

Héritage des femmes et émancipation dans l'oeuvre allégorique de Carole Martinez

Julia Barantin

► **To cite this version:**

Julia Barantin. Héritage des femmes et émancipation dans l'oeuvre allégorique de Carole Martinez. Littératures. 2020. dumas-03044560

HAL Id: dumas-03044560

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03044560>

Submitted on 7 Dec 2020

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

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

Julia Barantin

Héritage des femmes et émancipation dans l'œuvre allégorique de Carole Martinez

Sous la direction de Frédéric Detue

Université de Poitiers

Master 2 Textim, parcours « Littératures, Arts et Sciences Sociales »

Année universitaire 2019-2020



À Margriet, ma mère,

qui m'a initié au fil, aux épices et quantité d'autres choses,
mais qui m'a aussi dit, il y a bien longtemps,
que le féminisme pourrait m'intéresser.

SOMMAIRE

Remerciements	2
Introduction	3
Chapitre I : La violence en héritage	9
1. De la domination masculine : légitimité des dominants, illégitimité des dominé·es	11
2. Corps dominés : corps malmenés et abusés	20
3. Enfermées dans le silence du quotidien	34
Chapitre II : De l'émancipation féminine	44
1. Briser le silence : mots, paroles et pouvoir	46
2. Corps insoumis, corps libérés	57
3. Pratiques culturelles des femmes : de la contrainte à l'art	69
Chapitre III : Une tenture romanesque fantastique	80
1. D'autres voix (voies) pour conter sa réalité	82
2. Tissées dans l'ensemble romanesque	91
Conclusion	101
Bibliographie	103

Remerciements

Mes remerciements vont à Raphaëlle Guidée et Frédéric Detue qui m'ont accompagnée durant cette année universitaire et qui m'ont permis de reprendre en toute confiance et à mon rythme le travail universitaire.

Je remercie Frédéric Detue pour l'accompagnement qu'il m'a apporté durant la direction de ce mémoire et je lui suis reconnaissante de m'avoir laissé être « maîtresse de mon projet ».

Lou et Léopold méritent toute ma gratitude pour m'avoir offert un endroit confortable et rassurant où travailler. Et tellement plus.

Pour leur soutien indéfectible, je remercie ma famille et mes ami·e·s et tout particulièrement Agathe, Lou, Léopold, Mailys, Odile et Sandra qui ont eu la gentillesse de bien vouloir relire toutes ces pages. Ajoutons au banc des relectrices ma mère et ma sœur Hannah qui ont eu la bonté de me dire que certaines de mes phrases étaient trop alambiquées.

Ma mère requiert des remerciements spéciaux pour son oreille toujours disponible, même à ma bougonnerie.

Je remercie Camille, qui m'a conseillé de lire *Le cœur cousu* et sans qui je n'aurais pas découvert Carole Martinez de sitôt.

Introduction

« Écoutez mes sœurs !

Écoutez cette rumeur qui emplit la nuit !

Écoutez... le bruit des mères !

Écoutez-le couler en vous et croupir dans vos ventres, écoutez-le stagner dans ces ténèbres où naissent les mondes ! [...]

Par-delà le monde restreint de leur foyer, les femmes en ont surpris un autre.

Les petites portes des fourneaux, les bassines de bois, les trous des puits, les vieux citrons se sont ouverts sur un univers fabuleux qu'elles seules ont exploré.

Opposant à la réalité une résistance têtue, nos mères ont fini par courber la surface du monde du fond de leur cuisine.

Ce qui n'a jamais été écrit est féminin. »¹

Une voix, dans la nuit, dans une cour, déclame ces mots dans le roman *Le cœur cousu*, de Carole Martinez. Elle s'adresse avec emphase à « [s]es sœurs », faisant appel à un sentiment de sororité. L'extrait nous semble particulièrement beau mais aussi éloquent car il aborde d'emblée la question d'une transmission féminine. Il s'agit d'un héritage de labeur, d'asservissement, mais aussi de résistance et de subversion. C'est une histoire fabuleuse et inédite, jamais écrite.

Cela pose aussi la question de la mémoire des femmes qui, dans le récit historique, n'ont laissé que de fugaces traces. À ce propos, l'historienne Michelle Perrot souligne que « [le] récit historique traditionnel leur fait peu de place, dans la mesure même où il privilégie la scène publique – la politique, la guerre – où elles apparaissent peu »². Il n'est donc nullement question « [d]es petites portes de fourneaux, [d]es bassines de bois, [d]es trous des puits [ou des] vieux citrons ». Et pour cause, comme le souligne Walter Benjamin, l'historien (« l'historiciste »³) « s'identifie par empathie »⁴ au vainqueur, et à lui seulement.

Depuis les années 1970, les sciences humaines, sous l'influence des études de genre, tentent de remédier à ces inégalités de traitement. C'est à partir de ce moment qu'émerge doucement en

1 MARTINEZ Carole, *Le cœur cousu*, Folio, Gallimard, 2007, pp. 391-392.

2 PERROT Michelle, *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Flammarion, 1998, p. 11.

3 BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'histoire », traduction de M. de Gandillac, revue par P. Rush, *Oeuvres III*, Folio Essais, Gallimard, 2000, p. 432.

4 *Ibid.*

France – après les États-Unis, pionniers en la matière – un champ d'étude de l'histoire des femmes. Cette émergence est étroitement liée aux luttes féministes et leurs revendications. Ce moment est l'occasion d'un foisonnement intellectuel qui permet d'étudier les femmes en tant que groupe dans leurs rapports à la société et ce qui la compose.

Avec cela, M. Perrot constate que :

L'irruption d'une présence et d'une parole féminines en des lieux qui étaient jusque-là interdits, ou peu familiers, est une innovation du dernier demi-siècle qui change l'horizon sonore. Il subsiste pourtant bien des zones muettes et, en ce qui concerne le passé, un océan de silence, lié au partage inégal des traces, de la mémoire et, plus encore, de l'Histoire, ce récit qui, si longtemps, a « oublié » les femmes, comme si, vouées à l'obscurité de la reproduction, inénamables, elles étaient hors du temps, du moins, hors-événement.⁵

L'historienne, à l'aide d'un riche champ lexical de l'écoute (« parole », « horizon sonore », « zones muettes », « océan de silence »), met l'accent sur un partage de l'espace et des possibilités d'expression qui, jusque récemment, pénalisait particulièrement les femmes. Cette exclusion a pour conséquence de les proscrire du récit historique, effaçant leur existence et leur importance. Les femmes du passé sont ainsi condamnées au silence.

Mais si les traces de la vie de ces silencieuses de l'histoire manquent cruellement, les œuvres de fiction inspirées d'elles n'en sont, cependant, pas moins nombreuses. La fiction peut-elle donc pallier à tout ? S'il nous semble louable de vouloir mettre en lumière les silencieuses de l'histoire, de leur rendre une voix, la manière de le faire peut être discutable. Est-il légitime, pour n'importe quelle autrice ou n'importe quel auteur (la question se pose davantage encore pour lui), de « parler pour » ou « au lieu » de ces femmes ?

La question délicate de la légitimité est particulièrement d'actualité. Le refus récent de la maison d'édition Walker Books, spécialisée en littérature jeunesse, de publier aux États-Unis et en Grande-Bretagne le dernier roman de Timothée de Fombelle, en est un bon exemple⁶. *Alma* est le récit d'une jeune africaine au temps de la traite négrière. L'auteur déclare :

Le bon côté tout de même de ces procès en légitimité est que l'on est contraint de redoubler de vigilance. Je suis un homme blanc du XXe, je ne suis pas historien, alors pour raconter une

5 PERROT Michelle, *op. cit.*, p. I.

6 CADO Camille, « Esclavage, abolition : Timothée de Fombelle blâmé pour "appropriation culturelle" », *Actualité*, 24/06/20, [en ligne] URL : <https://www.actualitte.com/article/monde-edition/esclavage-abolition-timothee-de-fombelle-blame-pour-appropriation-culturelle/101415>, consulté le 24/06/20.

petite jeune fille noire du XIX^e, je me suis vraiment beaucoup documenté, j'ai consulté des archives, des journaux de bord, j'ai beaucoup lu sur l'Afrique ancienne et j'ai voyagé.⁷

Malgré ces précautions et les qualités littéraires de son travail – que nous apprécions beaucoup –, la posture de T. de Fombelle n'en est pas moins problématique. Il ajoute :

Mais qu'un homme blanc puisse endosser le rôle d'une petite fille noire, qu'un écrivain puisse raconter l'histoire de la traite négrière du point de vue des esclaves même si cette histoire n'est évidemment pas la sienne, c'est pour moi la définition même de la littérature...⁸

Sa posture repose sur une conception romantique de la littérature qui la constitue comme un champ autonome, et lui permet de se décharger de toute responsabilité relative à une éventuelle réappropriation culturelle.

Cette conception est cependant amplement critiquée. Le lectorat contemporain et, par conséquent, le monde éditorial, témoignent d'une sensibilité grandissante pour ces questions de légitimité, jusqu'à introduire depuis quelques années les *sensitivity readers* ou « démineurs éditoriaux »⁹ dont le rôle fait polémique.

La question d'une représentation fictionnelle des silencieuses de l'histoire est donc de savoir comment elle peut être juste. Il s'agit également de définir les enjeux d'un tel sujet.

Nous proposons d'étudier l'œuvre de Carole Martinez qui est composée des romans *Le cœur cousu* (2007), *Du domaine des Murmures* (2011) et *La Terre qui penche* (2015). Il s'agit de littérature fictionnelle et contemporaine prenant pour sujet des femmes à différents moments de l'histoire.

C. Martinez a fait une entrée discrète sur la scène littéraire. À sa sortie, *Le cœur cousu* connaît pourtant le succès en librairie et ses deux premiers romans ont reçu un certain nombre de prix (dont le prix Goncourt des Lycéens pour *Du domaine des Murmures*). C. Martinez est également l'auteur de quelques articles dont « William Faulkner, les voix coagulées », publié dans *Le nouveau magazine littéraire*. Dans cet article, elle revient sur les motivations qui l'ont poussée à écrire, suite à sa découverte de l'œuvre de W. Faulkner :

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 OURY Antoine, « Les démineurs éditoriaux, un concept désormais adapté à l'édition française », *Actualité*, 25/05/20, [en ligne] URL : <https://www.actualitte.com/article/monde-edition/les-demineurs-editoriaux-un-concept-dormais-adapte-a-l-edition-francaise/100874>, consulté le 25/06/20.

Oui, ce choc que j'avais ressenti en pleine poitrine, moi qui étais une jeune femme « au fond de culotte mouillé de boue », de cette boue originelle dont l'Homme est fait, une « matrice-tombe », source de toute ordure et de toute vie, une abjecte « urne fendue », incapable de retenir sa matière, moi qui saignais par ce lieu du corps masqué d'un blanc menaçant dans les pages de ce long monologue d'Addie, ce choc m'a furieusement donné envie d'écrire.¹⁰

« [À] jamais marquée par la “splendide souillure” irriguant *Le Bruit et la Fureur* et *Absalon! Absalon!* »¹¹, C. Martinez s'identifie, ou s'affilie plutôt, au personnage d'Addie. Elle partage avec elle cette même réalité biologique qu'est la menstruation et le fardeau, la malédiction presque, qu'elle représente. De cet extrait se dégage un bouillonnement ou une rage qui la pousse à l'écriture.

Ses trois romans semblent se nourrir de ce sentiment, chacun d'entre eux mettant en scène les tentatives de personnages féminins pour s'émanciper du fardeau social qui leur incombe en tant que femmes. Cette démarche littéraire et les thèmes liés à une expérience féminine de l'existence qu'elle permet d'aborder, nous semblent relever d'une prise de position politique et féministe.

Le cœur cousu est une épopée familiale, concentrée essentiellement sur les membres féminins de la famille Carasco, et plus particulièrement sur la mère, Frasquita. Cette dernière est inspirée de l'arrière-arrière-grand-mère de l'autrice.

L'intrigue se déroule dans la seconde moitié du XIX^e siècle, dans le sud de l'Espagne. Frasquita vit dans un petit village à l'esprit étroit qu'elle finira par quitter avec ses enfants. À la puberté, elle est initiée à un rituel ancestral par sa mère et reçoit une boîte merveilleuse que se transmettent les femmes de sa famille. Couturière incroyablement douée, Frasquita reçoit de la boîte une riche palette de bobines de fil qui lui permettent de repriser toutes les étoffes imaginables, même les hommes. Elle transmet ensuite la boîte à ses filles qui y découvriront chacune un don à leur tour. Mais ces dons s'avèrent être autant de malédictions que cherche à briser la benjamine Soledad, qui narre l'histoire de sa famille.

Paru quatre ans plus tard, *Du domaine des Murmures* est le portrait d'Esclarmonde, fille du seigneur des Murmures, qui, au XII^e siècle, pour échapper à ses noces et se consacrer à la prière, se tranche l'oreille. Avec sa dot, elle fait construire une chapelle et un minuscule réduit où elle se fera emmurer. Depuis sa cellule, la recluse observe le monde qui l'entoure et en devient une actrice puissante pendant un temps.

10 MARTINEZ Carole, « William Faulkner et les voix coagulées », *Le Nouveau Magazine Littéraire*, 2008/11 (n°480), p. 88-89, [en ligne] URL : <https://www-cairn-info.ressources.univ-poitiers.fr/magazine-le-magazine-litteraire-2008-11-page-88.htm>, consulté le 20/05/20.

11 *Ibid.*

La Terre qui penche conserve le même décor du domaine des Murmures, mais se déroule deux siècles plus tard pour raconter l'histoire de Blanche. La vieille âme qu'elle est devenue écoute la petite fille effrontée qu'elle a été lui raconter leur courte vie : la tyrannie du père, l'arrivée aux Murmures, l'apprentissage de la lecture... Mais aucune des deux narratrices ne se résout à raconter leur mort.

Dans chacun de ses romans, C. Martinez offre la voix à des filles ou à des femmes qui, si elles avaient existé, n'auraient probablement pas eu accès à une forme d'expression de soi et n'auraient donc pas laissé de traces de leur existence. L'œuvre de C. Martinez n'a cependant pas pour vocation un réalisme historique fidèle. Elle se caractérise au contraire par l'usage d'une forme de réalisme magique qui en fait une œuvre principalement allégorique. Il nous semble que ce régime de l'allégorie permet à l'auteurice de transmettre avec justesse « le récit fabuleux et clandestin transmis par les femmes en marge de l'Histoire des hommes »¹². L'allégorie intègre un flou respectant l'absence de traces des femmes et les incertitudes qu'elles laissent mais elle permet également d'introduire une nouvelle voie (voix) fantastique pour conter la réalité. L'allégorie historique permet à la fois d'aborder la permanence du système de domination patriarcale mais aussi la lutte continue des femmes pour s'en émanciper.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous étudierons les formes de domination représentées dans les romans de C. Martinez et les violences qu'elles engendrent sur les personnages de genre féminin. Bien que les cadres spatio-temporels varient d'un roman à l'autre, les formes de violences, liées principalement à la domination masculine restent sensiblement les mêmes. Nous nous concentrerons sur l'opposition entre légitimité des dominants et l'illégitimité des dominées, puis sur les violences faites au corps féminin et enfin sur l'enfermement des femmes dans la sphère privée et l'assignation à certaines activités.

Le second chapitre sera consacré aux formes d'émancipation féminine proposées dans le corpus. Si elles souffrent effectivement de la domination, les figures féminines représentées ne sont cependant pas des victimes résignées. Elles cherchent à s'émanciper en subvertissant les carcans qui leur sont imposés, ce faisant elles tentent à s'appartenir à elles-mêmes, à se subjectiviser. Ce sont bien des quêtes individuelles qu'elles mènent. Pour commencer, le dispositif narratif des romans permet de briser le silence qui les étouffe. Nous verrons aussi que l'émancipation passe également par une réappropriation du corps féminin. Et enfin, nous montrerons que les pratiques culturelles

12 LHERMITTE Agnès, « Maudite reproduction. Deux sagas familiales fantastiques : *Le Livre des nuits* (1985) de Sylvie Germain, *Le Cœur cousu* de Carole Martinez », *Otrante*, n°30, éditions Kimé, 2011, p. 120.

féminines, bien qu'elles soient d'abord exécutées sous la contrainte, peuvent aussi servir une forme de subversion.

Le dernier chapitre de ce mémoire s'attachera plus particulièrement au parti pris esthétique de l'œuvre romanesque de C. Martinez. Le choix de l'allégorie correspond particulièrement bien aux dominées. Nous verrons qu'il permet d'introduire de nouvelles voies (voix) pour conter sa réalité. Enfin, il s'agira de montrer que ces voix sont tissées dans l'ensemble romanesque de façon à élaborer une allégorie englobante.

Chapitre I : La violence en héritage

Carole Martinez offre dans ses romans une visibilité aux silencieuses de l'Histoire, en mettant particulièrement en avant ses personnages féminins. De ces silencieuses, nulle ne se souvient précisément. Leur image est floue, si ce n'est complètement effacée.

Walter Benjamin, dans son essai « Sur le concept d'histoire », souligne que l'image transmise par l'Histoire est celle des vainqueurs. Il ajoute que leur « butin culturel » ne l'a cependant été qu'au prix « du servage anonyme de leurs contemporains »¹³. L'histoire matérialiste que défend W. Benjamin vient critiquer l'immuabilité de cette image et montre qu'il s'agit avant-tout d'une construction. Cette dernière épouse le point de vue des vainqueurs et justifie leur statut de dominants, condamnant les vaincu·es à leur destin. On comprend aisément qu'il convient de la critiquer afin de lutter contre les systèmes de domination. W. Benjamin propose, pour ce faire, d'adopter le point de vue des vaincu·es, afin d'écrire l'histoire à « rebrousse-poil »¹⁴.

L'œuvre romanesque de C. Martinez prend pour décor des cadres historiques plus ou moins situables dans le passé mais elle ne s'inscrit pas du côté des vainqueurs et de leur « butin culturel ». Elle prend, bien au contraire, position pour les dominé·es, les opprimé·es sans qui aucun « butin » n'aurait pu être créé.

Sa démarche littéraire semble motivée d'une volonté similaire à celles d'historien·nes, comme Michelle Perrot, qui sous l'influence de Michel Foucault dans les années 1970, se sont intéressé·es aux vies infimes, voire infâmes, des vaincu·es. Elle procède ainsi à une forme d'« archéologie du silence »¹⁵ selon les dires de Michel Foucault. Ce dernier ajoute, à propos de cette « légende des hommes obscurs »¹⁶ qu'il projette de forger dans « La vie des hommes infâmes », que le destin de ces vies se forme dans leur rapport au pouvoir.

Ce rapport au pouvoir qu'il soit judiciaire¹⁷ chez M. Foucault ou relatif à l'Histoire chez W. Benjamin se caractérise par la violence exercée par les dominants ou les vainqueurs sur les dominé·es ou vaincu·es. Dominées de génération en génération à travers les siècles, les femmes reçoivent perpétuellement en héritage ce rapport de violence qui cherche à les maintenir par la force dans leur position de subalternes. Nous constatons en effet que, bien que situées à des intervalles

13 BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'Histoire », traduction de M. de Gandillac, revue par P.Rusch, *Oeuvres III*, Folio Essais, Gallimard, 2000, p.433.

14 *Ibid.*

15 FOUCAULT Michel, « La vie des hommes infâmes », dans *Archives de l'infamie*, Les Prairies ordinaires, 2009, p.11.

16 *Ibid.*, p.13.

17 Les *Archives de l'infamie* sont effectivement composées de condamnations ou d'extraits de registre d'internement datant du début du XVIIIe siècle. Ces bribes sont les dernières traces palpables laissées sur la vie de ces hommes condamnés.

historiques différents, les violences que subissent les personnages féminins du *Coeur cousu*, du *Domaine des Murmures* ou bien de *La Terre qui penche*, restent sensiblement les mêmes. Il s'agira dans cette première partie de rendre compte des formes de domination représentées dans les romans de C. Martinez et des violences qu'elles engendrent plus particulièrement sur les personnages de genre féminin.

Nous commencerons par étudier la façon dont la domination masculine est représentée par C. Martinez et comment elle s'exerce sur les dominé·es et plus particulièrement sur les femmes. Nous mettrons ensuite en avant le fait que cette violence s'exerce, souvent en premier lieu, sur les corps. Malmenés et abusés, les corps féminins le sont tout spécialement. Le paroxysme de la violence patriarcale s'exprime par le viol, qui devient un motif répété dans les trois romans. Enfin, il s'agira de montrer que cette violence systémique à l'encontre des femmes les enferment dans la sphère du foyer, limitant leurs mouvements mais aussi leurs possibles. Rendues incapables de laisser des traces de leurs existences, elles sont ainsi condamnées à rester dans l'ombre de ceux qui écrivent l'Histoire.

