s'effectue au prix d'une lutte acharnée contre la tendance à s'idéaliser, à se fictionnaliser. Ce texte s'inscrit dans une "poétique de la transgression" (Hugueny-Léger, 2009) des frontières entre fiction et réalité⁵: ainsi Annie D. veut vivre sa première nuit d'amour sur le mode romanesque de celle de Cosette dans *Les Misérables* (Ernaux, 2018: 31). En retour, au terme du récit, la narratrice déclare à propos du elle-personnage, devenu *je*: "J'ai commencé à faire de moi-même un être littéraire, quelqu'un qui vit les choses comme si elles devaient être écrites un jour" (Ernaux, 2018: 156). Mais en dépit de ces va-et-vient entre réalité et fiction, l'auteure-narratrice souligne sa distance avec celle qu'elle a été et

³ Selon Odome Angone, "Le Sankofa est un concept du peuple Akan, un peuple géographiquement situé en Afrique de l'Ouest. Le mot 'sankofa' est une conjonction de morphèmes des verbes: - san (reviens); - ko (va); - fa (regarde, cherche et prend)" (Odome Angone, 2017: s. p.).

⁴ Dominique Viart se justifie d'une terminologie factuelle appliquée à des textes fictionnels ("romans historiens", "fictions biographiques") de la façon suivante: "Au-delà de leurs différences thématiques et formelles, toutes ces formes ont en commun de mettre en œuvre une enquête. Mais il ne s'agit plus d'une enquête préalable qui se résorberait dans le texte achevé, à la manière de celles de Zola: à la restitution narrative et linéaire de l'existence ou de l'événement donnés, transposés en fiction, ces formes substituent en effet le récit de l'enquête elle-même, ses aléas, ses impasses et ses échecs, ses hasards et ses trouvailles" (Viart, 2018: s. p.). Il nous semble que dans *Mémoire de fille*, les preuves sollicitées par la narratrice (lettres, photographies, etc.), ainsi que la présence importante de passages métatextuels, mettent en valeur justement les étapes et la procédure de l'enquête.

⁵ Pour Hugueny-Léger, l'œuvre d'Ernaux est marquée par un chiasme entre réel et fiction, qui s'informent mutuellement (comme ici, par identification de la narratrice à un personnage de fiction, et par représentation d'une personne réelle dans un texte littéraire); néanmoins elle note l'écart entre la définition proposée par Doubrovsky de l'autofiction, et la pratique ernalienne. Nous suivons son analyse (Hugueny-Léger, 2009: 34): non seulement le travail poétique chez Ernaux vise à rester au plus près de l'expérience –dans *Mémoire de fille*, "pousser à bout le colletage avec le réel" (Ernaux, 2018: 60)– mais surtout elle ne confond pas identité personnelle et narrative, ce que souligne le dispositif de dédoublement des pronoms dans *Mémoire de fille*.

avec les représentations de celle qu'elle a été: "*la fille de la photo* est une étrangère qui m'a légué sa mémoire" (Ernaux, 2018: 23, nous soulignons). Le récit vise à mettre en lumière de ce qui s'est passé durant l'été 1958, sur le mode véridictionnel, contre la tendance spontanée à verser dans l'"illusion romanesque" (Ernaux, 2018: 27). En effet, la progression de l'intrigue est remplacée par le progrès de l'enquête. Le *personnage* – entendre ici le masque – est peu à peu défait:

Au fur et à mesure que j'avance, la sorte de simplicité antérieure du récit déposé dans ma mémoire disparaît. Aller jusqu'au bout de 1958, c'est accepter la pulvérisation des interprétations accumulées au cours des années. Ne rien lisser. Je ne construis pas un personnage de fiction. Je déconstruis la fille que j'ai été. (Ernaux, 2018: 60)

Les fréquentes pauses métatextuelles, dont le paragraphe cité est un exemple, instaurent une distance brechtienne avec ce qui est représenté, et substituent à la projection sur le *elle-narré* l'identification au *je-narrant* de celle qui écrit. Celui ou celle qui lit ne peut, pas plus que l'auteure-narratrice, se laisser aller au roman. Si pour Genette l'attention au *comment* de la littérature pouvait gêner la perception du *quoi* (Genette, 2004: 223), ici c'est le dédoublement de la représentation, la mise en scène de l'acte d'écrire, qui détourne de l'histoire l'attention du lecteur ou de la lectrice, et l'attire sur le drame de l'écriture. L'auteure-narratrice s'en justifie ainsi: "Au fond il n'y a que de sortes de littérature, celle qui représente et celle qui cherche, aucune ne vaut plus que l'autre, sauf pour celui qui choisit de s'adonner à l'une plutôt qu'à l'autre" (Ernaux, 2018: 107).

3. Le corps féminin, au centre de la scène

Nous mobiliserons la notion de scène, telle qu'Yves Reuter l'appréhende dans son article sur ce thème (Reuter, 1994), pour marquer la transition entre une approche centrée sur le texte même, et une approche visant à prendre en compte les effets du texte sur le lectorat (Reuter, 1994: 6). Au niveau narratologique, cette notion permet le séquençage du récit et la hiérarchisation des contenus, en fonctionnant comme un ralenti, en alternance avec des moments plus rapides. Sa vertu configuratrice lui vient de sa proximité avec le script, entendu en psychologie cognitive comme une "succession figée d'actions signifiantes dans une culture donnée" (Reuter, 1994: 13): la perte de la virginité, le bizutage dans *Mémoire de fille*; les rituels de purification du corps féminin, ou d'exorcisme sur les enfants-sorciers, pour *Contours du jours qui vient*. La scène, donc, s'articule sur les unités organisatrices de notre perception du monde. Que ce soit du point de vue de l'écriture ou celui de la lecture, la scène opère comme un condensateur:

L'importance de la scène vient sans doute de ce qu'elle conjoint ce qui était disjoint ou épars dans l'histoire et qu'elle le conjoint avec une grande intensité (comme moment-clé dans le drame, la diégèse, le devenir des personnages). Ce

qui fonctionnerait comme une sorte de “mise-en-abyme” de l’histoire. Mise-en-abyme dramatique qui serait renforcée par une mise-en-abyme esthétique. (Reuter, 1994: 16)

La scène est triplement dramatique: elle joue au plan narratologique le rôle de moment charnière, elle concentre l’action; en outre, elle se caractérise par l’égalité virtuelle entre le temps de la fiction et celui de la lecture; enfin le travail de mise en texte met en valeur sa dimension visuelle et spectaculaire. La notion de scène appartiendrait donc selon Reuter aux catégories fondamentales de la réception, mobilisant et affectant les schèmes de représentation du monde, et offrant à l’investissement émotionnel du lecteur ou de la lectrice un lieu privilégié. Nous comparerons d’abord les deux scènes qui “déclenchent” le récit dans *Mémoire de fille* et *Contours du jour qui vient*, deux scènes équivalentes au niveau de leur fonction et de leurs thématiques, mais différentes dans leur réalisation littéraire; puis nous montrerons que les narratrices jouent à chaque fois le rôle de bouc émissaire dans une scénographie critique des relations de pouvoir au sein des sociétés subsaharienne et occidentale.

Contours du jour qui vient s’ouvre sur un tableau, celui du rejet de Musango par sa mère. Cet abandon déclenche la quête de la narratrice, une quête qui visant initialement l’amour maternel, aboutit à l’acquisition d’une connaissance de la vie qui rend la narratrice autonome: “Je me tiens sur l’autre versant du désastre qui n’est pas, comme je l’ai cru, la totalité du lien qui nous unit. Il était seulement comme mon abécédaire, mon tout premier manuel de vie” (Miano, 2006: 275). Obscurité et lumière constituent les deux pôles dialectiques entre lesquels se noue et se développe l’intrigue:

Non pas qu’il fasse nuit, et que les vivants aient soudain épousé les contours du moment. (...) Qu’il y ait un matin ou qu’il y ait une nuit, tout est semblable. Il n’est plus que des ombres alentours, je suis l’une d’elles, et c’est à toi que je pense. (Miano, 2006: 15, incipit)

Je prends la main de Mbalè, et c’est le cœur ardent que j’étreins puissamment les contours du jour qui vient. (Miano, 2006: 275, excipit)

Sur cette dialectique obscurité-lumière se greffe une pulsion scopique, désir de voir et de savoir. Le supplice initial infligé à Musango est une conséquence du désir de clarté éprouvé par la mère: “tu t’es saisie de la dame-jeanne de pétrole que nous gardions pour allumer des lampes tempête au cours des trop nombreuses coupures d’électricité” (Miano, 2006: 20). Accusant la narratrice d’avoir provoqué la maladie de son père, sa mère s’apprête à l’immoler par le feu. Les voisins sont convoqués au spectacle: des verbes relatifs à la vision, dont les contours se précisent sous les yeux des spectateurs, en même temps que sous ceux de celui ou celle qui lit, scandent la description: “qu’ils voient”, “corps à voir”, “ils ont regardé”, “ils avaient regardé”, “tous, ils t’avaient vu me garnir les oreilles, les narines et le sexe afin que le feu prenne plus vite” (Miano, 2006: 15-20). L’entourage adulte de Musango s’accroche aux fausses lumières de la magicienne

(“voyante” dans le texte): “pour elle, tout était clair” (Miano, 2006: 12). Le rite de purification magique offre une solution radicale aux malheurs constitués par le deuil, la maladie, et la pauvreté. Cette scène fait référence à des rituels de sorcellerie fréquents dans différents pays d’Afrique sub-saharienne⁶. Selon Reuter, “nombre d’autobiographies –fictionnelles ou non– s’ouvrent par une scène inaugurale cruciale qui motive et justifie la narration de l’histoire” (Reuter, 1994: 13). Sans vouloir suggérer que *Contours du jour qui vient* soit autofictionnel, on peut affirmer que dans ce conte initiatique, l’ouverture constitue à la fois un déclencheur narratif et une matrice symbolique, le récit pouvant se lire comme une dissipation progressive de l’obscurité, liée à la purification cognitive – “clarification” selon Ricoeur (1985: 259)– de Musango.

L’incipit de *Mémoire de fille* diffère du reste du texte par l’emploi du présent gnomique, et la présence du pronom “vous”, destiné à impliquer le lecteur dans une sorte de résumé narrativisé, anticipant le corps du texte. La première scène de violence sur la narratrice est donc retardée, et son apparition dramatisée. L’unité de temps (l’été 1958) et de lieu (la colonie), ainsi que l’irrévocabilité de ce qui arrive (la perte supposée de virginité), concourent à produire un effet tragique. Le caractère visuel de cette scène est souligné par les métacommentaires, le passé étant revécu et réécrit à la façon d’une séquence de film⁷: “comme un film X où la partenaire de l’homme est à contretemps”, “la suite de Wanda a été tournée quinze ans auparavant dans une chambre de l’Orne, à S.” (Ernaux, 2018: 47; 57). L’expression “je la vois”, reprise en anaphore tout le long du récit, prend une valeur performative. Le texte advient au travers de ces visions: “la suite chronologique, je ne peux l’écrire qu’en sautant d’une image à l’autre, d’une scène à l’autre”; “je la suis, cette fille, image par image” (Ernaux, 2018: 51; 58). Les tableaux se suivent et précipitent l’issue fatale: correspondance intime placardée et ridiculisée, mots écrits sur le miroir au dentifrice rouge. Le elle-personnage est maintenu en position de spectatrice: “La fille sur le lit assiste à ce qui lui arrive et qu’elle n’aurait jamais imaginé vivre une heure avant, c’est tout” (Ernaux, 2018: 47). L’indétermination du titre (de quelle fille?) et le pas de côté par rapport à l’intertexte de référence, *Mémoires d’une jeune fille rangée*, soulignent les obstacles socio-politiques –si l’on accorde que “le personnel est politique”– qui s’opposent à la restitution de cette mémoire. C’est précisément dans la difficulté à reprendre le rôle d’agent, de protagoniste de l’histoire –défi relevé par l’écriture⁸– que réside la dimension dramatique et le pouvoir libérateur de *Mémoire de fille*.