1. De la domination masculine : légitimité des dominants, illégitimité des dominés

Les romans de Carole Martinez contiennent un très large panel de personnages. Premier et second plans confondus, nous en comptons près d'une trentaine dans *Le cœur cousu* et une vingtaine dans *Du domaine des Murmures* et dans *La Terre qui penche*. Parmi eux se trouvent une à deux figures incarnant une forme de pouvoir patriarcal, soit une minorité (du point de vue numérique). Ces personnages masculins ne sont pas au cœur du récit, bien qu'ils jouent des rôles évidemment essentiels dans les rapports de domination. En effet, la majorité des personnages sont des femmes et elles occupent le premier plan. En plus de cela, indépendamment de leur genre – bien que majoritairement féminins – les personnages de ce corpus romanesque sont en général dominés et marginalisés, victimes des rapports de domination de multiples façons. C. Martinez fait donc ici le choix d'adopter le point de vue des opprimés, et plus particulièrement des opprimées. Elle se place ainsi dans les marges de la société et de l'Histoire, à l'ombre de ceux qui dirigent l'une et écrivent l'autre. Car il est bien question ici des « [...] structures patriarcales qui déchirent des générations de femmes »¹⁸, comme le souligne Agnès Lhermitte.

La domination masculine et le système patriarcal dans lequel elle s'exerce, dans les romans étudiés, sont de nature intemporelle. Bien que les romans soient situés à différentes périodes historiques, les structures sociales ne varient pas ou peu. Le patriarcat est ainsi de tous les temps. *Du domaine des Murmures* et *La Terre qui penche* mettent en scène des sociétés médiévales – éloignées de deux siècles – , où le père est maître et seigneur, à la fois de ses terres mais aussi de ses gens, et cette autorité souvent excessive s'adresse également aux membres de la famille, plus particulièrement encore aux filles. La figure autoritaire du père est omniprésente dans les préoccupations des personnages Esclarmonde (dans *Du domaine des Murmures*) et Blanche (dans *La Terre qui penche*). Cette obsession de l'autorité paternelle s'exprime, entre autres, dans le nombre important de répétitions de « père » ou de « mon père ». On en compte près de quarante occurrences dans les quatre-vingt premières pages *Du domaine des Murmures* et près de cinquante-quatre dans les quatre-vingt premières de *La Terre qui penche*¹⁹. Bien que *Le cœur cousu* se déroule approximativement dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les structures sociales de cette communauté rurale restent très proches de celles des domaines seigneuriaux. A ce propos, A. Lhermitte déclare : « Carole Martinez privilégie le contexte social des grandes révoltes du XIX^e

18 LHERMITTE Agnès, « Maudite reproduction. Deux sagas familiales fantastiques : *Le Livre des nuits* (1985) de Sylvie Germain, *Le Cœur cousu* de Carole Martinez », *Otrante*, n°30, éditions Kimé, 2011, p. 121.

19 Le nombre d'occurrences diminue dans la suite des deux romans lorsque l'influence de la figure paternelle diminue.

siècle, de la servitude féodale des paysans. »²⁰. En effet, le modèle social de Santavela (et du reste du pays) n'est pas sans rappeler le modèle féodal :

Un homme nommé Heredia régnait sur le pays. La moindre pierre était sienne. Nul ne savait depuis quand, ni dans quelles circonstances, sa famille avait pris possession de cette contrée en marge des chemins des hommes et des lumières divines. À Dieu, Heredia n'avait laissé que les cieux d'un bleu lointain. Perchées sur leur colline, les petites coquilles blanches de Santavela étaient prises en tenailles entre l'azur et les cailloux. Le ciel appartenait à Dieu, les cailloux au señor Heredia qui faisait vivre les villageois. Il arrivait que les gens ne sachent plus auquel des deux adresser leur prière.²¹

L'usage du verbe « régner » indique un pouvoir souverain, transmis de génération en génération depuis des temps immémoriaux (« Nul ne savait depuis quand »). Comme un seigneur entretient ses serfs et serves, Heredia « fai[t] vivre les villageois ». Le parallèle entre le ciel et la terre, possession de Dieu ou du seigneur, tend à une ultime confusion entre les deux, offrant au second un statut quasi divin. Ici aussi, un homme se trouve à la tête du pouvoir (presque absolu).

Les hommes dirigent les terres aussi bien que leur famille. La citation suivante, extraite de *La Terre qui penche*, exprime clairement cette idée : « Nous étions son petit royaume, son pré, sa terre »²². Cette métaphore induit l'analogie entre le fonctionnement de la cellule familiale où le père est le maître et celui de la société plus largement, où le maître peut aussi faire office de figure paternelle²³.

Les hommes dominants, incarnation d'une « virilité privilégiée »²⁴ et des corps légitimes, s'inscrivent dans une culture prônant la violence, souvent par le biais de la guerre ou du combat.

La guerre est représentée dans chacun des romans, sous la forme de révoltes paysannes dans *Le cœur cousu*, de Croisades dans *Du domaine des Murmures* ou de tensions politiques en Franche-Comté dans *La Terre qui penche*. Il s'agit également d'une affaire d'hommes seulement. Parmi les révolutionnaires ou les Croisés au combat, nulle femme. Françoise Héritier, dans son article « Le sang du guerrier et le sang des femmes », explique cette distinction des rôles genrés de la façon suivante :

20 *Ibid.*, p. 115.

21 MARTINEZ Carole, *Le cœur cousu*, Folio, Gallimard, 2007, p. 36.

22 MARTINEZ Carole, *La Terre qui penche*, Folio, Gallimard, 2015, p. 33.

23 L'exemple peut sembler impromptu mais Staline n'était-il pas surnommé le « petit Père des peuples » ?

24 BONI-LE GOFF Isabel, « Corps légitime », *Encyclopédie critique du genre*, 2016, p. 162.

Ce qui est valorisé alors par l'homme, du côté de l'homme, est sans doute qu'il peut faire couler son sang, risquer sa vie, prendre celle des autres, par décision de son libre arbitre ; la femme « voit » couler son sang hors de son corps (ne dit-on pas communément « voir », en français, pour « avoir ses règles » ?) et elle donne la vie (et meurt parfois ce faisant) sans nécessairement le vouloir ni pouvoir l'empêcher.²⁵

L'anthropologue souligne ici qu'il s'agit du point de vue masculin, dominant, et que celui-ci repose sur l'idée d'une aliénation de la femme à son corps avec lequel elle entretiendrait une forme de relation passive (« voit », « sans nécessairement le vouloir ni pouvoir l'empêcher »). Cette dichotomie genrée s'applique également au corpus étudié. Nous verrons plus loin, comment ce sang féminin est néanmoins valorisé, contrairement aux batailles des hommes (voir « Chapitre 2, 1. Corps insoumis, corps libérés »). La guerre, au même titre que les tournois ou combats sportifs, est un motif de différenciation des genres.

Dans son article « Corps légitime », Isabel Boni-Le Goff déclare que le sport²⁶ est « un creuset pour un apprentissage des rapports antagonistes et de la violence, au sein de sa propre classe de sexe, vis-à-vis des femmes et d'autres groupes sociaux ou nationaux »²⁷. Le personnage de José Carasco, dans *Le cœur cousu*, se passionne, par exemple, pour les combats de coqs, puis la boxe. A. Lhermitte souligne à ce propos que le coq devient l'« emblème de son machisme brutal »²⁸. L'animal, auquel José s'assimile durant une crise de folie – suite à la mort de sa mère, l'homme vit durant de nombreux mois dans le poulailler – , devient alors une sorte de totem littéraire de sa violence.

Dans *Du domaine des Murmures* et *La Terre qui penche*, les combats prennent la forme de tournois et de batailles. Les personnages masculins sont alors principalement des hommes d'armes, chevaliers ou mercenaires. Lothaire, prétendant d'Esclarmonde, incarne cette violence brutale :

Après son adoubement, Lothaire avait couru les tournois, se jetant dans les mêlées avec violence et enthousiasme, [...] Deux belles saisons, il avait circulé de terre en terre en quête de prestige, revendant armes et destriers, gagnés lors de ces affrontements, pour fêter dignement ses exploits, menant grand train, courtisé par de très importants personnages désireux de le compter dans leur « conroi ».²⁹

25 HERITIER Françoise, « Le sang du guerrier et le sang des femmes », Les Cahiers du GRIF, n°29, 1989, p. 20.

26 Le combat de coq, la boxe ou les tournois peuvent être aisément compris dans la catégorie de « sport », nous élargissons également le thème à la guerre, omniprésente dans les trois romans.

27 *Ibid.*, p. 164.

28 LHERMITTE Agnès, *art. op.*, p. 111.

29 MARTINEZ Carole, *Du domaine des Murmures*, Folio, Gallimard, 2011, p. 21.

La violence qu'exerce Lothaire n'a pour but que le divertissement, le spectacle (« les tournois »). Son comportement exprime le faste et l'excès, aussi bien dans le nombre de ses participations (« il avait couru les tournois ») que dans les festivités qui suivent. Nous pouvons ici relever l'ironie de la narratrice dans l'expression : « fêter dignement ses exploits ». Mais ce genre de tempérament est valorisé, en atteste la conclusion de l'accumulation : « courtoisé par de très importants personnages ». Il incarne ainsi une forme de virilité exemplaire.

Les tournois sont également des événements récurrents dans *La Terre qui penche*, où nous pouvons en compter deux. Tournois ou combats de coqs, les représentations de ces pratiques culturelles soulignent qu'elles sont bien ancrées dans la société de façon intemporelle et qu'il s'agit d'une mise en scène, parfois dangereuse, voire mortelle, de la violence masculine.

A propos des pratiques physiques, I. Boni-Le Goff ajoute que « [...] les sports apparaissent pour les hommes non seulement comme des lieux de différenciation, mais aussi d'endurcissement et de restriction expressive, avec la figure repoussoir du garçon « efféminé ». »³⁰. Il nous semble pertinent ici de souligner que le personnage de Lothaire, figure exemplaire de la violence masculine, subit un revirement de comportement radical lorsque Esclarmonde refuse de l'épouser. En effet, le jeune homme s'initie par exemple à la musique et à la poésie, formes d'expression qui marquent un très fort contraste avec sa violence passée et son silence (jusqu'à ses noces manquées on ne lui accorde en effet aucune parole directe ou rapportée). Ce changement lui vaut les critiques de son père qui le traite de « ridicule efféminé »³¹ et souligne son manque de virilité :

Il ne s'est jamais remis d'avoir manqué ses noces. Ta fille lui a noué l'aiguillette, il ne s'intéresse plus ni aux gueuses ni aux armes et m'assomme à force de musique. Qu'il parte avec sa vièle, ses chansons et le fol amour qu'il porte à cette sorcière d'Esclarmonde ! D'où vient que mes fils ont cette fâcheuse tendance à aimer plus qu'il n'est acceptable ?³²

La construction d'une virilité légitime induit bien entendu aussi une idée de ce qui ne l'est pas. Le personnage de Lothaire bascule donc dans une forme d'illégitimité. Cette structure sociale établit « un ordre des corps »³³ qui instaure des normes qui excluent et vont jusqu'à interdire certaines sphères et certains domaines à celles et ceux qui sont jugés illégitimes. Cette discrimination se base sur des critères de genre, de classe, de race ou d'âge qui peuvent s'articuler dans certains cas. A ce propos, Marc Bessin déclare :

30 BONI-LE GOFF Isabel, *art. op.*, p. 164.

31 MARTINEZ Carole, *Du domaine des Murmures*, Folio, Gallimard, 2011, p. 63.

32 *Ibid.*, p. 125.

33 BONI-LE GOFF Isabel, *art. op.*, p. 159.

L'articulation pose la question de savoir ce qu'est un rapport de pouvoir. Un rapport de pouvoir c'est l'assujettissement, au sens où l'on empêche un sujet, mais c'est aussi la subjectivation, au sens où l'on produit un sujet, dominé ou dominant.³⁴

En effet, les rapports au pouvoir varient d'un personnage à l'autre selon leur place dans la structure sociale. Lothaire, comme nous l'avons dit précédemment, perd son statut de sujet dominant en abandonnant ses habitudes virilisantes. Il n'en devient pourtant pas un proscrit. Au contraire il semble alors échapper aux règles normatives et jouir d'une certaine liberté. Tout au long du roman, il poursuit sa cour auprès d'Esclarmonde, et bien qu'ayant « [...] échangé la plus belle de [s]es épées contre une vièle »³⁵, personne, dans le récit, ne lui impose de retourner au combat.

Le personnage d'Aymon dans *La Terre qui penche* bénéficie lui aussi d'une liberté exceptionnelle. Fils héritier de Jehan de HautePierre, seigneur des Murmures, Aymon n'est cependant pas écuyer à l'âge où les autres garçons le sont. Ainsi, il ne grandit pas dans le modèle de virilité que nous avons développé plus haut. Les gens de son père le surnomment « l'Enfant » pour signifier la naïveté dont il ne sortira jamais. En effet, Aymon est socialement inadapté et ne présente pas les aptitudes nécessaires pour régner, ne serait-ce que du point de vue scolaire :

Aymon est une belle âme, le Verseau dans son décan lui offre une force d'empathie exceptionnelle. Mais il peine à apprendre, soupire le maître. J'ai tout essayé depuis cinq ans. [...] D'habitude, il se contente de lécher sa tablette de buis couverte de miel et repart courir les bois.³⁶

La différence d'Aymon n'est pas présentée de façon négative. Au contraire, la beauté de son être est soulignée tout au long du récit comme le fait son maître dans l'extrait (« belle âme »). Ses qualités ne sont cependant pas viriles. D'après le discours dominant, l'empathie est en effet plus souvent considérée comme un trait de caractère féminin. La délicatesse d'Aymon s'exprime jusque dans son physique. « [I]l est presque aussi maigre que moi »³⁷, déclare la narratrice. Personnage hors-norme, ou plutôt en dehors des normes, il évolue dans un autre rapport au monde. La narratrice le qualifie au premier abord de « garçon fou »³⁸. Elle déclare également : « Père l'aurait noyé au

34 BESSIN Marc, dans « Âge, intersectionnalité, rapports de pouvoir – Table ronde avec Christelle Hamel, Catherine Marry et Marc Bessin », *Mouvements*, n° 59, La Découverte, 2009, p. 98.

35 MARTINEZ Carole, *op.cit.* p. 63.

36 MARTINEZ Carole, *La Terre qui penche*, Folio, Gallimard, 2015, p. 158.

37 *Ibid.*, p. 88.

38 *Ibid.*, p. 93.

berceau, cet enfant, comme il a noyé de ses mains l'une de ses bâtardes qui avait un bec [...] »³⁹. Le père de Blanche incarne ici l'autorité normative et son intolérance. La folie est considérée dans cette perspective non pas comme inférieure mais infâme, illégitime à vivre. Si Michel Foucault dans « La vie des hommes infâmes »⁴⁰ projetait de faire une anthologie de vies infimes et infâmes, C. Martinez participe, par le biais de la fiction, à en faire une représentation, qui plus est, méliorative.

De par son décalage, le personnage d'Aymon subit cependant des violences. Les enfants du village le nomment « l'idiot » et lui crient : « – Et cherche plus à revenir parmi les hommes, t'y as pas ta place ! – Ou bien fais-toi crapaud, puisque tu coasses mieux que tu parles »⁴¹. Ces paroles sont d'une très grande violence. Le choix du terme « hommes » est polysémique. S'agit-il de l'humanité entière ou bien des individus appartenant au genre masculin ? Il s'agit dans les deux cas d'un motif de rejet. La comparaison avec le crapaud, animal jugé repoussant, souligne son caractère infâme aux yeux des enfants.

Le langage d'Aymon, comme celui des « fous », est impénétrable et pourtant emprunt d'une grande poésie. Le garçon est également musicien (« dans sa main droite, il tient un pipeau et ses doigts jouent sans cesse [...] »⁴²). D'une certaine façon, comme Lothaire, il pratique ainsi la poésie et la musique et entretient un autre rapport au monde.

Malgré leur marginalité, ces deux personnages bénéficient de leur statut masculin et d'appartenance à l'aristocratie. Si Aymon, par exemple, n'avait pas été l'unique fils héritier mais une fille, peut-être aurait-il reçu un traitement moins favorable.

Il est entendu que la domination patriarcale et machiste s'appuie sur une discrimination des femmes avant-tout. Les personnages féminins, dans les romans étudiés, subissent pour la plupart la violence d'un mari, d'un père ou d'autres hommes. Ces rapports de pouvoir des hommes sur les femmes tendent à assujettir ces dernières, voire à en faire des objets. Le personnage d'Esclarmonde, par exemple, subit la domination masculine et s'inscrit ainsi du côté des dominées, bien qu'elle soit privilégiée par son appartenance à la noblesse et l'affection paternelle inhabituelle dont elle bénéficie :

J'étais belle, tu n'imagines pas, aussi belle qu'une fille peut l'être à quinze ans, si belle et si fine que mon père, ne se lassant pas de me contempler, ne parvenait pas à se décider à me céder à un autre. [...] Mais les seigneurs voisins guettaient leur proie. J'étais l'unique fille et

39 *Ibid.*, p. 94.

40 FOUCAULT Michel, « La vie des hommes infâmes », dans *Archives de l'infamie*, Les Prairies ordinaires, 2009

41 MARTINEZ Carole, *op. cit.*, p. 183.

42 *Ibid.*, p. 88.

j'aurais belle dot. Parmi les vigoureux fils que Dieu avait offerts à mon père, parmi ses compagnons d'armes et leurs jeunes écuyers, j'étais oiseau et je chantais à toute heure [...]. Je résonnais comme une cloche de verre au centre du jardin clos où l'on me tenait aux beaux jours, cousue sur cette tapisserie « mille-fleur » [...]. Imagine comme on devait rêver de cette pucelle, douce et sage, de ce chant de vierge qui guidait, du trésor qui m'était attaché, de cette enfant tant aimée par son père ! Mais, de mon désir, nul ne se souciait. Qui se serait égaré à questionner une jeune femme, fût-elle princesse, sur son vouloir ? Paroles de femme n'étaient alors que babillages. Désirs de femme, dangereux caprices à balayer d'un mot, d'un coup de verge⁴³.

Cet extrait insiste sur la beauté d'Esclarmonde. Elle est cependant largement ornementale, en attestent l'usage du verbe « contempler » et la métaphore du chant de l'oiseau ou de la tapisserie. La jeune femme apparaît comme prisonnière d'une cage dorée. La métaphore de la « proie » renforce l'idée de victime. Esclarmonde est complètement chosifiée. Le père, qui hésite à « (la) céder à un autre », la considère comme une possession. convoitée par le regard masculin omniprésent, fasciné et prédateur, elle est, en plus de sa beauté, rattachée à l'idée d'un « trésor », sa « belle dot », et devient par conséquent objet d'un futur marché matrimonial. À ce propos, Geneviève Fraisse déclare :

Si le marché matrimonial est une image ancienne, elle est intéressante car elle donne plusieurs nuances, celle de l'échange réel, achat de la femme par l'homme ou la famille de l'homme, ou au contraire don de la femme accompagné de l'argent de la dot [...]. En ce sens, c'est le fait même de l'échange qui constitue l'objet⁴⁴.

Objet, Esclarmonde l'est donc à plusieurs niveaux : ornement dans le patrimoine paternel, monnaie d'échange ou de transaction sur le marché matrimonial.

Le genre féminin ne constitue cependant pas une classe homogène. Les revendications du mouvement du « Black Feminism », dans les années 1970, ont permis d'introduire la notion d'intersectionnalité selon laquelle « [une] discrimination [peut venir] interagir avec, renforcer ou même exacerber une ou des discriminations déjà présentes »⁴⁵. Le cumul de ces discriminations conduit à une expérience sociale particulière. Nous constatons que les figures féminines, dans

43 MARTINEZ, Carole, *Du domaine des Murmures*, Paris, éd. Gallimard, 2011, p. 20.

44 FRAISSE, Geneviève, « Le devenir sujet et la permanence de l'objet », *Nouvelles questions féministes*, Lausanne, éd. Antipodes, pp. 14-23, 2005, p. 19.

45 LE DEM Gildas, « L'intersectionnalité, enquête sur une notion qui dérange », *Revue du Crieur*, n°7, La Découverte, 2017, p. 71.

l'œuvre de C. Martinez, ne se situent pas toutes de la même façon dans les rapports de pouvoir. Elles appartiennent à différents groupes sociaux (aristocratie, classe laborieuse), différentes tranches d'âge et parfois aussi d'autres ethnies ou nationalités. Il existe ainsi des gradations dans le degré de l'oppression et de l'illégitimité.

Frasquita Carasco et ses filles aînées, par exemple, sont forcées d'aller travailler dans l'oliveraie des Heredia. La cause en est l'irresponsabilité de leur mari et père, José qui, obnubilé par ses combats de coqs, ne travaille plus dans sa forge. Comme le souligne A. Lhermitte, « [...] les femmes sont également victimes de la faiblesse des hommes. Les fiancés, maris, amants et prétendants se dérobaient lâchement devant leurs responsabilités [...] »⁴⁶. Frasquita et ses filles Anita et Angela doivent ainsi besogner (au profit d'un autre homme, Heredia) :

La Blanca devait passer chaque jour pour s'occuper de cette petite que sa mère ne voyait plus depuis que, partant avant l'aube pour l'oliveraie, elle y travaillait jusqu'à ce que les dernières lueurs du jour se fussent dissipées et qu'il ne fût plus possible de distinguer sans effort la main de l'écorce des arbres qu'on épouillait. Hommes, femmes et enfants quittaient alors les collines et, les membres en plomb, suivaient dans l'obscurité les sentes qui convergeaient vers le village.⁴⁷

Le labeur est chronophage (« avant l'aube », « dernières lueurs ») et éreintant (« les membres en plomb »). Le cumul du rôle de mère et du travail – qui n'est pas sans rappeler des problématiques sociales contemporaines – a pour conséquence la délégation de la surveillance et de l'éducation des plus jeunes enfants à un tiers. Celle-ci repose ici sur une solidarité féminine et est assurée par la Blanca, une femme plus âgée.

Le schéma se répète plus tard dans le récit lorsque Anita et Angela s'en vont travailler pour de riches familles françaises immigrées au Maghreb :

[...] pour libérer Anita et Angela, on me confia, toute roulée dans le châle noir de ma mère, aux bras de Martirio qui n'avait pas neuf ans. Mes deux sœurs aînées traversèrent ensemble le terrain vague pour rejoindre la route et disparaître de mes journées. L'horizon ne les avait pas prises, il avait avalé leurs baisers. Longtemps, elles n'existèrent plus. Elles m'avaient abandonnée de ce côté du monde, pour faire briller vitres, dalles, parquets et argenterie sous le regard méfiant d'une patronne qui préférait encore les Espagnoles aux Arabes, bien qu'au bout du compte toutes fussent à ses yeux aussi voleuses.⁴⁸

46 LHERMITTE Agnès, *art. op.*, p. 112.

47 MARTINEZ Carole, *Le cœur cousu*, Folio, Gallimard, 2007, p. 173.

48 *Ibid.*, pp. 342-343.

Dans ce deuxième exemple, dans le but de travailler également, on se décharge d'un enfant, en bas âge, comme le sous-entend l'expression « toute roulée dans le châle » qui peut nous faire penser à un enfant emmailloté avec un peu de négligence. Elle est confiée au soin d'un enfant et non plus d'une vieille femme. La Blanca et Martirio ont cependant en commun de ne pas être en capacité de travailler elles-mêmes en raison de leurs âges, trop jeune ou trop âgée. Cette séparation a pour conséquence une lacune affective dans le développement de l'enfant (« il avait avalé leurs baisers »).

Comme le travail dans l'olivieraie, les tâches de domestique (« faire briller les vitres, dalles, parquets et argenterie ») qu'effectuent Anita et Angela sont ingrates et difficiles. Le rapport de domination et de hiérarchie est rendu d'autant plus prégnant par l'évocation de la « patronne ». Ainsi désignée, elle incarne uniquement son statut de supérieure mais aussi son appartenance au genre féminin, signifiant ainsi qu'il existe des rapports de pouvoir entre les femmes elles-mêmes. L'insistance sur le regard (« regard méfiant », « ses yeux ») induit une impression de surveillance autoritaire et suspicieuse. Adopter le point de vue de cette « patronne » à la fin de l'extrait, permet également d'induire le racisme ambiant dans la société française expatriée et le monde du travail plus généralement. Une hiérarchie se crée ainsi entre les travailleuses précaires espagnoles et arabes, les premières étant d'origine européenne, les secondes autochtones. De ces dernières, il n'est autrement presque jamais question, la diaspora espagnole vivant dans un cercle fermé. Leur silence est plus impénétrable encore.

Au travail comme ailleurs, la violence exercée sur les corps féminins est l'une des conséquences de la domination masculine. Les femmes, victimes de ces abus, sont alors asservies ou, comme nous l'avons évoqué, chosifiées.

2. Corps dominés : corps malmenés et abusés

La violence, comme nous l'avons développé précédemment, est omniprésente et symptomatique des structures sociales représentées dans l'œuvre de C. Martinez. À l'image de notre société, elle vise particulièrement les femmes et peut donc être qualifiée de violence de genre, en tant qu'elle est « commise[e] par les hommes en tant qu'hommes contre les femmes en tant que femmes »⁴⁹. Bien qu'il y ait des nuances importantes, impliquant la classe ou l'âge par exemple, la violence exercée par les hommes à l'encontre des femmes est en premier lieu dirigée contre leurs corps. Il s'agit d'une conséquence qui nous semble directement liée à la hiérarchie des genres basée sur un système opposant femmes et hommes et ce, plus particulièrement sur des bases biologiques ou physiologiques (faible/fort, chaud/froid, non maîtrisable/maîtrisable, etc.⁵⁰). Ce système de valeurs renforce l'idée d'une différence naturalisée entre les sexes et cherche à justifier la domination masculine en attribuant aux hommes des qualités positives et aux femmes leur revers négatif. L'anthropologue Françoise Héritier déclare à propos du concept de « valence différentielle des sexes » :

Cherchant d'où pouvait venir cette « valence différentielle des sexes », quels seraient les phénomènes premiers pris en considération pour expliquer son universelle présence, j'en suis arrivée à la conclusion hypothétique qu'il s'agit moins d'un handicap du côté du féminin (fragilité, moindre poids, moindre taille, handicap des grossesses et de l'allaitement) que de l'expression d'une volonté de contrôle de la reproduction de la part de ceux qui ne disposent pas de ce pouvoir si particulier.⁵¹

Cette volonté de contrôle de la reproduction a pour conséquence de réduire les femmes à cette seule et unique vocation dans le but de perpétuer la lignée masculine. De chose, la femme devient ici instrument. La dénonciation de cette discrimination primaire (et primordiale) à l'encontre des femmes se retrouve donc bien évidemment dans les récits de C. Martinez. Ainsi, fiancée contre son gré, Esclarmonde, narratrice de *Du domaine des Murmures*, déclare à propos de son fiancé :

Sa fougue et son habileté aux tournois lui avaient si bien permis de se distinguer que, de l'avis de tous, même de mon père, son bon sang viril méritait de se perpétuer. [...] Une fois marié, il

49 SIMONETTI Ilaria, « Violence et genre », dans *Encyclopédie critique du genre*, La Découverte, 2016, p. 681.

50 HÉRITIER Françoise, *Masculin/Féminin, la pensée de la différence*, chapitre « La différence des sexes, butoir ultime de la pensée », Odile Jacob, 1996.

51 HÉRITIER Françoise, *op. Cit.*, p. 25.

deviendrait seigneur à son tour : sa femme, aussi frêle, docile et muette fût-elle, lui conférerait une nécessaire épaisseur, celle des bâtisseurs de lignées. [...] Ma matrice le projetterait dans l'avenir, il labourerait ma chair comme il faut pour que sa gloire puisse s'y enraciner, pour que sa descendance fût forêt, beaux garçons qui, prenant sa suite, abriteraient son sang, sa mémoire, sa gloire pour les siècles des siècles [...]. Je ne serais qu'un pudique récipient que les grossesses successives finiraient par emporter.⁵²

Les qualités de combattant de Lothaire sont valorisées par l'opinion publique (« de l'avis de tous ») et correspondent à l'idéal de virilité que nous avons développé dans la partie précédente (voir « Chapitre 1, 1. De la domination masculine : légitimité des dominants, illégitimités des dominées »). Cette adéquation aux normes sociales le récompense en l'autorisant à créer une lignée de successeurs (« bâtisseurs de lignées »). Pour ce faire, il ne peut faire l'économie d'une femme dont il s'appropriera les aptitudes procréatives. La concession « aussi frêle, docile et muette fût-elle » souligne la condition de subalterne de la femme, qui est d'ordre physique mais surtout comportementale. Elle est ici réduite à une « matrice » ou à « un pudique récipient », une fonction ou un objet, plutôt qu'un sujet. En plus de cela, la locution restrictive « ne ...que » renforce l'idée qu'elle est limitée à son rôle reproducteur : « Je ne serais qu'un pudique récipient ». La métaphore de l'exploitation de la terre (« il labourerait ma chair ») tend à renforcer le lien entre l'idée de femme et l'idée de nature en faisant référence à la fertilité. Cette essentialisation de la femme participe également à l'assujettir davantage et à l'aliéner à son corps. Le verbe « labourer » renvoie à une action passablement violente de retournement de la terre à l'aide d'outils acérés. Cette métaphore exprime l'idée d'une chair que l'on traite ou travaille grossièrement, sans ménagement, voire que l'on déchire. Il s'agit donc d'un corps malmené. La négation du sujet féminin est une violence en soi sur laquelle nous reviendrons dans la partie suivante (voir Chapitre 1, 3. « Enfermées par le silence du quotidien »). Il s'agit cependant aussi d'une violence faite au corps, symbolique, mais aussi concrète puisque sa vie est mise en péril (« que les grossesses successives finiraient par emporter »).

Dans *La Terre qui penche*, les femmes sont également réduites à leur corps et à leur fonction sexuelle et reproductive. La narratrice rapporte ainsi les paroles de son père : « [...] faute de mieux, je suis toujours un petit con, comme dirait père »⁵³, ou bien, « Père a raison, je ne suis qu'un petit cul »⁵⁴. Les termes « con » et « cul » désignent de façon vulgaire le sexe féminin. Ici aussi, la locution restrictive « ne ... que » souligne l'idée qu'elle est uniquement considérée en tant que sexe.

52 MARTINEZ Carole, *Du domaine des Murmures*, Folio, Gallimard, 2011, p. 24.

53 MARTINEZ Carole, *La Terre qui penche*, Folio, Gallimard, 2015, p. 50.

54 *Ibid.*, p. 71.

Les femmes, réduites à leur fonction reproductive, se voient donc restreintes et surveillées de sorte qu'elles doivent subir de multiples violences sur leurs corps.

Les représentations d'actes violents commis sur les corps féminins sont nombreuses dans les romans de C. Martinez et occupent une place prépondérante dans le récit. L'enjeu de telles représentations est grand car ces violences ont été, et continuent d'être, invisibilisées dans notre société alors même qu'elles touchent quantité de femmes. Par ce choix, C. Martinez participe à constituer une image exhaustive de la réalité vécue par les femmes dans un univers patriarcal, où la violence est omniprésente et les victimes trop nombreuses. Le contrôle des femmes passe par des formes variées telles que leur confinement dans des vêtements inconfortables ou des coups et blessures. Les violences sexuelles et le viol, *leitmotiv* des romans, sont le paroxysme de l'horreur de la domination masculine.

La question du vêtement peut sembler anecdotique. Il s'agit pourtant d'une première forme d'emprise sur le corps dont les conséquences sont désagréables, si ce n'est dangereuses. A propos de l'ouvrage collectif *L'Histoire des femmes en Occident*, des historien·ne·s Georges Duby, Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, I. Boni-Le Goff explique :

L'éclairage apporté à partir de l'expérience des corps des femmes, c'est-à-dire des corps des dominées, permet de comprendre les processus combinés qui, en aliénant les femmes à leur corps, renforcent l'opposition entre sphère privée et sphère publique. Cette aliénation se joue à plusieurs niveaux : par les contraintes vestimentaires, telles que le corset, qui enserre le corps et le transforme ; par une prise de contrôle médicale masculine, en particulier sur le déroulement des accouchements ; par une « hygiène de vie » qui tend à porter atteinte à leur santé (comme le fait de limiter les activités en plein air).⁵⁵

Les corps des dominées sont au centre des rapports de force avec les dominants qui cherchent à les contrôler en exerçant sur eux toute sorte d'actes aliénants. Le vêtement, désigné comme « contrainte[s] », est donc l'une de ces formes d'oppression. Par ailleurs, nous verrons dans le Chapitre 2 que les accouchements dans *Le cœur cousu* et *Du domaine des Murmures* sont menés par des femmes uniquement, posant ainsi la question d'une réappropriation des savoirs gynécologiques.

55 BONI-LE GOFF Isabel, « Corps légitime », *Encyclopédie critique du genre*, 2016, p. 161.

Les activités liées au travail du textile (filage, broderie, couture), comme nous le verrons dans la partie suivante (« Chapitre 1, 3. Enfermées dans le silence du quotidien »), ont une place centrale dans le travail domestique et par conséquent dans la vie des femmes. Il n'est donc pas étonnant qu'une attention toute particulière soit portée à l'habillement. C. Martinez offre un bel exemple de la contrainte du vêtement avec la tenue de noces d'Esclarmonde dans *Du domaine des Murmures* : « Un matin de mai, j'ai été réveillée avant l'aube, longuement atournée, puis menée, raide de tissus et d'angoisses à Montfaucon. »⁵⁶. Le complément circonstanciel de temps « avant l'aube » ainsi que l'adverbe « longuement » indiquent qu'il s'agit d'une fastidieuse toilette. La forme verbale passive de la phrase (« j'ai été réveillée, longuement atournée ») souligne également qu'Esclarmonde ne s'habille pas elle-même, la tâche étant sans doute trop complexe. Nous pouvons aisément imaginer une myriade de domestiques occupées à la vêtir de multiples couches de tissus. L'adjectif « raide » exprime l'inconfort de cette tenue alors que le rapprochement entre « tissus » et « angoisses » élabore un lien entre l'état physique inconfortable et l'état psychologique face au mariage à venir. La robe est une première prison matrimoniale. On retrouve également dans l'emploi du mot « atournée », l'idée d'ornement.

Dans *Le cœur cousu*, la robe de noce de Frasquita Carasco, transmise parmi les femmes de la famille, est décrite de la façon suivante : « Cette robe étriquée avait ligoté le corps de toutes les femmes de sa famille au moment même où il avait cessé de leur appartenir. »⁵⁷. La notion d'aliénation est clairement énoncée (« ligoté », « avait cessé de leur appartenir »). Cette robe, dont la cousine qui lui cède est « pressée de [se] débarrasser »⁵⁸, symbolise un héritage de souffrance, une forme de violence transmise de génération en génération. La robe, « salie par les noces d'aïeules oubliées » est désignée comme un « sale petit chiffon ». Pourtant, Frasquita s'en réjouit (« On l'entendit hurler sa joie », p. 70). Au contraire d'Esclarmonde, Frasquita est curieuse et enthousiaste à l'idée de son mariage. Couturière aux dons incroyables, elle transforme la robe en un somptueux vêtement de noces :

Frasquita fit jaillir une splendide corolle de drap blanc de la petite robe grise. La découpe, les broderies, les ajouts de tissu transcendent ce torchon, témoin d'un siècle d'épousailles consommées.⁵⁹

56 MARTINEZ Carole, *Du domaine des Murmures*, Folio, Gallimard, p. 26.

57 MARTINEZ Carole, *Le cœur cousu*, Folio, Gallimard, 2007, p. 69.

58 *Ibid.*

59 *Ibid.*, p. 73.

Sa robe, comme l'exprime A. Lhermitte, devient une « métonymie[s] poétique[s] de [son] rêve conjugal. »⁶⁰. Ce rêve sera cependant vite terni par l'opinion publique qu'incarne le village :

Le village sentit bientôt que cette femme prenait corps dans ces volutes de tissu blanc. Il perçut à sa démarche, à cette façon qu'elle avait d'onduler dans la lumière, à l'ampleur de son mouvement, à cette singulière pureté du geste, que cette chair prenait conscience de sa pleine mesure. Le pays s'offusqua de la voir s'avancer ainsi et étendre ses frontières [...]⁶¹

La robe de Frasquita, au contraire de celle d'Esclarmonde, est faite à sa mesure, en harmonie avec son corps et lui permet d'être libre de ses mouvements et d'avancer d'elle-même. La robe dévoile son individualité alors qu'Esclarmonde est entravée par son habit et par le défilé qui la mène à l'église :

Somptueusement harnachés et couverts de grelots d'argent, les plus beaux chevaux des Murmures portaient ma litière et toute la mesnie m'accompagnait. C'était un grand défilé de montures, de bannières criardes et d'agaçants tintements, grande fête autour de ma petite personne. Sans doute tentait-on de m'épaissir en m'engonçant dans ce vacarme !⁶²

Alors que Frasquita, avec son assurance nouvelle et sa magnifique robe, prend toute la place, Esclarmonde est entourée d'une multitude de bruits et de personnes. L'accumulation et les adjectifs « criardes » et « agaçants » expriment le fort inconfort de la situation. Celle-ci est organisée par son père et la mesnie. Elle est donc réglementaire, contrairement à celle de Frasquita :

On cherchait une issue, une façon de faire cesser ce scandale, on se torturait en suppositions, on grimaçait de colère. Les visages furent plus laids, plus crispés que jamais. [...] Ça vomissait sa bile. Ce n'était pas beau à voir cette monstrueuse traîne collée derrière la belle.⁶³

L'usage du pronom « on » indique qu'il s'agit d'une généralité, et plus spécifiquement de la masse des villageois incarnant l'opinion générale. Réduite à une chose, « ça », cette foule rendue menaçante par la métaphore de « cette monstrueuse traîne », nous est largement antipathique. La tension monte crescendo jusqu'à ce que la mariée cède : « Alors, elle donna prise aux regards, elle

60 LHERMITTE Agnès, « Maudite reproduction. Deux sagas familiales fantastiques : *Le Livre des nuits* (1985) de Sylvie Germain, *Le Cœur cousu* de Carole Martinez », *Otrante*, n°30, éditions Kimé, 2011, p. 112.

61 MARTINEZ Carole, *op. Cit.*, p. 75.

62 MARTINEZ Carole, *Du domaine des Murmures*, Folio, Gallimard, 2011, p. 26.

63 MARTINEZ Carole, *Le cœur cousu*, Folio, Gallimard, 2007, p. 76.

les laissa altérer sa beauté et, peu à peu, elle se tint moins droite, se ternit, s'écailla. »⁶⁴. L'ordre social brise ainsi l'individue. La violence n'est pas exercée ici directement contre le corps mais elle a celui-ci pour objet et plus particulièrement sa non-conformité aux normes qui exigent soumission et discrétion de la part d'une femme et davantage encore d'une mariée.

Le personnage de Lucia, dans *Le cœur cousu*, se distingue également par sa tenue : « [Frasquita] y croisa la grande Lucia qui dansait, dans sa robe à paillettes, guillerette, cheveux lâchés, au son de son accordéon. Frasquita la salua avec une sincérité qui surprit la belle prostituée [...] »⁶⁵. Cette robe, plus provocante encore que celle de Frasquita, est son emblème. C'est une tenue voyante et courte, à l'opposé de la discrétion exigée. Elle symbolise, aux yeux des villageois, son statut de « fille perdue », de prostituée, et son exemple permet de mettre en garde les jeunes filles : « [...] les mères utilisaient son histoire pour faire peur aux gamines »⁶⁶. C'est pourtant un accessoire choisi par une femme libre (ou libérée), en atteste son comportement relâché (« guillerette, cheveux lâchés »). Son statut de prostituée fait d'elle une femme constamment présente dans l'espace public, ce qui constitue une transgression. La robe à paillettes causera la perte de Lucia. En devenant « la maîtresse officielle du señor Heredia », elle abandonne « ses vêtements pailletés »⁶⁷ et connaît un temps de paix. Les choses basculent à la mort de son vieil amant :

Heredia ne se sentit pas partir. Lucia le trouva, un matin, mort à ses côtés. Au village, on afficha un deuil ostentatoire, on pleura bruyamment, on sua dignement, à grosses gouttes, dans les profondeurs des habits noirs [...]. La seule tache brillante dans toute cette ombre fut Lucia qui avait osé enfiler sa robe à paillettes pour l'occasion.