À la suite de ces scènes qui servent de déclencheur, le récit de *Contours du jour qui vient* se déploie comme un roman d’apprentissage tandis que le texte *Mémoire de fille* est travaillé par un effort d’appropriation de l’expérience traumatique. Néanmoins, on peut rapprocher ces deux œuvres par l’usage de scènes dans lesquelles le corps féminin,

⁶ Voir sur la complexité de ce sujet l’article de Joseph Tonda (Tonda, 2008).

⁷ Le caractère cinématographique de l’écriture dans *Mémoire de fille* a déjà été remarqué et commenté, entre autres, par Élise Hugué-Léger (2022).

⁸ Comme l’ont montré nombreux travaux sur l’agentivité scripturale dans *Mémoire de fille*, par exemple ceux de Barbara Harvercroft (2020), ou de Michèle Bacholle-Bošković (2021).

véritable *pharmakon*, est martyrisé, exerçant une double fonction émotionnelle et cognitive: à la fois ressorts narratifs et passages initiatiques, sur le chemin de l'émancipation.

Le corps féminin est considéré autant dans la culture chrétienne occidentale, que dans l'espace subsaharien, comme impur. Les deux narratrices ont à affronter ce marquage symbolique dévalorisant perpétué par la mère, les organisations religieuses, et la société laïque imprégnée de ces jugements de valeur. Ainsi l'on trouve dans *Contours du jour qui vient* deux scènes de purification rituelle du corps féminin, celle de l'*incipit*, déjà commentée, et celle du supplice d'Endalé, dans la deuxième partie du texte. La dimension spectaculaire de la description est encore une fois soulignée par la présence d'un tiers-voyant, qui n'est autre que la narratrice. Endalé, une jeune fille retenue dans une secte par la promesse d'une aide au départ pour l'Europe, est violée systématiquement pendant six jours afin d'expier un crime qu'on lui impute, celui d'avoir séduit son beau-père. Les verbes de vision articulent la description autour du point de vue de la narratrice, et soulignent son rôle de figure-relais du lectorat dans le texte: "j'observe tout cela et je me demande qui cambriole à cet heure l'espace qui est le nôtre" (Miano, 2006: 98). Il est significatif que Musango n'occupe plus la position de celle qui subit, mais soit en retrait par rapport à l'action violente⁹: son martyr ouvre la partie "Prélude: absence", tandis que le viol d'Endalé intervient dans le chapitre intitulé "Premier mouvement: volition", où Musango s'affirme et se distancie peu à peu des croyances de son entourage. La représentation des conséquences dramatiques de ces préjugés communs (caractère démoniaque de certains enfants, impureté du corps féminin), permet d'interroger leur inscription dans une matrice sociale. À la volonté patriarcale de nettoyer le corps féminin –corps démoniaque de Musango, corps impur d'Endalé, injustement accusées de crimes qu'elles n'ont pas commis–, l'auteure par le biais de sa jeune narratrice substitue la reconnaissance de la fausseté de ces valeurs et de ces croyances. Ewenji martyrise sa fille parce qu'elle vit dans un pays qui lui refuse un statut, un soutien, la reconnaissance dont elle a besoin: "Ce n'est pas moi, mère que tu frappais ainsi. (...) Il m'a fallu arriver jusqu'ici et devenir une ombre pour voir, au-delà des apparences, la détestation profonde que tu as de toi-même" (Miano, 2006: 13). De même la blessure d'Endalé, violée par son beau-père, n'est pas audible au Mboatsu, ce qui la conduit à être rejetée par sa famille puis contrôlée par la secte. Musango fait le lien entre la violence subie par Endalé, soi-disant purificatrice, et l'héritage culturel transmis par sa mère, ce qui l'amène à questionner ces valeurs: "Tu ne me feras jamais voir la beauté de cette culture contrastée, me laissant toute seule séparer ombre et lumière" (Miano, 2006: 107), et en même temps, à reprendre le contrôle de son existence: "Un jour, je mettrai au monde ma vie" (Miano, 2006: 107). Les thématiques de la connaissance vraie, "séparer ombre et lumière", et de la renaissance à soi "je mettrai au monde ma vie" sont tressées dans ce récit qui prend la forme d'une nouvelle Genèse. Dépasser les croyances néfastes sur son corps et son