Elle ne vit pas venir la première pierre.⁶⁸

L'opposition vestimentaire entre les villageois (« profondeurs des habits noirs »), sombres, et Lucia (« tache brillante »), lumineuse, équivaut à une opposition entre attitudes jugées légitimes et attitude illégitime. Le choix de Lucia, aussi excentrique qu'il puisse paraître, est néanmoins une forme sincère d'hommage à Heredia : « Cette robe si pleine de trous et mouchetée de lumière qu'ils aimaient tant, elle avait fini par ne la porter que pour lui, dans l'intimité »⁶⁹. Les villageois font,

64 *Ibid.*, p. 77.

65 *Ibid.*, pp. 73-74.

66 *Ibid.*, p. 128.

67 *Ibid.*

68 *Ibid.*, p. 131.

69 *Ibid.*

quant à eux, preuve d'une attitude exagérée, en atteste l'accumulation de leurs comportements. Celle-ci est en plus de cela hypocrite, une pure façade (« on afficha »). La dernière phrase de l'extrait (« Elle ne vit pas venir la première pierre ») est une référence biblique tirée de l'évangile de Jean, où Jésus prend la défense d'une femme adultère condamnée à être lapidée et prononce cette phrase célèbre : « que celui qui n'a jamais péché lui jette la première pierre ». L'ironie réside ici dans le fait que c'est exactement l'inverse qui se produit. Lucia est ensevelie sous une pluie de pierres par les bons chrétiens du village. La scène est particulièrement horrible et suscite une vive pitié pour Lucia qui survit de justesse. Il s'agit d'une tentative collective de féminicide qui a pour cause la liberté sexuelle d'une femme.

Le contrôle de la sexualité féminine est également le motif de coups et blessures à l'égard de Blanche, dans *La Terre qui penche*. Son père la soumet à des conditions de vie particulièrement dures et sévères, inhérentes à sa qualité de fille :

[E]lles savent que je suis dure à la douleur. Comme ma sœur, j'ai été élevée pour supporter ma condition de fille. Mon père tient beaucoup à ce que nous soyons bien éduquées. Car elles sont nombreuses les filles trop caressées qui ont fini putains ! Le diable s'insinue aussi dans les caresses, il rampe sur la peau des jeunes filles, c'est là même qu'il fait son nid, le filou ! Il faut corriger ses enfants, les faire pousser droit, dit le père, il le faut, sinon gare à l'enfer !

[...] On ne manque jamais de nous faire jeûner, ma jumelle Solange et moi, même si nous sommes filles de seigneur, et notre nourrice a pour ordre de nous couvrir à peine, pour que nous soyons aussi dures au froid qu'à la faim.⁷⁰

Le choix du verbe « supporter » suppose que la « condition de fille » est une épreuve, un état pénible que Blanche « endure[-] avec constance »⁷¹. Comme l'indique les multiples exclamations, il s'agit d'un discours indirecte libre, épousant les paroles du père. L'adverbe « beaucoup » exprime l'intensité exagérée du sentiment religieux qui associe sexualité ou sensualité des « jeunes filles » au diable, ce qu'il faut donc combattre. Dans ce discours, la morale chrétienne, celle de l'Église catholique, vient renforcer l'ordre patriarcal en justifiant le contrôle des femmes et de leur corps.

Par ailleurs, l'ironie de l'extrait repose sur l'idée de bonne éducation d'après le père, celle-ci n'étant que maltraitance et s'exerçant d'abord sur les corps (jeûne forcé, froid). Les conséquences

70 MARTINEZ Carole, *La Terre qui penche*, Folio, Gallimard, 2015, p. 27.

71 D'après le portail lexical du CNRTL : « A. – [Le compl. d'obj. désigne une chose abstr.] Subir, endurer avec constance, en faisant face, une souffrance physique ou morale, les conséquences d'un état ou d'un événement pénible. », [en ligne] URL: <https://www.cnrtl.fr/definition/supporter>, consulté le 01/06/20.

en sont aussi bien physiques que psychologiques. La vieille âme, narratrice trépassée du récit de Blanche, en conserve les séquelles :

Mon corps a gardé des traces de cette tige de noisetier jusqu'à la fin, quelques longs sillons blancs sur ma peau, des lignes que je n'ai jamais pu toucher sans dégoût. Empreintes de fautes anciennes, de sa peine, de sa colère, souillures sur mon dos, sur mes cuisses, sur mes fesses d'enfant. Maintenant que la mort m'a écorchée, qu'il n'y a plus de dos, de cuisses, de fesses, maintenant qu'il n'y a plus de peau, seuls restent ces stigmates.⁷²

Exprimées par une narratrice fantomatique, ces paroles révèlent le caractère sans fin, éternel, du trauma qui perdure jusque dans la mort. Le corps est marqué à vie (« jusqu'à la fin »), l'esprit à jamais. L'usage des termes « dégoût » et « souillures » permet de souligner la répugnance de ces traces qui recouvrent une grande partie de son corps, en atteste l'accumulation : « sur mon dos, sur mes cuisses, sur mes fesses ». La violence subie est d'autant plus inacceptable que l'enfant est le déversoir innocent de « [l]a peine, de [l]a colère » du père. La douleur réside aussi dans le souvenir de la maltraitance. Le détail de la « tige de noisetier » en souligne la précision.

Le personnage de Blanche, malgré son jeune âge, subit également des violences sexuelles. Perdue dans la forêt, la petite fille rencontre Bouc, homme d'armes de son père et pédophile notoire, surnommé l'Ogre : « Bouc ne me sauvera pas, il aime toutes les petites filles autant que moi »⁷³. Ce dernier, bien que mortellement blessé, parvient à saisir Blanche :

Alors, frénétique, il s'empare de toi aussi bien que son impatience lui permet de le faire – tu t'es laissé surprendre, pauvre idiote, surprendre par un début d'histoire, tu as baissé la garde – et il te tient au-dessus de lui en riant et il t'assoit sur son corps, toi, qui entre ses mains, n'es qu'un fétu, qu'une plume, et il remonte tout à fait ta cotte et la déchire à moitié comme on ouvre un rideau, il continue de rire, et toi, tu as froid soudain et tu te sens si nue, si minuscule, si vulnérable que tu ne parviens même plus à te débattre comme il faut et que tu pleures comme une toute petite fille, sans rien faire d'autre que hoqueter, tellement tu as peur de ce qu'il va te faire, car il s'apprête à te faire du mal, beaucoup de mal, tu l'imagines bien, mais tu ne sais plus comment échapper à toute cette force qu'il a soudain retrouvée. [...]

Avant que sa deuxième main ne revienne, tu dégages l'un de tes poignets et tu Griffes l'ogre au visage, tu vises ses yeux, mais tes coups le font rire plus fort encore et ne l'arrêtent pas. Il te tient de nouveau à deux mains et te soulève au-dessus de lui. Tu sens qu'il tente de te fourrer sa

72 MARTINEZ Carole, *op. cit.* p. 33.

73 *Ibid.*, p. 71.

chose dure dans le corps en te plaquant de nouveau à califourchon sur son bassin. Tu gigotes dans tous les sens, en hurlant et en appelant tes loups aux crocs d'azur. Tu les appelles à l'aide. Mais ils ne viennent pas, ces loups, qui ne courent que dans ta tête, et soudain, tout s'arrête.⁷⁴

La scène est presque insoutenable par sa longueur (une dizaine de pages) et son ton réaliste et cru qui se caractérise par la précision des différentes actions, tentatives désespérées de la fillette et gestes sûrs et efficaces de Bouc. L'extrait souligne l'inégalité flagrante de la lutte. La fragilité de Blanche s'exprime par exemple dans le choix des images utilisées comme « fétu » ou « plume », objets faciles à saisir, petits et légers. La comparaison entre la cotte et le rideau renforce l'idée de la facilité que représente cette agression pour Bouc malgré son état critique. Il est d'ailleurs le sujet principal des actions, autre signe de sa supériorité physique. L'arrachement des vêtements de Blanche et la référence à « sa chose dure », autrement dit un sexe masculin en érection, ne laissent aucun doute sur le fait qu'il s'agit d'un crime de nature sexuelle et plus précisément un viol. Blanche échappe à son agresseur par hasard : « et soudain, tout s'arrête ». Bouc meurt en pleine agression, la libérant du « cauchemar » (p.133).

Les personnages de Frasquita et Esclarmonde, au contraire de Blanche, n'échappent pas à leurs agresseurs. En effet, le viol est un motif récurrent dans les trois romans de C. Martinez. Nous émettons l'hypothèse que cette récurrence est une manière d'illustrer la culture du viol. Eric Fassin explique à propos de ce concept sociologique :

Il s'agit de penser la violence sexuelle en termes culturels et non individuels, non pas comme une exception pathologique, mais comme une pratique inscrite dans la norme qui la rend possible en la tolérant voire en l'encourageant. Le viol apparaît ainsi comme un comportement extrême dans un continuum qui commence avec les comportements ordinaires, jugés normaux.⁷⁵

Les romans vont ainsi « [...] à contre-courant des représentations communes qui en f[ont] un acte extraordinaire et en rend[ent] le plus souvent la victime responsable »⁷⁶. Les violeurs, dans les romans étudiés, sont des proches, des hommes appartenant au cercle familial (Bouc n'est pas un membre de la famille mais il fait partie des hommes de main du père de Blanche) et les femmes ne provoquent en rien les drames qu'elles subissent.

74 *Ibid.*, p. 132.

75 LEPRINCE Chloé, « "Culture du viol" : derrière l'expression, une arme militante plutôt qu'un concept », France Culture, 2017 [en ligne] URL: <https://www.franceculture.fr/societe/culture-du-viol-lhistoire-dune-expression-militante-mais-peu-academique>, consulté le 02/06/20.

76 DEBAUCHE Alice, « Violence sexuelle », *Encyclopédie critique du genre*, 2016, p. 691.

Le viol de Frasquita est commis par son propre mari, dans leur maison. José, comme nous l'avons dit précédemment, souffre d'une crise de folie durant laquelle il ne quitte plus le poulailler et s'identifie aux volailles. Tout du long, sa femme continue de s'occuper de lui, le nourrissant, le changeant et le lavant. C'est alors qu'elle le lave que son mari la poursuit pour la violer :

Nu, les pieds dans sa bassine, alors qu'elle lui frottait le ventre, le sexe, les cuisses, il détourna soudain son désir des jolies plumes des poules et s'intéressa à la longue chevelure brune de sa femme. Ma mère s'aperçut immédiatement de l'intérêt qu'elle suscitait. Elle leva les yeux vers ce visage d'homme, tout chargé de désir, mais les quelques tics de volaille qui y subsistaient la firent fuir à toutes jambes vers l'intérieur.

L'homme nu se précipita à sa suite, la rattrapa dans les escaliers, l'immobilisa et son sexe s'égara dans ses jupes un moment avant de se frayer maladroitement un chemin jusqu'à elle. Tandis que l'homme-coq râlait derrière elle, elle pensa à Anita endormie et ne cria pas.

Soudain, José se dégagea, s'ébroua violemment et lissa les plumes qu'il n'avait pas. Il jeta son menton en avant à plusieurs reprises, puis s'immobilisa, l'œil rond fixé sur le corps de sa femme qui attendait les jupes retroussées que cette chose qui l'avait violée retournât dans son poulailler. Il eut encore quelques mouvements saccadés alors qu'il scrutait avec étonnement les belles fesses rondes auréolées de tissu et, peu à peu, son corps s'apaisa. Il avança une main vers la peau blanche et esquissa une caresse. Frasquita laissa échapper un cri de surprise quand elle sentit les doigts de José l'effleurer tendrement. L'homme ramena alors sa main comme s'il s'était brûlé et il bégaya qu'il voulait ses habits.⁷⁷

Le passage, tout comme celui extrait de *La Terre qui penche*, est d'une grande violence. Les actions s'enchaînent rapidement dans une accumulation de verbes et la description est d'un réalisme cru. L'extrait est encadré de gestes quotidiens. Il débute par des pratiques d'hygiène (« alors qu'elle lui frottait le ventre [...] ») et se termine par une requête du mari à sa femme, assez courante dans un ménage où l'homme domine et se fait servir (« il voulait ses habits »). Quotidien et agression sont ainsi imbriqués l'un dans l'autre.

La description insiste sur l'aspect bestial du comportement de José. L'animalisation de José repose principalement sur son identification au coq. De fait, il viole Frasquita avec la violence d'un coq prenant une poule. Comme le souligne A. Lhermitte, il s'agit d'une forme d'« emblème de son machisme brutal »⁷⁸. Cette bestialité concourt également à représenter la sexualité masculine, selon une conception essentialisante, comme l'assouvissement de pulsions irrépressibles. En ce sens, cette

77 MARTINEZ Carole, *Le cœur cousu*, Folio, Gallimard, 2007, p. 103.

78 LHERMITTE Agnès, « Maudite reproduction. Deux sagas familiales fantastiques : *Le Livre des nuits* (1985) de Sylvie Germain, *Le Cœur cousu* de Carole Martinez », *Otrante*, n°30, éditions Kimé, 2011, p. 111.

représentation pourrait être problématique. Le geste de tendresse du violeur (« esquissa une caresse ») est pour la victime le comble de l'offense qui pousse un cri, après lequel José retire sa main comme s'il s'était brûlé.

C'est ici le personnage de José qui domine l'action. Frasquita est le sujet principal dans le premier paragraphe mais dans le second, lorsque sa tentative de fuite échoue, elle n'est alors sujet de la phrase qu'à deux reprises (« elle pensa à Anita » ; « Frasquita laissa échapper un cri »). Ce changement de paradigme souligne son statut de victime, sa position d'assujettissement. Ce crime, commis dans le foyer conjugal, est passé sous silence. Il l'est d'abord, par la victime pendant le viol même, afin d'épargner son enfant (« elle pensa à Anita endormie et ne cria pas »), puis par les deux conjoints. José se comporte comme si les choses étaient parfaitement normales, mieux, il semble que son crime l'ait définitivement soigné de sa folie : « Il se vêtit, se servit un grand verre de vin, sourit à sa femme et entra dans son atelier. »⁷⁹. Dans le reste du récit, il ne sera plus jamais question du viol commis par José. Frasquita, à l'image de nombreuses autres femmes, gardera le silence.

Le personnage d'Esclarmonde subit, elle aussi, un viol qu'elle cherche à garder secret. Le viol a lieu alors qu'elle s'aventure pour la première et dernière fois, avant sa « mise au tombeau », « hors les murs » (p. 40) du domaine. Elle se retrouve ainsi seule en dehors de la sphère domestique.

Nous ne recopierons pas ici le passage du viol même (pp. 42-43), qui est aussi violent et cru que ceux que nous avons étudiés précédemment. Nous soulignerons seulement que le violeur est désigné par « il » seulement, ce qui maintient le lecteur ou la lectrice dans le doute quant à son identité. Nous apprenons néanmoins par la suite qu'il s'agit de son propre père et non d'un inconnu.

Dans *Du domaine des Murmures*, contrairement à ses autres romans, C. Martinez traite également du moment suivant le viol et de ses conséquences. Nous nous concentrerons sur cette particularité et l'état dans lequel se trouve la jeune femme dans ce passage :

Cachant les pans souillés de ma chemise et prenant garde de ne croiser personne, je suis revenue sur mes pas. En hâte, j'ai regagné ma chambre où Jehanne venait de s'éveiller. Dans la pénombre, nul n'a croisé mon visage maculé de terre. J'ai chassé les autres servantes [...] et j'ai prié Jehanne de bien m'écouter et surtout de taire ce que je lui révélais. Il ne se pouvait pas que ce qu'on venait de me ravir m'empêchât d'entrer au reclusoir. Les filles forcées perdaient leur honneur, mieux valait dissimuler ces outrages. [...] Jehanne comprenait : toute femme, dame ou serve, préférait le silence à ce que mon temps qualifiait de honte.

79 MARTINEZ Carole, *op. cit.*, p. 104.

Foutre et sang dégoulinèrent le long de mes cuisses meurtries – cette source rose qui larmait entre mes jambes m’a rappelé mon ruban perdu – et dans mon ventre les coups de boutoir du diable résonnaient encore.

Jehanne était déjà à préparer le cuveau, les servantes faisaient chauffer eau et briques pour que je prisse un bain brûlé [...] Je me suis glissée dans l’eau chaude comme on oublie. Pétales de roses et feuilles de romarins flottaient autour de mon corps blessé. J’avais voulu me baigner au plus vite pour laver le sang, pour effacer l’outrage [...]»⁸⁰

Dans cet extrait, c’est la volonté de dissimuler les traces du viol qui prédomine. Celles-ci prennent la forme de marques sur le corps (« visage maculé de terre ») et sur les vêtements (« les pans souillés de ma chemise »). Le champ lexical de la souillure domine et dialogue avec le thème omniprésent de la religion, introduisant ainsi la notion de pureté, ou en l’occurrence d’impureté.

Contrairement à Blanche ou Frasquita, Esclarmonde peut compter sur le soutien d’une amie, Jehanne, qui entre dans la confiance. Bien qu’issues de sphères sociales différentes, face au viol et ses conséquences déshonorantes, une forme de sororité prime. Aux traces de boue et de fluides s’ajoute la souffrance du corps (« cuisses meurtries », « corps blessé »). Le traumatisme physique et psychologique est ainsi inscrit dans la chair : « dans mon ventre les coups de boutoir du diable résonnaient encore ». Le « ruban » auquel il est fait référence est « perdu » lors de l’agression. Il s’agit d’un « [...] long ruban de velours rouge où [s]on nom [est] brodé »⁸¹. Le ruban, brodé de son nom, devient une métonymie de la personne d’Esclarmonde. En le perdant, elle subit une forme de dépersonnalisation. En faisant le rapprochement entre « foutre et sang » et le ruban, elle réalise également une forme de transfert du trauma. Après avoir fait disparaître les traces physiques, Esclarmonde cherche à oublier. L’eau de son bain devient une sorte de fleuve Léthé, fleuve de l’oubli dans les Enfers de la mythologie grecque. Moment réconfortant par sa chaleur et les senteurs florales, rose et romarin, symboles d’amour et d’amitié. Le romarin est néanmoins également un symbole du souvenir. Nous nous demandons s’il s’agit donc d’un détail indiquant qu’il est impossible d’oublier.

Dans *Du domaine des Murmures* et *La Terre qui penche*, il est également question des viols commis, en toute impunité, sur les serves et les domestiques. Ces crimes se basent donc sur une double discrimination, de genre et de classe. Servantes ou serves sont des cibles particulièrement vulnérables et faciles pour les seigneurs qui ne bénéficient cependant d’aucun droit de cuissage.

Le comportement de Lothaire, dans *Du domaine des Murmures*, est ainsi décrit :

80 MARTINEZ Carole, *Du domaine des Murmures*, Folio, Gallimard, 2011, pp. 43-44.

81 *Ibid.*, p. 42.

[...] je ne voyais en lui qu'un enfant capricieux à l'habit de métal, formé à tuer, toujours en cotte et à cheval, et n'en descendant que pour troussez les vilaines dès que l'envie lui en prenait. Je savais son inconduite, les filles des serfs qui venaient en corvée filer et tisser au château me contaient sa violence. De tous, celui-là aux beaux yeux d'ardoise était le plus avare en caresses, celui qui aimait à piller, disaient-elles. Ne demandant jamais rien et n'attendant même pas un regard qui aurait proposé, il jouait avec son vit comme avec la pointe d'une épée ! Et les filles perdues se taisaient pour éviter l'ignominie et ne pas être jetées sur les routes.⁸²

Le champ lexical de l'enfance (« enfant capricieux », « il jouait ») associé au personnage de Lothaire souligne le fait qu'il ne se soucie que de ses propres désirs, qu'il assouvit aussitôt. Les victimes sont ici plurielles, désignées par « les filles de serfs » ou « elles ». Un nombre indéfini qui sous-entend qu'il s'agit d'une barbarie courante dont les victimes sont incalculables.

Martin de Chaume, père de Blanche (*La Terre qui penche*), fait un usage similaire des domestiques de son domaine :

Souvent, je le vois soupirer d'aise, assis en chemise face à la cheminée, les jambes largement ouvertes réchauffant ses parties nues à la chaleur du feu, et quand une fille passe à sa portée pour lui servir à boire ou remuer le bois dans l'âtre, ses grosses mains, tellement sûres d'elles, l'attrapent par la taille et l'asseyent à califourchon sur ses genoux sans lui dire autre chose que : « Viens là toi, ma belle lécheresse, remue ton cul comme il faut et écarte bien les cuisses que je m'épanche ! »⁸³

La scène, décrite au travers des yeux de l'enfant, est répugnante. Martin de Chaume occupe l'espace dans une posture particulièrement viriliste. Ses jambes ainsi écartées ne sont pas sans rappeler certaines études contemporaines sur la position assise des hommes, notamment dans les transports en commun. L'exposition de « ses parties nues », euphémisme pour ses parties génitales, renforce cette impression. Du consentement des « fille[s] » qui « passe[nt] à sa portée », il n'est absolument pas question. Ici aussi, il est le seul sujet de l'action, en position de puissance. Ses paroles, d'une vulgarité exacerbée aussi grasse que son attitude, viennent renforcer l'impression de dégoût qu'il provoque chez la lectrice ou le lecteur, dont la compassion va inévitablement à ses victimes.

82 MARTINEZ Carole, *Du domaine des Murmures*, Folio, Gallimard, 2011, pp. 21-22.

83 MARTINEZ Carole, *La Terre qui penche*, Folio, Gallimard, 2015, p. 30.

La majorité de ces actes de violence, commis à l'encontre de femmes, le sont dans la sphère privée et domestique, ou à proximité. La cause en est le confinement des femmes à ces sphères et aux tâches ménagères, qu'elles doivent exercer en silence, au risque d'être malmenées, voire abusées.

3. Enfermées dans le silence du quotidien

Les personnages féminins, Frasquita, sa mère, ses filles, Esclarmonde, Blanche et toutes celles qui les entourent en silence sont, de génération en génération, confinées dans les maisons ou demeures de leur père, mari ou maître. Leur quotidien se limite principalement à ces murs. Cette assignation à la sphère privée repose, comme nous l'avons développé jusqu'ici, sur une hiérarchie des corps et des genres supposant une aliénation de la femme à son corps. A ce propos, Isabel Boni-Le Goff ajoute :

[...] l'accès à l'espace public n'est légitime que pour les corps masculins et [...] cette légitimité est construite sur un jeu d'oppositions en regard d'un « sexe faible » présenté comme dangereux et malade.⁸⁴

C'est parce qu'il est jugé dangereux, pour lui-même et les autres, que le « sexe faible » doit être protégé et contenu dans l'espace du foyer où l'attendent les tâches ménagères qui lui sont, selon cette conception essentialiste, naturellement imparties. Celles-ci consistent en l'entretien de la maison et en tous les soins relatifs aux corps, à savoir l'alimentation, l'habillement mais aussi la garde des enfants. Ces pratiques sont invisibilisées, noyées dans le silence de celles qui les font.

Le « partage du sensible », développé par Jacques Rancière, nous semble intéressant pour étudier ces activités domestiques. Le philosophe définit ce concept de la façon suivante :

J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. [...]

Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquels cette activité s'exerce. Avoir telle ou telle « occupation » définit ainsi des compétences ou des incompétences au commun. Cela définit le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doué d'une parole commune, etc.⁸⁵

Les activités relatives au foyer sont absolument nécessaires mais ces tâches primaires, ayant pour objet principal le corps, sont jugées inférieures à des activités de l'esprit, voire viles. Ainsi,

84 BONI-LE GOFF Isabel, « Corps légitimes », *Encyclopédie critique du genre*, La Découverte, 2016, p. 161.

85 RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible*, La Fabrique, 2000, p. 12-13.

enfermées dans la sphère domestique, pratiquant des activités nécessaires mais non valorisées, les femmes n'ont pas accès ni au commun, ni à la parole.

L'assignation à la sphère domestique correspond à une forme d'enfermement. La maison limite l'univers et les possibles de la femme qui y vit. La vie de Frasquita après son mariage, par exemple, est limitée aux murs du nouveau foyer qu'elle intègre. La maison devient une forme de métonymie du mariage. L'extrait qui va suivre est issu du chapitre intitulé « Lune de Miel ». Le titre révèle une profonde ironie. La Lune de Miel désigne le premier mois suivant le mariage et fait aujourd'hui également référence au voyage de noces. Cette période est synonyme de félicité. Elle est supposée être la plus heureuse pour le jeune couple. Le mutisme et l'absence de tendresse totale de José ainsi que la présence autoritaire et rude de sa mère provoquent l'effet inverse. Cette ironie renforce la désillusion de la jeune femme sur le mariage, comme l'avait déjà été sa robe fanée le jour de ses noces (voir Chap. 1, 2. Corps dominés : corps malmenés et abusés). Son premier jour en tant que femme mariée est consacré aux tâches domestiques :

Sa belle-mère l'attendait. Sans un mot, elle lui indiqua la place des choses, les deux grandes armoires où étaient pliés les draps, la réserve de chandelles, la table où l'on prenait les repas et où le corps de son défunt beau-père avait été exposé, la chaise où elle pourrait s'asseoir quand sa journée lui en laisserait le temps, s'asseoir et repriser, sa chaise, sa place.⁸⁶

Le personnage de la belle-mère, principalement désigné par « la Carasco », sans prénom, est très antipathique. Son attitude autoritaire et taciturne en font une figure tyrannique, crainte même par son fils. C'est elle qui régent le foyer. Il existe donc une hiérarchie entre les femmes, la bru obéissant à la belle-mère. La longue accumulation, que l'on imagine être le fil de la visite, désigne uniquement les éléments relatifs à l'entretien et au bon ordre de la maison, sans fioritures. Le détail sur le corps du « défunt beau-père » fait néanmoins exception mais ne fait qu'introduire une impression morbide. Le travail semble être la seule occupation des Carasco. L'usage du conditionnel (« laisserait ») suppose que les journées ne laissent pas toujours le temps de s'asseoir. Le temps de repos, s'il a lieu, doit être consacré à quelque chose de productif (« s'asseoir et repriser »). Nous notons une gradation entre « la chaise », « sa chaise » et « sa place ». Nous imaginons dans le va-et-vient des termes les mouvements de la Carasco pour désigner l'espace accordé à sa belle-fille. Frasquita ne bénéficie pas d'une « chambre à soi »⁸⁷ mais d'une minuscule surface, une chaise, disposée dans l'espace commun.

86 MARTINEZ Carole, *Le cœur cousu*, Folio, Gallimard, 2007, p. 82.

87 WOOLF Virginia, *A room of One's Own*, 1929.

La jeune femme et sa belle-mère travaillent ensemble à l'entretien de la maison :

[...] on avait dégagé les portes et les fenêtres de la maison pour signifier la fin du deuil. La lumière du soleil en entrant de nouveau dans cette maison soulignait les traces laissées par dix années de pénombre.

Alors les deux femmes badigeonnèrent de chaux les murs de la grande salle pour en raviver la blancheur fanée.

À midi, quand le soleil donnait à pleins rayons, de grandes parts de clarté entraient dans la bâtisse par ses pores ouverts, fenêtres et portes. Les murs blanchis arrondirent la pièce, les angles se perdirent dans l'éclat de la chaux et Frasquita fut avalée par cette maison dont elle tapissait les entrailles tandis que ses propres entrailles se tapissaient secrètement de la blancheur laiteuse d'Anita, ma sœur aînée.⁸⁸

L'arrivée de Frasquita apporte un renouveau qui se caractérise par l'insistance sur la blancheur et la clarté. La maison est néanmoins la personnification d'une sorte de monstre dévorant la jeune mariée (« fut avalée », « entrailles »), soulignant la sensation de piège et d'enfermement. Le chiasme de la dernière phrase crée un changement d'échelle et de ton. Son propre ventre est habité et cette grossesse est porteuse d'espoir. Durant la vie domestique et conjugale très difficile de Frasquita, l'amour qu'elle porte à ses enfants transparait toujours. Lorsque, jouée par son mari dans un nouveau pari, elle décide de partir, elle ne s'en va pas seule mais accompagnée de sa ribambelle d'enfants.

Le personnage de Blanche, dans *La Terre qui penche*, est également confinée dans la sphère privée. Avant d'être menée au domaine des Murmures pour y être fiancée, elle n'a jamais quitté la demeure paternelle. Pour occuper ses journées, ses sœurs et elle filent et tissent continuellement, ce qui n'est pas sans rappeler certaines figures mythiques. C. Martinez développe dans l'ensemble de son œuvre un champ lexical relatif au textile, signifiant ainsi l'omniprésence de cette activité féminine. C'est cependant sous la contrainte que Blanche et son entourage féminin travaillent la fibre et le fil :

On nous lève dès l'aube, ma sœur et moi, et nous devons ou broder ou filer toute la journée, c'est qu'il faut nous empêcher de trop réfléchir, car le diable s'insinue dès que la femme est désœuvrée.⁸⁹

88 MARTINEZ Carole, *op. cit.*, p. 83.

89 MARTINEZ Carole, *La Terre qui penche*, Folio, Gallimard, 2015, p. 28.

Cette occupation relève de l'obligation, en atteste l'utilisation du verbe « devoir ». Filer et broder ont pour conséquence d'« empêcher de trop réfléchir », et pour cause, ce sont des activités qui requièrent une grande maîtrise et donc de la concentration. Les activités manuelles sont ainsi privilégiées dans le but d'éviter l'activité intellectuelle des femmes, qui sont ainsi aliénées à la sphère corporelle. La religion, par la référence au diable, est, encore une fois, le prétexte de cette rigide routine. Elle connote également sexuellement l'oisiveté et la réflexion (en rapport avec le fruit de l'arbre de la connaissance).

Les fileuses ou brodeuses, durant leur travail, chantent (« [...] nous chantons toutes ensemble en filant », p. 29). Une ritournelle ponctuée régulièrement le récit de *La Terre qui penche* (près de cinq fois) et reprend les termes de l'activité textile. Ces derniers varient d'une reprise à une autre, révélant le processus du travail :

Et tourne, tourne le fuseau,
Et mouille, mouille la laine,
Et s'empilent dans la corbeille les écheveaux,
les fils bruns ou beiges, bientôt tendus sur le métier.
Fils de trame, fils de chaîne.⁹⁰

Ou bien :

Et tire, tire la fibre,
Et tords, tords le fil du bout de mes doigts humides de salive,
Et file, file, sans y penser,
Et dévide mon fuseau plein sur l'aspe.⁹¹

La répétition des termes et de la ritournelle marque l'aspect répétitif de ces activités mais aussi du quotidien. La corvée du textile peut alors, par son aspect rébarbatif, sembler aliénante. Ces extraits permettent cependant également de mettre en avant le processus de fabrication en précisant les gestes mais aussi le nom des outils utilisés.

Même au domaine des Murmures, alors que les femmes y sont moins contraintes, il faut broder :

90 *Ibid.*, p. 42.

91 *Ibid.*, p. 43.

Je passe beaucoup de temps avec Aiglantine que sa mère ne laisse plus sortir de la tour pour la punir de ne pas être revenue au château plus vite le jour de la noyade de son frère. Nous brodons ensemble nos trousseaux.⁹²

La broderie est ici corrélée à la punition. Alors qu'Aiglantine est recluse dans sa tour (« ne laisse plus sortir de la tour »), il s'agit de la seule activité autorisée. L'objet de leur travail n'est pas des moindres, puisqu'il s'agit de leurs trousseaux, ensemble de linges et de vêtements qu'elles constituent pour leur mariage, autre forme de tour dont il est aussi interdit de s'échapper.

Alors que ces activités sont imposées, notamment « pour éviter de trop réfléchir », d'autres sont formellement interdites aux femmes, et ce sont justement celles qui pourraient encourager leurs capacités intellectuelles. À propos de la femme comme sujet de connaissance, Geneviève Fraisse souligne que l'intelligence ou l'esprit des femmes sont sans cesse remis en question. Elle explique :

Être sujet de la connaissance ne fut pas une évidence. La plupart des obstacles à l'émancipation des femmes contenaient des arguments contre l'esprit et l'intelligence des femmes. La femme savante, désireuse de savoir, capable d'apprendre représente toutes les libertés et transgressions possibles ; en cela elle est un danger.⁹³

Les femmes sont donc jugées moins intelligentes que les hommes mais aussi dangereuses lorsqu'elles se montrent capables de les égaler, voire de les surpasser dans le domaine du savoir. Dans un cas comme dans l'autre, on cherche à les décrédibiliser afin de les évincer et d'empêcher leur émancipation.

Dans *La Terre qui penche*, comme nous l'avons vu un peu plus haut (« c'est qu'il faut nous empêcher de trop réfléchir, car le diable s'insinue dès que la femme est désœuvrée »), penser, selon le discours dominant du père, est assimilé au diable, à une chose mauvaise qu'il faut absolument éviter. C'est donc sans surprise que le père de Blanche lui interdit l'apprentissage de la lecture et de l'écriture :

Il ne veut pas faire de moi une lettrée, la faute au diable qui entre dans les âmes des filles qui savent lire ! [...]

Père ne m'a rien appris et j'ai volé de droite à gauche ce que je sais. Pas grand-chose. J'en parle aussi la nuit, de ces quelques lettres que je connais et que je m'applique à dessiner avec un

92 *Ibid.*, p. 215.

93 FRAISSE Geneviève, « Le devenir sujet et la permanence de l'objet », *Nouvelles questions féministes*, Editions Antipodes, 2005, p. 15.

bâton sur la terre, sur l'eau ou dans l'air. [...] J'anime gaiement mon minuscule alphabet en faisant de chacune de mes lettres un petit personnage, une marotte imaginaire, avec son caractère, ses humeurs, sa couleur. Alors la badine cingle de nouveau sur mes doigts qui ne doivent pas écrire, puisque écrire est aussi une porte pour le diable, agile et filou.⁹⁴

Le personnage de Blanche brave l'interdit paternel au risque d'être sévèrement punie en subissant un châtement corporel (« la badine »). La référence au diable, à deux reprises dans cet extrait, est si fréquente dans le reste du récit qu'elle en devient un *leitmotiv*. Celle-ci constitue le seul argument contre le désir d'apprendre de Blanche. Sa récurrence en souligne le caractère obscurantiste et infantilisant. La précision « sur mes doigts » et l'injonction « qui ne doivent pas écrire » soulignent le fait que l'écriture est une activité dé-corrélée de son aspect manuel et rattaché au savoir uniquement, interdit aux femmes. Filer ou broder est autorisé, écrire ne l'est pas.

Dans *Le cœur cousu*, la lecture est enseignée à Anita par le curé du village. Elle est une exception, seule fille parmi « quelques garçons »⁹⁵. L'opinion générale, incarnée par le village, ne l'approuve pas :

Apprendre à lire à une fille, qui plus est, à une fille muette, avait été perçu comme une nouvelle idée aberrante des Carasco. Que le *padre* se prêtât à cette absurdité dépassait l'entendement !
[...]

Un luxe infini que cette lecture perdue pour les autres ! Tous ces mots entrant pour ne jamais plus ressortir. Une véritable promenade d'agrément dans un jardin interdit, réservé aux nantis, aux lettrés, aux savants, un jardin où fleurissait l'orgueil des hommes masqué sous l'apparence d'un innocent chapelet de petites tâches noires.

Anita ne péchait-elle pas, comme sa mère l'avait fait avant elle, à vouloir ainsi braver les convenances, à ne pas se contenter d'être une petite sans paroles [...] ?⁹⁶

Le personnage d'Anita cumule le fait d'appartenir au genre féminin, d'être affectée d'une déficience (mutisme) et d'appartenir à une classe sociale laborieuse. Ce cumul encourage les villageois à considérer son accès au savoir comme une « idée aberrante ». On lui reproche de n'en tirer qu'un bénéfice personnel : « Un luxe infini que cette lecture perdue pour les autres ! ». Le motif de la religion est omniprésent ici aussi mais il ne prend pas la forme du diable. Il est d'abord introduit par la figure du *padre* puis par la métaphore du « jardin interdit » et enfin par la notion d'orgueil et de péché. L'accumulation « réservés aux nantis, aux lettrés, aux savants » souligne le

94 MARTINEZ Carole, *op. cit.*, p. 25.

95 MARTINEZ Carole, *Le cœur cousu*, Folio, Gallimard, 2007, p. 170.

96 *Ibid.*

rapport de classe au savoir mais aussi de genre puisque l'ensemble est au masculin. Ce passage provoque un effet hyperbolique qui exprime l'attitude exagérée des villageois et décrédibilise leur jugement sur Anita.

De façon générale, les femmes sont évincées de la sphère intellectuelle, leur milieu naturel, selon l'opinion dominante, restant le foyer. Si elles sont toutefois initiées à d'autres activités que les travaux ménagers, comme la musique ou le chant, c'est surtout dans un but d'agrément. Cette idée est exprimée dans cet extrait de *Du domaine des Murmures* :

Parmi les vigoureux fils que Dieu avait offerts à mon père, parmi ses compagnons d'armes et leurs jeunes écuyers, j'étais oiseau et je chantais à toute heure, je chantais dans le fracas des sabots et des armes ce que Pudeur m'interdisait de dire. Je résonnais comme une cloche de verre au centre du jardin clos où l'on me mettait aux beaux jours, cousue sur cette tapisserie « mille-fleurs » au milieu des renoncules et des glaïeuls arrachées aux prairies du pays et ma voix montait dans leurs parfums [...]⁹⁷

Cet extrait insiste d'abord sur la prédominance des hommes au milieu desquels se trouvent Esclarmonde. Ils sont caractérisés par leur force (« vigoureux ») ou leur fonction militaire (« compagnons d'armes », « écuyers »), soulignant ainsi leur suprématie. Leur présence est marquée par le tapage sonore (« le fracas des sabots et des armes »), formant un fort contraste avec la présence féminine. La métaphore de l'oiseau, choisie pour désigner la jeune fille, crée un fort contraste entre les hommes qui l'entourent et elle. Animal fragile, l'oiseau est dépourvu de parole mais il est gardé en cage pour la beauté de son chant. On retrouve ici aussi la notion d'enfermement du féminin, renforcée par l'image du « jardin clos ». La métaphore de la tapisserie permet d'exprimer l'idée qu'Esclarmonde est prise au piège, coincée dans une toile immobile comme le sont les conditions de son existence. La tapisserie renvoie également à la notion d'ornement dont le motif « mille-fleurs », très riche, est typique du Moyen-Âge (on pense notamment à la célèbre Dame à la Licorne). Ce détail historique, en plus de rappeler la tradition du travail textile, renforce également l'idée de délicatesse, voire de fragilité du personnage, aux yeux des hommes, en usant de l'association, largement répandue, entre femme et fleurs. Tous les sens de ces guerriers sont ici comblés : l'ouïe par le chant, le regard par le motif « mille-fleurs », l'odorat par le parfum des fleurs. Esclarmonde, quant à elle, est enfermée dans une prison dorée.

97 MARTINEZ Carole, *Du domaine des Murmures*, Folio, Gallimard, 2011, pp. 19-20.

Le confinement général des femmes à la sphère privée, et souvent domestique, les prive d'un espace de parole légitime. Accaparées par les tâches domestiques, elles sont dépourvues du temps nécessaire pour élaborer et exposer une telle parole. Lorsque l'apprentissage de la lecture et de l'écriture leur est strictement interdit, elles sont en plus de cela privées des moyens de laisser une trace durable. Leur parole est ainsi inéluctablement condamnée à n'être ni entendue, ni audible.

Cette difficulté, voire impossibilité, de se faire entendre est exprimée par le personnage d'Esclarmonde, dans *Du domaine des Murmures* :

M'adressant alors à l'archevêque, j'ai déclaré que je m'étais offerte au Christ, mais que personne jusqu'ici n'avait voulu l'entendre, tant il est dur pour une fille d'être écoutée même d'un père juste et aimant.⁹⁸

L'usage de « personne » indique une généralité qui est mise en opposition avec la figure du père qui relève du particulier. Caractérisé par des adjectifs mélioratifs, ce dernier n'échappe cependant pas à la règle générale et n'écoute pas les souhaits de sa fille. L'incapacité à se faire entendre d'Esclarmonde est donc systémique. C'est parce qu'elle est une fille qu'elle ne peut pas être entendue.