⁹ Ce retrait n'est pas synonyme de passivité, au contraire la narratrice réécrit la scène: "J'imagine que la scène s'inverse, que de jeunes femmes viennent en file indienne chevaucher le corps d'un adolescent" (Miano, 2006: 101).

identité permet à Musango, à l'image de la "génération" à laquelle est dédiée le livre, de s'émanciper symboliquement d'une mère-patrie destructrice, afin de se *régénérer*. Ce parcours réflexif doit inciter celui ou celle qui lit, dans un même mouvement d'indentification empathique et de réflexion critique, à souhaiter simultanément la libération de ses femmes et sa propre liberté. La *catharsis* proposée permet, par identification puis retour à soi, de se défaire de concepts oppressants¹⁰.

Dans *Mémoire de fille*, la succession canonique de scènes et de récits sommaires est remplacée par l'alternance de métacommentaires, et de listes qui reconstituent, documentent le quotidien, l'état d'esprit, et les *habitus* d'Annie D. Néanmoins, le paragraphe suivant, dans lequel se réfléchit l'acte d'écrire, souligne l'importance de la métaphore théâtrale comme matrice textuelle:

Dans l'espèce de tableau qui se re-présente chaque matin devant moi au moment d'écrire –un château parcouru de haut en bas, sur les pelouses, d'enfants indistincts, vêtus uniformément de bleu– il y a:
Eux, le groupe des moniteurs, *chœur* obscène dominé par les garçons, leurs voix, leurs rires et leurs chansons.
Lui, H, lointain, à la fois « en eux » et flottant au-dessus d'eux, l'Ange du tableau.
Elle, Annie D, au centre de *scènes* avec eux. (Ernaux, 2018: 73)

Comme dans *Contours du jour qui vient*, le corps féminin est placé au centre de passages éminemment visuels qui condensent la charge dramatique et facilitent l'identification à la narratrice. Le corps relie "elle" et "je": "Je m'aperçois que ce récit est contenu entre deux bornes temporelles liées à la nourriture et au sang, les bornes du corps" (Ernaux, 2018: 161). Si *Mémoire de fille* est une histoire, c'est celle d'un corps violenté, presque défloré, victime d'aménorrhée et de boulimie, coupé en deux par la honte. Ainsi le texte est-il porté par le désir de montrer le caractère profondément injuste du jugement porté sur Annie, imposé par une société où l'homme seul avait droit au sexe, ôtant aux femmes le droit d'avoir leur corps. Ce contrôle se trouve incarné et démultiplié par le regard des moniteurs et des monitrices: "ces autres qui évaluaient les actes, les comportements, les séductions des corps, de son corps à elle" (Ernaux, 2018: 14). Comme le souligne l'emploi du pronom indéfini "ces autres", qui renvoie indistinctement aux hommes et aux femmes, ces dernières ne peuvent plus se percevoir qu'à travers l'échelle des valeurs masculines hétérosexuelles. Nul sujet féminin ne peut exister en dehors de ce champ: ainsi des religieuses, "toutes des refoulées" (Ernaux, 2018: 73). Un tel déni d'autonomie se conjugue avec le monopole masculin du plaisir sexuel, une norme qu'Annie D va douloureusement découvrir. La scène de la femme adultère fait partie des nombreuses références qui concourent à tisser un intertexte chrétien, autour des thématiques du jugement et de l'humiliation, pour dire ce qu'elle a vécu:

¹⁰ Selon Ricoeur, se référant à la notion de *catharsis*: "Dans ce moment de clarification et de purification, le lecteur est rendu libre malgré lui" (Ricoeur, 1985: 260).