Dans un premier temps, la réalité vécue des femmes, sans parler encore de leurs souhaits ou désirs, est ainsi passée sous silence et absente du discours dominant. A propos de la constitution du récit historique, Michelle Perrot déclare dans *Les Femmes ou les silences de l'Histoire* :

De l'Histoire, la femme est plusieurs fois exclue. Elle l'est d'abord au niveau du récit, qui, passé les effusions romantiques, se constitue comme mise en scène de l'événement politique. Ce positivisme opère un véritable refoulement du thème féminin et, plus largement, du quotidien [...].⁹⁹

Le récit historique est constitué de ce qui mérite d'être remémoré. Élaboré par les hommes, il exclut la réalité féminine. Dans *Le cœur cousu*, C. Martinez dénonce cette intelligence entre masculin et Histoire : « Depuis le premier soir et le premier matin, depuis la Genèse et le début des livres, le masculin couche avec l'Histoire. »¹⁰⁰ A l'image de la syntaxe de cette phrase, masculin, Histoire et écriture, depuis des temps immémoriaux, sont fortement intriqués. À propos de

98 *Ibid.*, p. 27.

99 PERROT Michelle, *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, Flammarion, 1998, p. 153.

100 MARTINEZ Carole, *Le cœur cousu*, Folio, Gallimard, 2007, p. 391.

l'écriture, nous avons déjà montré précédemment qu'il s'agit d'un privilège longtemps interdit aux femmes. Ce phénomène pose la question des traces qu'elles peuvent alors laisser de leur existence.

M. Perrot ajoute : « Entre fugacité des traces et océan d'oubli, ils sont étroits les chemins de la mémoire des femmes »¹⁰¹ Il s'agit d'une idée importante, constitutive de l'œuvre romanesque de C. Martinez, bien que celle-ci soit de nature fictionnelle. Le rapport à l'Histoire et à l'érosion – des choses, des mémoires – causée par le temps est un élément important et ce, de façon plus particulièrement visible dans *Du domaine des Murmures* et *La Terre qui penche*.

L'épigraphe de *Du domaine des Murmures*, souligne déjà l'importance de ces questions historiques dans la démarche littéraire de C. Martinez. Il s'agit en effet d'une citation de l'historien Georges Duby¹⁰² : « Des dames du XII^e siècle, je ne saisis donc cette fois encore qu'une image. Un reflet, vacillant, déformé. »¹⁰³ Dans ces lignes, G. Duby exprime avec humilité l'impuissance de l'historien dans sa démarche d'enquête et de reconstitution de la vie des femmes du Moyen-Âge. Le résultat, à cause de l'absence de traces suffisantes, ne peut être qu'approximatif, imprécis. Ce flou, comme nous le verrons par la suite (voir Chapitre 3), est un élément constitutif de de la fiction de C. Martinez.

Dans les deux romans, les moments de la narration sont intercalés, passant de l'époque contemporaine, où il ne reste plus que des ruines, au XII^e ou au XIV^e siècle, moments où se déroule l'action. Cette alternance des moments permet de montrer les effets du passage du temps. Le prologue de *Du domaine des Murmures*, explore ce qu'il reste du château :

La voie en proie à l'effacement, où nous marchons longtemps, résonne de cris d'oiseaux. Nous peinons un peu et poussons sur nos orteils pour décoller nos pieds du sol boueux, de la terre qui monte en pente douce. Des ronces nous agrippent aux mollets, nous griffent au visage, de petites araignées brunes courent sur la mousse entre les feuilles. [...]

Enfin, la feuillée s'ouvre et nous débouchons sur une grande clairière, jadis ceinte d'une gigantesque palissade de troncs morts, puis, deux siècle plus tard, d'un mur de moellons si haut qu'on apercevait à peine le sommet de la grosse tour par-derrière.

Aujourd'hui, il ne subsiste de ces remparts que quelques ruines des vieilles courtines qui ceinturaient sur trois côtés l'éblouissante trouée où se dresse le château des Murmures.¹⁰⁴

101 PERROT Michelle, *op. cit.*, p. 10.

102 Georges Duby a collaboré, avec Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, à l'ouvrage *L'Histoire des femmes en Occident*, dont nous avons parlé dans la partie précédente.

103 MARTINEZ Carole, *Du domaine des Murmures*, Folio, Gallimard, 2011.

104 *Ibid.*, pp. 13-14.

C'est une opération difficile et délicate de se rendre aux Murmures. La « voie en proie à l'effacement » souligne que les hommes ne la pratiquent plus souvent, qu'elle est en proie à l'oubli. La présence importante des animaux (oiseaux, araignées) et de la végétation (ronces, mousse, feuilles) indique également l'absence des hommes. Cette ascension pourrait être à l'image du travail de l'historien·ne ou de l'archéologue à la recherche de traces. Du château il ne reste que des ruines, que l'imagination cherche à rassembler pour former murailles et tour.

M. Perrot fait une expérience qui fait fortement écho à cet extrait de *Du domaine des Murmures*. Afin de compléter l'étude du journal de Caroline, l'historienne se rend sur les lieux de la vie de cette dernière et déclare :

Une excursion sur les lieux que Caroline évoque nous a donné l'image sensible d'un univers disparu. Le château de La Cave, dans la Nièvre, [...] est maintenant le siège bien délabré d'une colonie de vacances ; les ronces recouvrent l'escalier qui descendait vers l'étang qu'elle voyait de sa chambre, et qu'encadre un paysage plus solitaire que jamais.¹⁰⁵

Les lieux suivent un même effet de délabrement et de recul de la présence des hommes. Le ton de l'historienne est cependant plus résigné que celui de la voix narrative de *Du domaine des Murmures*. Là où il n'y a plus de traces, la première ne peut rien faire, alors que la fiction peut cultiver ce manque en le comblant à sa guise. Le prologue de *Du domaine des murmures* se termine ainsi :

La tour seigneuriale se brouille d'une foule de chuchotis, l'écran minéral se fissure, la page s'obscurcit, vertigineuse, s'ouvre sur un au-delà grouillant, et nous acceptons de tomber dans le gouffre pour y puiser les voix liquides des femmes oubliées qui suintent autour de nous.¹⁰⁶

Au milieu des ruines sifflent peut-être le vent, que l'imagination transforme en murmures. Paroles inaudibles au premier abord, elles sont qualifiables de « bruit », au sens où l'entend J. Rancière. Le « bruit » s'oppose à la parole légitime, souvent celle des dominants. Mais en tendant l'oreille, la narratrice ou le narrateur du prologue choisit de faire l'effort de distinguer les mots de ces murmures de « femmes oubliées », leur octroyant ainsi le statut de paroles. Celles-ci expriment une volonté farouche d'être entendues, comprises. Ces voix d'outre-tombe témoignent d'une féroce volonté d'exister et d'être remémorées.

105 PERROT Michelle, *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Flammarion, 1998, p. 59.

106 MARTINEZ Carole, *op. cit.*, p. 16.

Chapitre 2 : De l'émancipation féminine

La violence infligée aux femmes, comme nous l'avons développé dans le chapitre précédent (voir Chapitre 1 « La violence en héritage »), s'exerce de multiples façons. Il s'agit d'une structure d'oppression inhérente au patriarcat qui a pour but de maintenir les femmes dans une position de subordonnées. Cette violence s'exerce d'abord sur les corps, qui sont le premier lieu de la discrimination genrée. Enfermées dans la sphère privée, réduites à de simples matrices, les femmes forment, malgré et dans leur diversité, une classe universellement opprimée. Nous avons montré que les violences et discriminations systémiques sont un fil conducteur des trois romans de Carole Martinez.

Cependant, cette condition d'oppression ne signifie pas que les femmes sont privées de tout potentiel protestataire. C'est ce que suggère Walter Benjamin, dans ses thèses « Sur le concept d'Histoire », lorsqu'il qualifie « la classe opprimée » de « classe combattante »¹⁰⁷. Le concept de tradition des opprimés, tel que forgé par l'auteur, s'articule en effet avec le concept de lutte des classes de Karl Marx :

Le sujet de la connaissance historique est la classe combattante, la classe opprimée elle-même. Elle apparaît chez Marx comme la dernière classe asservie, la classe vengeresse qui, au nom de générations de vaincus, mène à son terme l'œuvre de libération.¹⁰⁸

La tradition des opprimé·es comprend donc une nécessaire culture de la lutte pour la (sur)vie. La perspective de « men[er] à son terme l'œuvre de libération » révèle l'idée utopique¹⁰⁹ d'une émancipation de l'oppression.

Si elle insiste sur l'importance et les conséquences dramatiques de la domination masculine, l'œuvre romanesque de C. Martinez n'en présente pas moins le versant combatif. Résistance et tentatives d'émancipation féminine forment un autre fil de trame dans les trois romans étudiés. A ce propos, nous faisons ici nôtres les mots de Michelle Perrot : « On y sent le désir de rompre avec le misérabilisme de la femme victime [...] »¹¹⁰. En effet, les personnages féminins du *Cœur cousu*, *Du domaine des Murmures* ou de *La Terre qui penche*, ne sont en aucun cas des victimes résignées.

107 BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'Histoire », traduction de M. de Gandillac, revue par P.Rush, *Oeuvres III*, Folio Essais, Gallimard, 2000, p. 437.

108 *Ibid.*

109 L'usage du terme « utopique » ne signifie pas ici « impossible ». Il s'agit plutôt d'une idée s'opposant à la réalité présente et visant à la modifier.

110 PERROT Michelle, *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Flammarion, 1998, p. 119.

Elles parviennent à s'émanciper en subvertissant les carcans qui leur sont imposés, et ce faisant, elles cherchent à s'appartenir à elles-mêmes, à se subjectiviser. Ces tentatives d'émancipation ne sont évidemment pas toujours considérées d'un bon œil. Sans être nécessairement vouées à l'échec, elles n'aboutissent pas toujours à une subjectivisation totale. Comme le montre Geneviève Fraisse dans son article intitulé « Le devenir sujet et la permanence de l'objet », les femmes, malgré elles, servent « à autre chose que leur finalité subjective »¹¹¹.

Pour commencer, nous verrons dans ce chapitre que dans chacun de ces récits est palpable un désir d'exister en tant qu'individue. Il s'agira ensuite de montrer comment le corps dominé, parfois malmené, parvient à se réapproprier et se libérer des carcans sociaux. Enfin, nous soulignerons que l'émancipation féminine dans les romans étudiés passe à la fois par une subversion, voire une sublimation, des activités déléguées aux femmes mais aussi par une appropriation de domaines habituellement interdits.

111 FRAISSE Geneviève, « Le devenir sujet et la permanence de l'objet », *Nouvelles questions féministes*, vol. 24, Antipodes, 2005, p. 21.

1. Briser le silence : mots, paroles et pouvoir

Les personnages féminins des romans de Carole Martinez, malgré l'injonction à la discrétion, voire au silence, et malgré la violence des potentielles représailles, ne sont pas résignées à leur sort de « vies infimes » appelées à devenir « cendres »¹¹². Elles témoignent au contraire d'une forte volonté de se défaire de leur statut de victime et souhaitent exister en tant qu'individues. Car c'est bien des désirs de Frasquita Carasco, des rêves d'Esclarmonde et des colères de Blanche qu'il est avant-tout question. Ce sont des personnages reconnaissables, dotés d'un prénom, d'une personnalité propre. La fiction dépasse les difficultés que rencontrent le champ historique, telles qu'elles ressortent du travail d'Alain Corbin, suivant Michelle Perrot :

Les femmes existent pourtant dans ce village du Perche dont il a retrouvé jusqu'à la mémoire sonore ; mais en groupe – fileuses, braconneuses, émeutières, émeutières des troubles frumentaires ou religieux – et non en tant que personnes, comme si elles n'en étaient pas, ce qui pose le problème de leur reconnaissance individuelle.¹¹³

L'absence de traces empêche l'historien de distinguer les femmes autrement qu'en groupe. Il s'agit d'une masse indistincte, alors que le nœud du problème est effectivement de leur accorder une « reconnaissance individuelle » afin de leur offrir la place légitime de sujet. M. Perrot dans ses travaux relatifs au journal de Caroline Orville, datant de la seconde moitié du XIX^e siècle, déclare : « Ici, à travers brises et vents, nous avons cru voir émerger un nouveau et étrange personnage : une femme qui veut être une personne. »¹¹⁴ L'apparition qu'elle évoque semble presque merveilleuse. Ainsi, pour exprimer ce désir d'exister, la chercheuse emprunte au régime de la fiction (« nous avons cru voir », « un nouveau et étrange personnage »).

C'est en premier lieu le dispositif narratif choisi par C. Martinez qui permet de briser le silence historique des femmes. Le choix de narratrices intradiégétiques (*Le cœur cousu*, *La Terre qui penche*) ou autodiégétiques (*Du domaine des Murmures*, *La Terre qui penche*) offre au personnage féminin qui raconte une position permettant de s'imposer en tant que sujet (parlant). C. Martinez refuse d'adopter le point de vue dominant, inévitablement masculin.

Dans les trois romans, la narration consiste en une prise de parole au but émancipateur. C'est dans *Du domaine des Murmures* qu'est donné l'exemple le plus clair de prise d'une parole qui vise

112 FOUCAULT Michel, « La vie des hommes infâmes », dans *Archives de l'infamie*, Les Prairies ordinaires, 2009.

113 PERROT Michelle, *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Flammarion, 1998, p. IV.

114 *Ibid.*, p. 60.

l'affirmation de soi et de son existence. La voix narrative est celle du personnage d'Esclarmonde, fille du seigneur des Murmures, qui a fait vœu d'être enfermée vivante dans un minuscule réduit afin de se consacrer à la prière. Son récit débute de la façon suivante :

Je suis l'ombre qui cause.

Je suis celle qui s'est volontairement clôturée pour tenter d'exister.

Je suis la vierge des Murmures.

À toi qui peux entendre, je veux parler la première, dire mon siècle, dire mes rêves, dire l'espoir des emmurées.¹¹⁵

L'anaphore « Je suis » souligne le besoin impérieux d'affirmer son existence, de dire, tout simplement, qui l'on est. L'apostrophe au lecteur ou à la lectrice (« À toi qui peux entendre ») confirme le besoin d'être entendue et donc reconnue. On retrouve dans cet extrait, trois verbes différents relatifs à la parole : causer, parler, dire. Le dernier est répété à trois reprises, renforçant davantage encore l'impression du besoin impérieux de parler. Cet emploi redouble l'anaphore et souligne que le devenir-sujet passe nécessairement par le pouvoir de dire. Les termes « rêves » et « espoir » font chacun référence à l'idée de souhaits pour l'avenir, de projets, ce qui signifie que la narratrice, mais aussi ses consœurs (« des emmurées »), malgré les entraves relatives à leur sexe, peuvent se projeter et ne sont donc pas complètement résignées à leur sort.

Le chapitre suivant débute par la même anaphore « je suis » : « Je suis Esclarmonde, la sacrifiée, la colombe, la chair offerte à Dieu, sa part »¹¹⁶. Il s'agit d'affirmer un peu plus encore son existence, en introduisant pour la première fois son nom. L'accumulation qui suit est une succession de termes presque synonymes les uns des autres pour désigner le sacrifice, ce qui permet d'insister sur le renoncement à la vie de la jeune femme. Une ambiguïté est néanmoins instaurée autour de la notion de sacrifice. En effet, la suite du chapitre décrit la manière dont Esclarmonde est fiancée et c'est davantage dans ce don au plus offrant que sa personne semble sacrifiée : « La dame se devait d'accepter les hommages, elle mettait à l'épreuve et, les obstacles passés, s'offrait en récompense à celui qui avait su être patient et ne s'était pas contenté de délasser sa culotte »¹¹⁷ La voie de la prière permet au contraire de « gagn[er] une liberté autrement inconcevable »¹¹⁸.

Parler, dans *Du domaine des Murmures*, permet également de s'épancher :

115 MARTINEZ Carole, *Du domaine des Murmures*, Folio, Gallimard, 2011, p. 17.

116 *Ibid.*, p. 19.

117 *Ibid.*, pp. 22-23.

118 *Ibid.*, p. 25.

[...] ma voix a déplu, on me l'a arrachée. Et les phrases avalées, les mots mort-nés m'étouffent. La foule des peines souterraines me tourmente. Ce qui n'a pas été dit m'enfle l'âme, flot coagulé, furoncles de silence à percer d'où s'écoulera le fleuve de pus qui me retient entre ces pierres, ce long ruban d'eau noire charriant carcasses d'émotions, cris noyés aux ventres gonflés de nuit, mots d'amour avortés. Saignées de paroles pétrifiées dans leurs gangues.

Entre dans l'eau sombre, coule-toi dans mes contes, laisse mon verbe t'entraîner par des sentes et des goulets qu'aucun vivant n'a encore empruntés.

Je veux dire à m'en couper le souffle.

Écoute !¹¹⁹

Ce sombre extrait associe le silence imposé à un champ lexical maladif, voire morbide : mort-nés, flot coagulé, furoncles, carcasses, saignées... Ce qui n'a pas pu être exprimé s'accumule dans des proportions gigantesques qu'illustre la métaphore terrible du fleuve de pus. Parler permettrait de se déverser, se soulager. C'est un besoin impétueux puisque la narratrice use de l'impératif pour se faire entendre : « Entre », « coule-toi », « laisse » et enfin « Écoute ! ». Le ton ténébreux, l'allusion au souterrain et le vocabulaire morbide incitent à interpréter l'invitation (autoritaire) d'Esclarmonde comme l'épreuve d'une descente aux Enfers : « Entre dans l'eau sombre, coule-toi dans mes contes, laisse mon verbe t'entraîner par des sentes et des goulets qu'aucun vivant n'a encore empruntés ». La narratrice ayant une voix d'outre-tombe, c'est bien une morte qui raconte, brisant ainsi le silence le plus profond de tous. Dans *La Terre qui penche*, la première narratrice, désignée par « La Vieille âme », vient également rompre le silence de la mort.

Par le biais de ces narratrices fantomatiques, le régime fantastique permet d'atteindre, malgré la mort, la vie de ces femmes oubliées.

La structure narrative de *La Terre qui penche* est composée de deux voix narratives, « La vieille âme » et « La petite fille ». Ces deux voix appartiennent au même personnage, Blanche, mais à deux époques très éloignées. La première est un fantôme âgé de plusieurs siècles, narratrice hétérodiégétique, très éloignée dans le temps des événements qu'elle raconte. Elle use d'ailleurs assez volontiers de la première personne du pluriel « nous », englobant la petite fille et elle-même. La seconde conjugue l'enfance de Blanche au présent, elle en est la narratrice homodiégétique, l'héroïne même.

Il s'agit dans ce roman aussi de remuer les « zones muettes »¹²⁰ de l'Histoire, qui, en réalité, sont tissées de « cris »¹²¹, de paroles indistinctes, de gestes, de murmures. Le nom que porte le

119 *Ibid.*, p. 18.

120 PERROT Michelle, *op. cit.*, p. I.

121 RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible*, La Fabrique, 2000

domaine servant de décor à ces deux romans n'est pas anodin. Après avoir écouté Esclarmonde, on peut y entendre murmurer Blanche qui y vécut deux siècles plus tard. Isolé des hommes et de leur incessant tapage, l'endroit semble privilégié pour l'écoute et l'attention.

La voix narrative de « La Vieille âme » cherche justement à offrir un espace où la parole de Blanche peut s'exprimer au milieu du bruit incessant du monde :

Le vivant crève et renaît sans cesse. Rien ne meurt vraiment, tout se transforme en n'importe quoi. Ça s'agite, pousse, bourdonne, chuinte, rugit. Ça tintamarre : les hommes qui tombent, les feuilles qui poussent, les pages qu'on tourne, les masses confuses qui s'agitent, le grand pêle-mêle de la création bazarde à vau-l'eau et qui tente de s'ordonner, sans jamais parvenir à épuiser les possibles, et les cloches électriques qui t'empêchent de penser, mon ange, et étouffent ton récit.

Silence !

Le monde ne peut-il se tenir tranquille et ne plus interrompre cette rêverie du vieux fantôme qui écoute sa délicieuse enfance murmurer ?¹²²

La succession de phrases courtes, puis d'accumulations donne une impression de rapidité mais évoque aussi un bouillonnement. Cet excès de bruit ne laisse pas de place à Blanche. Sa parole semble fragile puisqu'elle « murmure[-e] ». Écouter l'enfance de Blanche est pourtant un impératif impétueux (« Silence ! »). Pour exister dans ce monde bruyant, il faut avoir une parole audible. La voix narrative de la Petite fille insiste également sur l'action de parler : « Je cause ! Je sais bien que je cause. Je sais que je n'ai aucun secret pour qui dort à mes côtés [...] »¹²³. Plus loin, elle ajoute :

Éveillée, je ne suis pas si bavarde, c'est la nuit qui me rend pie.