Je rapproche aujourd’hui la scène de la lettre et la nuit avec H: la même impossibilité de convaincre, de faire valoir mon point de vue. Me la repassant encore, elle se dépersonnalise peu à peu. Ce n’est plus moi ni même Annie D. au centre. Ce qui a eu lieu dans la colonie se change en une situation qui plonge dans un temps immémorial et parcourt la terre. Chaque jour et partout dans le monde il y a des hommes en cercle autour d’une femme prêts à lui *jeter la pierre*. (Ernaux, 2018: 70-71)

Le corps féminin se retrouve ici au cœur d’une scénographie cherchant à libérer la puissance d’agir féminine. L’écriture se propose comme une forme de remédiation à l’incapacité de “de faire valoir son point de vue”, ouvrant une perspective sur le spectacle du monde depuis laquelle la domination masculine est enfin présentée comme injuste et insupportable. Par la vertu de l’intertexte, l’histoire de “la fille de 58 au milieu du cercle” (Ernaux, 2018: 71) devient celle de toutes les femmes punies par des hommes pour avoir voulu se rendre maîtresses de leur propre corps.

Selon l’auteure même, certaines notions provenant de son enfance catholique reviennent hanter sa pratique littéraire: “j’ai tout à fait conscience d’avoir transféré certaines représentations, certains impératifs qui ressortissent à la religion dans laquelle j’ai baigné, sur ma pratique d’écriture et le sens que je lui donne” (Ernaux, 2011a: 135). Dans cette perspective, la transfiguration textuelle des événements peut se concevoir comme une activité sacrificielle: “penser l’écriture comme un don absolu de soi, une espèce d’oblation, et aussi comme lieu de la vérité, de la *pureté* même” (Ernaux, 2011a: 135, souligné dans le texte). De même, l’auteure-narratrice de *Mémoire de fille* se représente son itinéraire biographique comme un cycle infernal d’humiliations et de souffrances menant à la salvation littéraire:

Comme si tout ce qui a eu lieu depuis la nuit de la colonie aboutissait, *de chute en chute*, à ce geste inaugural [l’écriture du premier roman]. Ce récit serait donc celui d’une traversée périlleuse, jusqu’au port de l’écriture. (Ernaux, 2018: 158)

Mémoire de fille serait écrit et donné pour “sauver”¹¹, se sauver soi-même par confession, consoler et sauver celui ou celle qui lit par la vertu indissociablement émotionnelle et notionnelle, du texte.

¹¹ Le topos de la littérature rédemptrice, déjà présent dans le titre *Passion simple*, se manifeste clairement avec *La Honte*: “Ce faisant, je vise peut-être à dissoudre la scène indicible de mes douze ans dans la généralité des lois et du langage. Peut-être s’agit-il de cette chose folle et mortelle, insufflée par les mots d’un missel qui m’est désormais illisible, d’un rituel que ma réflexion place à côté de n’importe quel cérémonial vaudou, *prenez et lisez car ceci est mon corps et mon sang qui sera versé pour vous*” (Ernaux, 2011b: 224, souligné dans le texte). Voir à ce sujet l’éclairant article “Poétique de la liturgie dans la Honte” (Dussart, 2020), ainsi que l’ouvrage de Michèle Bacholle-Bošković, *Annie Ernaux, de la perte au corps glorieux* (Bacholle-Bošković, 2011).

4. Conclusion

Loin de se limiter au registre intime ou personnel (lien mère-fille, sexualité), les expériences féminines sont traitées dans *Mémoire de fille* et *Contour du jour qui vient* en lien avec les hiérarchies et les valeurs instituées. La *catharsis* à l'œuvre dans ces deux textes vise la libération de la parole et de l'agir féminin. À l'intérieur du récit sont représentées des normes socialement admises dont on remet en cause l'évidence et la validité, afin de refigurer l'histoire et le sens du vécu des narratrices: il s'agit de substituer aux schémas habituels de compréhension et d'interprétation une version alternative sur le monde commun. Invité(e) à se projeter sur un personnage vulnérable, et à entendre l'histoire depuis son point de vue, le lecteur ou la lectrice est libéré(e) de concepts oppressants: de ce *elle* couvert de honte, généré par une structure patriarcale, de préjugés issus d'une vision fantasmée de l'Afrique, d'une racialisation intériorisée. Aussi le corps et à travers lui, la capacité d'être et de vivre librement, est-il au centre de ces mises en scène remettant en cause les catégories identitaires –genres et races– qui fondent les hiérarchies du monde contemporain.

Références bibliographiques

BACHOLLE-BOSKOVIC, Michèle. 2011. *Annie Ernaux. De la perte au corps glorieux*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, s. p.: <<https://doi.org/10.4000/BOOKS.PUR.40745>> [30/01/2025].

BACHOLLE-BOŠKOVIĆ, Michèle. 2021. "Sluttish Annie: Ernaux's *Mémoire de fille*, Female Agency, and Empowerment". *Women in French Studies*, vol. 29, n° 1, 136-151.

BISSA ENAMA, Patricia. 2014. "Léonora Miano ou la gynécocratie racontée dans *La Saison de l'ombre*" in Tang, Delphine (éd.). *L'oeuvre romanesque de Léonora Miano. Fiction, mémoire et enjeux identitaires*. Paris, L'Harmattan, 291-304.

BUENO ALONSO, Josefina. 2019. "Nouvelles expressivités littéraires pour *L'Afrique qui vient*: Alain Mabanckou et Léonora Miano" in *Itinéraires*, 2019-1, s. p.: <<https://doi.org/10.4000/itineraires.6030>> [30/01/2025].

CUASANTE FERNANDEZ, Elena. 2006. "Mères absentes, mères coupables, les rapports familiaux dans les premiers textes féminins de l'Afrique noire" in *Francofonía*, n°15, 215-228.

COSTE, Marion. 2019. "Les mauvaises mères dans *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala et *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano" in *Études littéraires africaines*, n°47, 67-83.

COSTE, Marion. 2021. “Le narrateur a-t-il un corps? L'impossible lecture de l'œuvre de Léonora Miano au prisme des concepts narratologiques de Gérard Genette” in *Fabula-LhT*, n° 26 [numéro thématique: Zenetti, Marie-Jeanne *et al.* (dirs.). *Situer la théorie: pensées de la littérature et savoirs situés (féminismes, postcolonialismes)*], s. p.: <<https://doi.org/10.58282/lht.2757>> [30/01/2025].

DUSSART, François. 2020. “Poétique de la liturgie dans *La Honte* d'Annie Ernaux” in Adler, Aurélie, Julien Piat & Véronique Montémont (dirs.). *Annie Ernaux, les écritures à l'œuvre*. Fabula/Les Colloques, s. p.: <<https://doi.org/10.58282/colloques.6646>> [30/01/2025].

ERNAUX, Annie. 2011a [2003]. *L'Écriture comme un couteau. Entretien Avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris, Gallimard (coll. Folio).

ERNAUX, Annie. 2011b. *La Honte* in *Écrire La Vie*. Paris, Gallimard (coll. Quarto), 211-269.

ERNAUX, Annie. 2011c. *Une Femme* in *Écrire La Vie*. Paris, Gallimard (coll. Quarto), 553-597.