Comment lutter ? Je dis des gros mots dans mon sommeil, par chapelets et, au matin, tout est aussitôt répété à mon père. Alors, on m'appelle, je me présente à la petite badine qu'il tient toujours à portée de main, coincée entre les poutres, et il me cingle la peau nue.¹²⁴

Cette parole s'exprime cependant dans son sommeil, moment d'inconscience et d'absence de contrôle de soi. Les « gros mots » sont le symptôme d'une colère refoulée, impossible à

Dans cet ouvrage, le philosophe distingue les paroles du cri. Les premières sont politiquement admises et comprises, alors que le cri ne l'est pas. Cela ne signifie cependant pas qu'il ne peut pas l'être. Il ne l'est pas dans son rapport au pouvoir.

122 MARTINEZ Carole, *La Terre qui penche*, Folio, Gallimard, 2015, p. 35.

123 *Ibid.*, p. 22.

124 *Ibid.*, p. 23.

exprimer. La punition du père souligne l'illégitimité d'une telle parole. Parler, pour la narratrice « La petite fille », est notamment le moyen d'exprimer cette rage qui l'anime. Son récit est ponctué d'insultes ou de paroles très dures à l'encontre de son entourage notamment. À propos de sa nourrice, elle déclare :

Je voudrais la battre pour la faire parler, pour qu'elle crache ce qu'elle sait, la mordre au sang, je ne sais ce qui retient ma colère, ce qui m'empêche de lui faire tout le mal qu'elle mérite. Je hais cette chienne autant que je hais mon père !¹²⁵

Le récit est en partie l'exutoire de cette colère d'enfant qui n'a sa place ni dans un monde d'adultes, ni dans un monde d'hommes. Durant la progression de l'intrigue, alors que Blanche grandit et mûrit, sa colère s'apaise, sans pour autant sombrer dans une forme de résignation. Le caractère effervescent de Blanche est la source de son insoumission générale et de son émancipation.

Dans le *Cœur cousu*, la narratrice est Soledad, la fille benjamine de Frasquita Carasco. Le récit qu'elle raconte débute avant sa naissance. Elle conte l'épopée de sa famille mais plus particulièrement l'histoire de sa mère Frasquita Carasco. Il est davantage question, dans le cas de cette narratrice, d'une tentative d'émancipation de l'emprise maternelle et familiale :

Il me faut t'écrire pour que tu disparaisses, pour que tout puisse se fondre au désert.
Ô mère, il me faut ramener des profondeurs un monde enseveli pour y glisser ton nom, ton visage, ton parfum, pour y perdre l'aiguille et oublier ce baiser, tant espéré, que jamais tu ne m'as donné !¹²⁶

Il s'agit néanmoins aussi de faire surgir du passé (« un monde enseveli ») la vie d'une femme et tout ce qui permet de l'identifier en tant qu'individue : « ton nom, ton visage, ton parfum ». Le terme « enseveli », en plus de renvoyer à l'idée de « caché », a une connotation morbide puisqu'il signifie également « M[is] dans une sépulture »¹²⁷. On retrouve donc ici aussi, un récit dépassant les frontières de la mort, par un effort de remémoration, et donc en référence à l'oubli.

Soledad, dans le prologue et l'épilogue, met son récit à l'écrit dans un carnet qui lui a été légué par la boîte que se transmettent les femmes de sa famille. Le processus d'écriture est ainsi mis

125 *Ibid.*, p. 40.

126 MARTINEZ Carole, *Le cœur cousu*, Folio, Gallimard, 2007, p. 21.

127 Définition de « ensevelir », d'après le CNRTL, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/enseveli>, consulté le 10/06/20 à 15h14.

en abyme. Comme le souligne Agnès Lhermitte, « [i]l s'agit avec l'écriture d'un stade définitif »¹²⁸ qui vient fixer l'histoire une fois pour toutes de façon durable.

Le rapport à l'écriture a son importance également dans *La Terre qui penche*. Le personnage de Blanche souhaite ardemment apprendre à écrire :

L'alphabet s'est fixé dans ma tête en sept jours, ces jours qu'il a fallu à Dieu pour créer le monde. A mes yeux, les lettres sont de sucre et d'or, elles ont la couleur dorée des cheveux d'Aymon, elle sont ma liberté à venir, elles feront de moi ma maîtresse et, bientôt, je pourrais broder BLANCHE au fil rouge sur ma petite chemise. Signer, réparer, écrire. Et mon nom ne sera plus seulement prononcé par la voix forte de mon père, mon nom sera inscrit par ma main sur des parchemins où je reposerai éternellement]¹²⁹

Ces lettres, largement associées à de belles et bonnes choses pour la petite fille, lui permettront non seulement de « réparer » le présent par la métaphore de sa petite chemise mais aussi « d'exister autrement que dans le fugace instant de la parole » et d'éviter ainsi d'avoir « une mémoire dépourvue de traces »¹³⁰. L'inscription du nom sur « des parchemins » constitue une trace durable et palpable de son existence. Documents officiels, probablement relatifs à son rôle de châtelaine, le parchemin représente une forme de pouvoir et puisqu'elle signe de sa main, il s'agit d'un pouvoir propre.

La conquête des mots, d'une parole et du récit permet de s'affirmer en tant que sujet. D'après Geneviève Fraisse, « [l]e devenir sujet désigne une attitude, une position dans le rapport à l'autre »¹³¹. Cette attitude peut être une forme d'insoumission mais aussi de prise du pouvoir. Celle-ci est d'ordre conjectural dans le cas de Blanche. Elle l'obtiendra, dans un avenir imprécis, si son mariage avec Aymon se déroule comme prévu. Le personnage d'Esclarmonde, dans *Du domaine des Murmures*, parvient, durant le temps du récit, à gagner une forme de pouvoir inhabituelle pour une femme. Celle-ci est directement corrélée à sa parole de recluse :

J'ai tenté d'acquérir la force spirituelle, j'ai rêvé de ne plus être qu'une prière et d'observer mon temps à travers un judas, ouverture grillée par où l'on m'a passé ma pitance durant des années.

Cette bouche de pierre est devenue la mienne, mon unique orifice. C'est grâce à elle que j'ai pu

128 LHERMITTE Agnès, « Maudite reproduction. Deux sagas familiales fantastiques : *Le Livre des nuits* (1985) de Sylvie Germain, *Le Cœur cousu* de Carole Martinez », *Otrante*, n°30, éditions Kimé, 2011, p. 120.

129 MARTINEZ Carole, *La Terre qui penche*, Folio, Gallimard, 2015, pp. 25-26.

130 PERROT Michelle, *op. cit.*, p. 14.

131 FRAISSE Geneviève, « Le devenir sujet et la permanence de l'objet », *Nouvelles questions féministes*, vol. 24, Antipodes, 2005, p. 15.

parler enfin, murmurer à l'oreille des hommes et les pousser à faire ce que jamais mes lèvres n'auraient pu obtenir, même du plus doux des baisers.

Ma bouche de pierre m'a offert la puissance de la sainte. J'ai soufflé ma volonté depuis la fenestrelle et mon souffle a parcouru le monde jusqu'aux portes de Jérusalem.¹³²

La prière, comprise comme « un ensemble de formules par lesquelles on s'adresse à Dieu »¹³³, est une forme spécifique de parole. L'usage de locution restrictive « ne... que » délimite l'aspiration d'Esclarmonde à cette seule vocation. Sa personne se confond complètement dans l'action de prier et en quelque sorte de parler (en s'adressant à Dieu, aux pèlerins). Sa détermination par son rôle social est si grande qu'elle fait corps avec sa cellule (« ma bouche de pierre »). Celle-ci forme une carapace épaisse impossible à percer. Elle lui octroie une force symbolique inédite (« la puissance de la sainte »), mais aussi une réelle protection. Victime d'un viol incestueux avant sa mise au tombeau, le personnage d'Esclarmonde déclare, non sans lien : « Où je suis, nul ne peut plus m'atteindre¹³⁴ ». En s'enfermant, elle soustrait son corps, premier lieu et objet des violences patriarcales. Ce faisant, elle s'offre une existence sociale dont le statut n'est pas déterminé par la présence de ce corps féminin, mais plutôt par son absence. Elle devient une autorité religieuse, ce qui au XII^e siècle vaut bien celle de seigneurs et de princes. La position d'Esclarmonde est le moyen d'un *empowerment* inédit et sa parole devient performative :

La sainte s'était aigrie dans son tonneau de pierre.

Comme je me gaussais de ces pénitents qui m'obéissaient de si bonne grâce et restaient debout, les bras en croix, des jours entiers à réciter des versets de la Bible en ma chapelle ! Comme je riaais de ces êtres qui s'exécutaient quand je les engageais à passer une nuit nus contre un cadavre en décomposition pour réparer quelque offense faite à un mort ! [...]

Ma bénédiction avait la force d'un charme protecteur, on me la quémait.¹³⁵

Les pèlerins exécutent tout ce que la recluse leur demande, même les ordres les plus extravagants. Le verbe « obéir » souligne la relation de subordination dans laquelle ils se placent. La bénédiction est également une forme particulière de parole performative. Prononcée par une personne autorisée (maître du culte ou ici, sainte recluse), elle octroie des faveurs divines et protège. S'il s'agit bien de « parole de femme » (p. 53.), c'est cependant davantage la recluse ou la sainte

132 MARTINEZ Carole, *Du domaine des Murmures*, Folio, Gallimard, 2011, pp. 18-19.

133 Définition d'après le CNRTL, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/pri%C3%A8re>, consulté le 10/06/20, à 18h09.

134 MARTINEZ, Carole, *op. cit.*, p. 53.

135 *Ibid.*, p. 188.

que l'on écoute. Lorsque les autorités religieuses apprennent son unique péché, c'est de sa voix qu'on la prive : « En pénitence de ce mensonge par omission dont je m'étais rendue coupable, il me demandait de faire sur-le-champ vœu de silence éternel »¹³⁶. Esclarmonde est ainsi de nouveau privée de sa parole et par conséquent de pouvoir de décision sur sa propre existence. Elle est, plus que tout autre, condamnée au silence, enfermée dans son minuscule réduit.

Les personnages principaux du *Cœur cousu*, Esclarmonde ou Blanche ne sont pas des représentations de subalternes. En effet, le dispositif narratif, en leur octroyant la parole, leur offre un espace auquel les subalternes ne sauraient prétendre, sauf à s'émanciper précisément en partie de la subalternité. Gayatri C. Spivak dans le titre de son ouvrage *Les subalternes peuvent-elles parler ?*¹³⁷ pose une question quasi rhétorique. D'après la spécialiste de littérature comparée, l'une des caractéristiques de la subalternité est l'absence d'accès à la parole. À propos de la création artistique, elle base une part de sa réflexion sur les propos de Pierre Macherey :

Ce qui importe dans une œuvre, c'est ce qu'elle ne dit pas. Ce n'est pas la notation rapide : ce qu'elle refuse de dire, ce qui serait intéressant ; et là-dessus on pourrait bâtir une méthode, avec, pour travail, de mesurer des silences, avoués ou non. Mais plutôt : ce qui est important, c'est ce qu'elle ne peut pas dire, parce que là se joue l'élaboration d'une parole, dans une sorte de marche au silence.¹³⁸

G.C. Spivak ajoute à ce propos : « La notion de ce que l'œuvre ne peut pas dire devient importante lorsque nous en venons à la question concomitante de la conscience des subalternes. »¹³⁹ En effet, l'ensemble de l'œuvre romanesque de C. Martinez ne dit pas directement la vie de ces femmes dont il ne reste aucune trace. Leur histoire ne peut être justement narrée à partir de leur silence, ou justement elle ne peut l'être qu'à partir de cela. Les parcours émancipateurs d'Esclarmonde ou de Blanche traversent et frôlent ces vies définitivement réduites au silence qui sont nombreuses.

Nous nous concentrerons plus particulièrement sur les « bâtardes » du père de Blanche dans *La Terre qui penche*. Leur présence est représentée tout en respectant leur absence de parole. Ce choix narratif ressemble en cela au *Foe*, de J.M. Coetzee¹⁴⁰, où le personnage de Vendredi, dépourvu de langue mais pourtant omniprésent, semble impénétrable. Mais au contraire de ce dernier, les

136 *Ibid.*, p. 209.

137 SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, traduction Vidal Jérôme, Amsterdam, 2009.

138 *Ibid.*, p. 51.

139 *Ibid.*, p. 52.

140 COETZEE John Maxwell, *Foe*, traduction de Mayoux Sophie, Seuil, 1988.

bâtardes possèdent leur langue. Elles ne sont pas dans une incapacité physique de parler mais les paroles prononcées se perdent dans une forme de bruit inintelligible.

Les sœurs bâtardes de Blanche forment un groupe d'un nombre indéterminé qui semble cependant incroyablement important. Elles sont le fruit des abus sexuels que le père de Blanche fait subir à ses domestiques :

Souvent, je le vois soupirer d'aise, assis en chemise face à la cheminée, les jambes largement ouvertes, réchauffant ses parties nues à la chaleur du feu, et quand une fille passe à sa portée pour lui servir à boire ou remuer le bois de l'âtre, ses grosses mains, tellement sûres d'elles, l'attrapent par la taille et l'asseyent à califourchon sur ses genoux [...] C'est ainsi qu'il me fabrique des sœurs.¹⁴¹

Ce passage, que nous avons déjà cité en partie, est tout à fait répugnant, mais en plus de cela, l'usage du verbe « fabriquer » pour désigner la conception de ces enfants illégitimes, souligne une forme d'inhumanité, un acte machinal dépourvu de sentiments. Les bâtardes¹⁴² sont produites en série. Aucune d'elles ne se distingue. Ces enfants illégitimes, contrairement à Blanche, sa sœur Solange ou bien même son frère Jean, ne sont désignées par aucun nom ou surnom et aucun indice de leur âge n'est donné. La narratrice les désigne pourtant aussi bien par « les bâtardes », leur statut, que par « mes sœurs », ce qui laisserait entendre une forme d'attachement. Elle les reconnaît comme faisant partie de sa famille.

Les bâtardes passent leur journée à tisser et broder, sans parler. Elles ne sont cependant pas tout à fait silencieuses puisqu'elles chantent incessamment :

[...] tu devrais rentrer chez ton père et broder et filer tout le jour en chantant, à côté des bâtardes qui n'osaient rien dire ni penser de peur d'être battues et qui se dévidaient dans leurs chansons de toile, tout le jour, et qui s'entortillaient le cœur en attendant un amour qui jamais ne viendrait, en attendant comme les chansons leur demandaient d'attendre. Tout le jour... Tes pauvres sœurs t'avaient-elles déjà changée en chanson pour nourrir leur éternelle broderie, leur éternelle rêverie ?¹⁴³

Tout comme Blanche, ses sœurs vivent sous le joug du père. On comprend néanmoins, par l'usage du verbe « dévider », qu'elles s'expriment de manière détournée dans leurs chansons. Leurs

141 MARTINEZ Carole, *La Terre qui penche*, Folio, Gallimard, 2015, pp. 30-31.

142 Il peut paraître surprenant qu'il n'y est que des bâtardes et non de bâtards. Les enfants illégitimes mâles sont-ils tués à la naissance ou bien envoyés dans des sphères dont Blanche n'a pas connaissance ?

143 *Ibid.*, p. 178.

rêves sont l'envers de leur réalité. C. Martinez a trouvé ainsi par le biais de ces chansons « le moyen ingénieux de donner une voix »¹⁴⁴ aux sœurs illégitimes de Blanche, permettant de faire connaître « [l]'histoire véritable »¹⁴⁵.

Le personnage d'Aiglantine, fille du seigneur Haute-Pierre, s'exprime assez librement (discours direct et indirect libre) jusqu'au moment où elle est fiancée contre sa volonté. Entrée dans cet état d'aliénation, « Aiglantine ne parle pas et ne fait que chanter, comme les bâtardes »¹⁴⁶. Les chansons sont le moyen détourné qu'utilisent Aiglantine et Colin, le garçon d'écurie, pour exprimer leur amour : « La belle si tu voulais, nous dormirions ensemble ; Dans un grand lit carré, tendu de toiles blanches ; Aux quatre coins du lit, un bouquet de pervenches... »¹⁴⁷. Les chansons de toile permettent dans *La Terre qui penche* d'exprimer une parole illicite.

Lorsque les bâtardes osent enfin parler face à la fatalité du départ de Blanche, elles restent incompréhensibles :

Rompant le silence qu'elles s'imposaient depuis l'arrivée des deux pièces de drap, l'une rouge, l'autre bleue, les bâtardes parlaient toutes en même temps autour de moi, des phrases indémêlables, bousculées d'amour et de tristesse, elles avaient tant de mains qui m'agrippaient, tant de doigts libérés des fils d'or, de sable et d'azur [...] et mon père, dans son nouvel habit si étrangement assorti au mien, [...] agitait sa badine dans le brouhaha des adieux pour les disperser, pour que l'essaim de mains s'éloignât et le laissât m'emmener dans la forêt.¹⁴⁸

Emmêlées les unes dans les autres, leurs paroles d'adieu forment un « brouhaha », un bruit dont on comprend les intentions (« d'amour et de tristesse ») mais pas les subtilités. Leur conscience reste ainsi inatteignable. Il est donc des silences impossibles à briser. Les représenter participe cependant à les révéler. C. Martinez incorpore ainsi à un même récit le parcours émancipateur de Blanche et le silence impénétrable de ses sœurs bâtardes. Ce contraste permet de souligner le caractère inacceptable de la situation des subalternes. Nous nous aventurerons à ajouter que le récit de l'émancipation de Blanche est cependant aussi porteur d'espoir : des circonstances favorables peuvent permettre de sortir de la position de dominée initialement imposée.

Le rapport au langage, nous l'aurons compris, est significatif du degré de soumission ou au contraire de liberté des femmes, raison pour laquelle, la parole est une trame centrale des romans de

144 COETZEE John Maxwell, *op. cit.*, p. 126.

145 *Ibid.*

146 MARTINEZ Carole, *op. cit.* p. 215.

147 *Ibid.*, p. 163.

148 *Ibid.*, pp. 56-57.

Carole Martinez. Briser le silence historique des femmes est une étape essentielle du parcours d'émancipation des personnages féminins. Celui-ci comprend cependant également une forme d'insoumission, voire de libération des corps.

2. Corps insoumis, corps libérés

« Notre corps nous appartient »¹⁴⁹. Slogan et revendication de taille des féministes de la deuxième vague, le corps est au centre des préoccupations du mouvement de libération de la femme (droit à la contraception, à l'avortement). Premier objet des inégalités et des violences de genre, comme nous l'avons vu dans le chapitre 1 (2. « Corps dominés : corps malmenés et abusés »), les femmes sont aliénées à leur propre corps. Tout ce qui se rapporte à lui est méprisé ou jugé tabou. Bien que des progrès aient été accomplis depuis les années 1970 en matière du droit des femmes à maîtriser leur corps et son image, rien n'est complètement acquis. Pour ne donner que quelques exemples, l'avortement reste difficile, voire impossible d'accès, même en Europe (le droit à l'avortement a même été restreint ces dernières années), et l'image de sang menstruel était, il y a peu encore, censuré sur les réseaux sociaux¹⁵⁰. La réappropriation du corps était et reste un thème essentiel de la lutte féministe.

Empreints d'une grande sensualité (dans le sens où ils se rapportent aux sens), les romans de Carole Martinez mettent ainsi le corps et ses perceptions au premier plan. Soumis, souffrant mais aussi vivant, désirant et combatif, le corps féminin, s'il est le premier lieu de la violence, devient aussi celui d'une résistance. En plus de cela, le rythme biologique – menstruations, grossesses, etc. – rythme la progression du récit. Sa réalité est ainsi mise en avant et ses représentations offrent un contre-discours aux tabous qui l'entourent. Le plus flagrant de cette possible libération du carcan social étant peut-être ces personnages féminins indépendants qui choisissent les amants de leur choix.

La violence faite aux corps féminins, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de ce mémoire, repose en partie sur un régime d'oppositions entre féminin et masculin, qui a pour conséquence de rendre illégitime l'accès des femmes à la sphère publique. Dans le corpus étudié, l'insoumission des personnages féminins à ces conventions passe par une transgression des limites de l'espace public, voire du corps lui-même.