ERNAUX, Annie. 2018 [2016]. *Mémoire de Fille*. Paris, Gallimard (coll. Folio).

ERNAUX, Annie. 2022. “Discours de réception du prix Nobel” in *Nobel Prize.org*, s. p.: <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2022/ernaux/201000-nobel-lecture-french/>> [30/01/2025].

GEFEN, Alexandre. 2021. *L'idée de littérature: de l'art pour l'art aux écritures d'intervention*. Paris, Corti (coll. Les Essais).

GENETTE, Gérard. 2004 [1979]. *Fiction et Diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*. Paris, Seuil (coll. Points Essais).

HARDING, Sandra. 1987. “Is There a Feminist Method?” in Harding, Sandra (éd.). *Feminism and Methodology*. Bloomington, Indiana University Press, 1-14.

HUGUENY-LÉGER, Élise. 2009. *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*. Berne, Peter Lang.

HUGUENY-LEGER, Élise. 2022. “Le romanesque cinématographique de *Mémoire de fille*” in *Littérature*, vol. 206, n° 2, 45-57.

LAURENT, Sylvie. 2011. "Le 'tiers-espace' de Léonora Miano, romancière afropéenne" in *Cahiers d'études africaines*, n° 204 (4), 769-810: <<https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.16857>> [30/01/2025].

MALECOT, Laure. 2007. "Léonora Miano, l'expérience d'une génération" in *Amina, Le Magazine Littéraire*, s. p.: <<https://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINAmiano07.html>> [30/01/2025].

MIANO, Léonora. 2006. *Contours du jour qui vient*. Paris, Plon.

MIANO, Léonora. 2009. *Les Aubes écarlates "Sankofa Cry"*. Paris, Plon.

MIANO, Léonora. 2013. "Toute littérature est politique", discours prononcé à la Brazzaville in *Étonnants voyageurs*, s. p.: <<https://www.etonnants-voyageurs.com/Leonora-Miano-Toute-litterature-est-politique.html>> [30/01/2025].

ODOME ANGONE, Ferdulis Zita. 2017. "Anachronies, oubli et délire de Théâtralisation" in *Carnets*, deuxième série-10 (April), s. p.: <<https://doi.org/10.4000/CARNETS.2200>> [30/01/2025].

REUTER, Yves. 1994. "La Notion de scène: construction théorique et intérêts didactiques" in *Pratiques* 81 (1): 5-26: <<https://doi.org/10.3406/PRATI.1994.1707>> [30/01/2025].

RICŒUR, Paul. 1985. *Temps et récit III. Le temps raconté*. Paris, Seuil (coll. L'ordre philosophique).

SUEZA-ESPEJO, María José. 2024. "Triompher du silence: la conquête féministe de la littérature ernausienne" in *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n°39 (2), 203-211: <<https://dx.doi.org/10.5209/thel.94864>> [30/01/2025].

TONDA, Joseph. 2008. "La Violence de l'imaginaire des enfants-sorciers" in *Cahiers d'études Africaines*, n° 48 (189-190), 325-343: <<https://doi.org/10.4000/ETUDESAFRICAINES.10872>> [30/01/2025].

VIART, Dominique. 2011. "Le récit de filiation" in Chelebourg, Christian *et al.* (éds.). *Héritage, filiation, transmission*. Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, s. p.: <<https://books.openedition.org/pucl/4197>> [30/01/2025].

VIART, Dominique. 2018. "Les littératures de terrain. Enquêtes et investigations en littérature française contemporaine" in Wesley, Bernabé & Claudia Bouliane (dirs.). *Repenser le réalisme*. Montréal, Centre Figura de Recherche sur le Texte et l'Imaginaire

[*Cahiers ReMix*, n° 07], s. p.: <<https://oic.uqam.ca/publications/article/les-litteratures-de-terrain-enquetes-et-investigations-en-litterature-francaise-contemporaine>> [30/01/2025].