Dans *Le cœur cousu*, le personnage de Frasquita Carasco, accompagnée de ses enfants, abandonne le foyer conjugal pour se lancer sur les routes, sans objectif plus précis que de se rendre au Sud et de rencontrer la mer. En passant le pas de sa porte, elle traverse une frontière symbolique,

149 BERNHEIM Cathy, KANDEL Liliane, PICQ Françoise, RINGART Nadja, *Mouvement de Libération des Femmes, Textes Premiers*, Stock, 2009.

150 En 2015, une série de photographies de Rupri Kaur était censurée de Instagram. Dans une tribune du Huffington Post (« Si la photo de mes règles vous a mis mal à l'aise, demandez-vous pourquoi »), l'artiste souligne les incohérences des choix de censure des réseaux sociaux qui jugent diffamant pour les femmes une représentation de leur sang menstruel mais non les photographies, que l'artiste juge pédo-pornographique et qui circulent en quantité.

celle de la sphère privée, pour se jeter sur les routes, espace public où l'on est nécessairement exposé·e aussi bien aux autres qu'aux dangers. Elle s'en va parée de sa robe de mariée :

[P]ersonne ne dit rien et la rue resta déserte. Aucun rire ne vint faner la nouvelle épousée.

Alors les enfants virent leur mère se retourner vers ces quatre murs dont elle s'était extraite comme d'un cocon.

Ils virent la façade éventrée, ils comprirent que ce passage, cette porte, était trop étroit, que cette baraque était trop petite pour que la large corolle de notre mère eût jamais pu venir de là, trop sombre pour contenir tant de lumière. [...] Les enfants surent que jamais plus leur mère ne pourrait regagner sa tanière, qu'elle était brutalement devenue trop grande pour elle, trop immense pour vivre ici dans ce trou noir, dans cette rue, dans ce village. Ils crurent que ce regard de leur mère qui surnageait quelque part au-dessus d'une roseraie de tissu se noierait bientôt, coulerait dans le corsage, dans le socle splendide. Ils redoutèrent l'instant où leur mère disparaîtrait dans le mirage de sa robe de noces.

Elle se détourna, ses épaules, son cou, son visage pivotèrent sur leur tige de tissu.

Les fleurs s'agitèrent.

Et leur mère resta là, entière, flottant toujours dans une myriade de roses.¹⁵¹

Cet épisode fait écho au cortège nuptial de Frasquita (que nous avons évoqué dans le chapitre 1, 2.). Mais il s'agit ici d'un contre-pied, d'une revanche, puisque personne n'ose ici se moquer d'elle. La robe au lieu de se faner, s'épanouit. Frasquita rejoue ses noces manquées (« nouvelle épousée ») et la comparaison « comme d'un cocon » indique sa métamorphose. La robe déployée l'empêche de retourner dans sa maison. L'incompatibilité entre Frasquita et sa vie dans cette maison est renforcée par le jeu d'opposition entre l'obscurité de la bâtisse (« sombre », « tanière ») et la luminosité de la robe (« tant de lumière »). Aucun retour en arrière n'est donc possible. Elle quitte aussi bien physiquement que symboliquement l'espace du foyer et se retrouve dans l'espace public, la rue. C'est bien l'image du corps, démesuré (« trop grande », « trop immense »), qui est ici utilisée pour signifier le mouvement d'émancipation. Une incertitude semble d'abord planer pour savoir qui de cette fantastique robe ou de la femme qui la porte aura le dessus. Cette dernière menace de disparaître dans son imposant costume mais au contraire, elle acquiert une intégrité nouvelle (« entière »). Le vêtement n'est plus un objet d'emprisonnement ou un objet de risée, il devient l'emblème de sa révolte. Plus tard dans le récit, Frasquita confie :

151 MARTINEZ Carole, *Le cœur cousu*, Folio, Gallimard, 2007, pp. 208-209.

José m'a joué et Heredia m'a prise. Ils étaient tous derrière leurs fenêtres à attendre la femme humiliée, celle que son mari avait vendue comme un âne. Alors j'ai enfilé cette robe, je me suis coiffée et je suis partie. J'ai songé à Lucia, à son habit pailleté.¹⁵²

Dans cette première phrase (« José m'a joué et Heredia m'a prise »), Frasquita n'est pas le sujet mais l'objet, au même titre qu'elle est l'objet, sexuel surtout, de ces deux hommes. Pour répondre aux insultes, Frasquita utilise le symbole de la robe de mariée. Judith Butler explique dans *Le Pouvoir des Mots : Politique du Performatif*¹⁵³ que la puissance d'agir du langage réside dans sa répétition et sa resignification, dans sa disjonction et sa recontextualisation. Le personnage de Frasquita n'utilise pas directement du langage mais d'un symbole puissant (de virginité, d'union, de fête) auquel elle donne un nouveau sens en la portant dans un contexte inattendu aussi bien dans le temps – des années après son mariage – que dans l'espace – en pleine rue. La robe permet de contrer les insultes. Comme Lucia, son amie prostituée, elle assume pleinement son statut de marginale plutôt que de le subir.

Afin de quitter la sphère et la vie qui lui étaient assignées, Frasquita procède à une transgression symbolique dont le corps est l'outil par le biais du vêtement. Le personnage d'Esclarmonde, dans *Du domaine des Murmures*, pour ce faire, va jusqu'à transgresser les limites de son corps. Le jour de ses noces, elle se tranche l'oreille :

Là, face au pallium de l'archevêque, venu en personne marier son neveu à la fille de l'un de ses vassaux, je n'ai pas dit « oui ». [...]

Et, sachant qu'un tel acte ne me serait pas pardonné, j'ai sorti le petit couteau que je tenais caché sous ma robe d'apparat et, prenant pour modèle Ode, la future sanctifiée, je me suis tranchée l'oreille. M'adressant alors à l'archevêque, j'ai déclaré que je m'étais déjà offerte au Christ, mais que personne jusqu'ici n'avait voulu l'entendre, tant il est dur pour une fille d'être écoutée même d'un père juste et aimant.

J'étais résolue à me couper le nez, sans doute ai-je eu pitié de ma beauté. J'ai épargné mon visage. Ne m'arrachant qu'une oreille, dont le cartilage a un peu résisté sous ma lame pourtant soigneusement affûtée.¹⁵⁴

L'acte d'Esclarmonde, comme celui de Frasquita, est une forme de réponse à un premier scandale. Il s'agit dans son cas de son refus de se marier. En se mutilant de son plein gré,

152 *Ibid.*, p. 263.

153 BUTLER Judith (2004), *Le Pouvoir des Mots : Politique du Performatif*, traduction de NORDMANN Charlotte, Editions Amsterdam, 2004, p. 40.

154 MARTINEZ, Carole, *Du domaine des Murmures*, Folio, Gallimard, 2011, p. 27-28.

Esclarmonde abîme la marchandise qu'elle représente dans le marché matrimonial. La future recluse fait ainsi preuve d'agentivité et s'affirme en tant que sujet. À ce propos, G. Fraisse déclare :

Le devenir sujet est aussi un mouvement d'appropriation. « Notre corps nous appartient », disait le slogan féministe emprunté à l'*habeas corpus*. L'autonomie dit qu'on est à soi-même sa propre fin, et la propriété souligne la liberté de disposer de soi-même¹⁵⁵.

En retournant la violence contre elle-même, Esclarmonde désarme les hommes qui l'entourent. Son refus et sa mise en scène sont prémédités, en atteste le couteau caché et « soigneusement affûté [...] ». Cet acte de rébellion débute par un silence (« je n'ai pas dit "oui" ») au moment où, exceptionnellement, on attend une parole de la part de la femme qui doit consentir. À la question de l'archevêque, il n'y a qu'une seule réponse possible. Les actions de l'événement s'enchaînent de cause à effet : à la suite de ce silence, Esclarmonde se tranche l'oreille (« Et, sachant que »), après cela, elle est en capacité de prendre la parole afin de s'opposer au mariage (« M'adressant alors »). La confession (« [...] sans doute ai-je eu pitié de ma beauté ») a une valeur affirmative et introduit l'idée que l'individue, Esclarmonde, garde une valeur supérieure à la cause à laquelle elle se destine, la réclusion. Son visage n'est pas défiguré, ce qui permet de reconnaître encore son identité. C'est donc bien au destin personnel de l'héroïne que l'on s'intéresse dans ce roman.

Dans les trois romans étudiés, ce sont les destinées d'héroïnes que nous découvrons. Celles-ci sont marquées par leur réalité biologique, comprenant entre autres la menstruation ou les grossesses. Ces thématiques sont un motif récurrent des trois romans. Leur représentation permet de souligner l'importance de ces réalités biologiques dans l'existence de celles qui les vivent mais aussi d'élaborer un contre-discours à leur sujet.

Les menstruations sont le sujet d'un tabou particulièrement coriace et universel. Dans « L'épreuve du sang féminin : dispositifs de résistance et réappropriation par la littérature et l'art contemporains », nous soulignons qu'en prenant pour objet, voire pour matière, les menstruations, certaines démarches artistiques et littéraires contemporaines contribuent à l'élaboration d'un contre-discours féministe sur le sujet. Il nous semble que C. Martinez s'inscrit dans une revendication similaire de normalisation, voire d'ennoblissement. Dans notre travail de recherche précédent, nous faisons remarquer que la littérature ne peut intégrer la matérialité menstruelle aussi directement que les arts plastiques ou la performance mais qu'« [e]lle peut cependant en intégrer des caractéristiques

155 FRAISSE, Geneviève, « Le devenir sujet et la permanence de l'objet », *Nouvelles questions féministes*, vol. 24, Antipodes, 2005, p. 16.

concrètes ou symboliques, comme son aspect cyclique et répétitif ou bien la transition symbolique que sont les ménarches. »¹⁵⁶. Nous ajoutons qu' « [i]ntégrer le thème des menstruations à un récit ou à un poème permet d'introduire des motifs liés à la temporalité, tels que la fréquence ou le passage à l'âge adulte d'un personnage féminin. »¹⁵⁷ C'est effectivement de cette façon que le thème des menstruations s'intègre et participe aux récits du *Cœur cousu* et de *La Terre qui penche* plus particulièrement. Dans l'un et dans l'autre, il s'agit d'un motif symbolique important de passage à l'âge adulte.

Dans *Le cœur cousu*, les ménarches – premières menstruations – sont le moment d'une transition, liée à la puberté, mais surtout d'une transmission entre différentes générations de femmes. Les filles menstruées pour la première fois sont initiées par leurs aînées à un rite magico-religieux à l'issue duquel une boîte leur est transmise. Elles doivent alors veiller à ce qu'elle ne soit pas ouverte durant les neuf mois qui suivent. À la fin de cette gestation symbolique, la boîte sera garnie d'un don dont elles pourront bénéficier. L'initiation et la transmission de la boîte ponctuent le récit, signifiant l'arrivée des premières menstrues des filles de la famille. L'événement apparaît dès le commencement du récit, dans le premier chapitre intitulé « Le premier sang » :

Dans le patio, Francisca, la vieille, frottait la chemise et le drap de sa fille dans la bassine en bois.

Frasquita Carasco, ma mère, alors toute jeune fille, attendait nue, debout dans cette nuit de plein été, tentant, avec un linge, d'arrêter le sang qui lui ravinait les cuisses.

L'eau rougie clapotait autour des paroles de la vieille.

« Désormais, tu saigneras tous les mois. Quand viendra la Semaine sainte, je t'initierai. Va te recoucher et ne gêne pas ton autre chemise ! »

Frasquita couvrit son matelas de paille de la toile de jute que lui avait confiée sa mère et s'allongea dans le silence de la nuit.

Le sang coulait sans qu'elle éprouvât la moindre douleur. Saignerait-elle encore au réveil ? N'allait-elle pas se vider pendant son sommeil comme une cruche fêlée ? Ses cuisses lui paraissaient si blanches déjà ... Elle préférait ne pas dormir, se sentir mourir...¹⁵⁸

Le rapport de générations est fortement marqué dans cet extrait par les précisions « la vieille » et « toute jeune fille ». Frasquita est mise dans une position de vulnérabilité, nue et en extérieur (bien que cachée dans le patio) et en plus de cela, ignorante de ce qui lui arrive. Sa mère

156 BARANTIN Julia, sous la direction de BRIAND Michel, « L'épreuve du sang féminin : dispositifs de résistance et réappropriation par la littérature et l'art contemporains », T.E.R. de Master 1^{re} année de l'Université de Poitiers, porté en soutenance le 09/09/2019, p. 42.

157 *Ibid.*

158 MARTINEZ Carole, *Le cœur cousu*, Folio, Gallimard, 2007, p. 25.

ne lui explique pas le phénomène outre-mesure (« Désormais, tu saigneras tous les mois ») et prend un ton autoritaire marqué par l'emploi d'impératifs. Il est intéressant que la narration adopte le point de vue de Frasquita. Son ressenti est ponctué d'inquiétude et de peur (de mourir notamment) face à ce sang inexpliqué. Plus tard, elle nourrit des réflexions à contre-courant de l'opinion générale :

Contrairement aux autres filles avec lesquelles elle discutait sur les collines et qui annonçaient à qui voulait l'entendre qu'elles étaient des femmes désormais, Frasquita détestait son nouvel état, elle n'y voyait que des inconvénients et serait volontiers restée une enfant.¹⁵⁹

Le récit des menstruations, en plus d'être l'occasion d'en représenter la réalité, permet aussi d'introduire un contre-discours. Les inconvénients auxquels il est ici fait référence sont surtout d'ordre social. En effet, les menstruations causent de nombreuses interdictions superstitieuses : « Tout cela en évitant bien sûr de manger soi-même ce que la nature pouvait receler de meilleur puisque tout ce qui semblait bon en temps normal devenait soudain fatal lorsque le sang coulait »¹⁶⁰

Dans *La Terre qui penche*, le personnage de Blanche est instruite, à ses ménarches, par Guillemette. Cette dernière lui offre un discours plus libre, nourri de sa propre expérience plutôt que de superstitions :

C'est la plaie des femmes, elle s'ouvre tous les mois, m'explique Guillemette en pétrissant son pain. Le problème, c'est qu'au bout de deux ou trois jours, si on ne fait rien, ça pue. On dit qu'il ne faut pas se laver pendant que ça coule [...] On dit que ça fige le sang dans le corps de se rincer et, quand les filles ont leurs lunes, les filles croient mourir en mettant seulement leurs mains dans l'eau glacée, mais c'est des sottises. On ne peut pas lutter contre toutes leurs sacrées croyances ! C'est inscrit dans la tête des gens depuis des générations, on ne déracine pas ce genre de certitudes, il faudra des siècles avant que ça change. Mais toi, dans ton coin, tu peux t'en débrouiller comme tu veux de tes fleurs. Ça te regarde. Moi, pour tout te dire, je n'arrivais pas à m'habituer à cette odeur-là, même en vivant le nez dedans toute la journée, alors je ne m'asseyais plus pour éviter de tâcher mon linge et je me rinçais les fesses une fois par jour dans une bassine que j'utilisais rien que pour ça. Je vais te la ressortir. Si tu n'as pas plus peur de l'eau que moi, ça ne te fera rien [...].¹⁶¹

Il s'agit ici d'un discours direct, d'une parole manifeste de femme sur les menstruations. Son énonciatrice, Guillemette, ne fait pas toute une histoire des menstruations et ne s'en offusque pas,

159 *Ibid.*, p. 27.

160 *Ibid.*

161 MARTINEZ Carole, *La Terre qui penche*, Folio, Gallimard, 2015, pp. 356-357.

en atteste le fait qu'elle poursuit ses activités en parlant (« en pétrissant son pain »). Ce comportement contribue à normaliser le phénomène. Au contraire, Guillemette invite Blanche à ne pas se soumettre aux croyances naïves mais à s'appropriier ses menstrues et plus généralement son corps.

La grossesse et l'accouchement peuvent également être des étapes symboliquement fortes de la vie d'une femme. Elles sont abordées dans chacun des trois romans, et comme pour les menstruations, sont l'objet d'une réappropriation par les femmes. Isabel Boni-Le Goff souligne que l'aliénation des femmes à leur corps passe, entre autres, « [...] par une prise de contrôle médicale masculine, en particulier sur le déroulement des accouchements »¹⁶². Ce phénomène est prégnant depuis le XIX^e siècle. Les scènes d'accouchement dans *Le cœur cousu* ou *Du domaine des Murmures* se déroulent sous le contrôle de femmes uniquement. Cette marque de réalisme historique – avant le XIX^e siècle les accouchements étaient une affaire de femmes – permet également de souligner la légitimité des femmes dans ce domaine.

Dans le *Cœur cousu*, Frasquita Carasco met au monde six enfants. Chacun des accouchements est évoqué, si ce n'est décrit en détails. Un chapitre entier est consacré à la naissance d'Anita et à celle d'Angela. Il est également question d'une fausse couche. Ce nombre est, ici encore, représentatif d'une réalité historique. Jusqu'à récemment encore, et plus particulièrement dans les zones rurales, le nombre d'enfants (ou de grossesses par femme) était plus important qu'il ne l'est aujourd'hui dans les pays occidentaux. Jusqu'à sa dernière grossesse, le personnage de Frasquita est accompagnée et guidée par d'autres femmes lors de ses accouchements :

Au village, il n'y avait pas de médecin. Les « femmes qui aident » faisaient les bébés et les morts. Santavela comptait deux mères chargées d'ouvrir les portes du monde. [...]

Chacune avait ses secrets. La Maria, vieille matrone sèche aux gestes vifs mais appuyés, imposait sa présence aux femmes grosses à plusieurs reprises avant l'accouchement. Elle suivait la maturation des ventres comme on étudie l'avancement des fruits et parvenait en les touchant à retourner les enfants qui se présentaient mal ou à sentir ceux qui vivaient peu, si peu qu'il fallait pour sauver la mère les laisser de l'autre côté, leur claquer la porte au nez. Alors, elle envoyait chez la Blanca.

« C'est la Maria qui m'a dit de venir vous trouver, il paraît qu'il vit trop peu, lui avouaient les femmes en pleurant.

162 BONI-LE GOFF Isabel, « Corps légitime », *Encyclopédie critique du genre*, 2016, p. 161.

– Ne pleure pas, il reviendra. Dans trois mois, tu auras de nouveau le mal joli », répondait la grosse bohémienne en leur concoctant un breuvage amer qui empêchait la femme de partir avec son petit. [...]

La Maria privilégiait l'hygiène, la Blanca, la magie. L'une représentait l'avenir, la science ; l'autre, le passé et ses forces obscures bientôt oubliées.¹⁶³

En l'absence de médecin, ce sont donc deux femmes qui ont la responsabilité du bon déroulement des grossesses et des accouchements au village. Elles sont porteuses de savoirs mais aussi d'une responsabilité (« chargées »). Elles représentent deux pôles opposés (« science » et « magie », « avenir » et « passé ») mais sont complémentaires. La voie de la Blanca, celle de la « magie », menacer de disparaître, laissera place au monde médicalisé dans lequel nous vivons. Représenter ces deux approches, permet de souligner l'importance, voire la nécessité, des deux. La Maria et La Blanca sont jugées à égalité. Elles sont des figures de femmes expérimentées et plus âgées (« mères », « matrone »). Elles incarnent néanmoins toutes deux une position plus progressive sur l'éthique relative à la vie de la mère et de l'enfant. L'image de médecin privilégiant la vie de l'enfant est largement répandue. Au contraire, les « femmes qui aident » veillent à sauver la mère d'abord : « [...] contrairement à bon nombre de celles qui les avaient précédées, [elles] faisaient passer la vie de la femme avant celle de son enfant »¹⁶⁴. Ce faisant, la mère est considérée comme une vie et une personne digne d'être sauvée plutôt qu'une matrice devant accomplir sa mission de procréation avant-tout.

Les scènes d'accouchement dans les romans étudiés sont décrites avec réalisme. Celui d'Esclarmonde, dans *Du domaine des Murmures*, est cependant assez extraordinaire puisqu'elle le réalise seule. Elle bénéficie néanmoins des conseils de son ancienne nourrice, une vieille mère comme La Blanca ou La Maria, détentrice de connaissances sur le sujet :

Le mercredi des cendres, j'avais interrogé ma vieille nourrice, la mère de Jehanne, sur la façon dont naissent les enfants. [...] Ses yeux perçants, à la couleur indéfinie, éclaircis par l'âge, n'avaient pas quitté les miens pendant qu'elle me racontait dans le détail les gestes à faire : les douleurs, la position à prendre, le moment où pousser, la tête à tourner pour faire passer les épaules, le cordon à couper, l'attente de la délivrance. J'avais alors pensé que pour me parler ainsi, il fallait qu'elle eût deviné mon état. [...] qui aurait pu imaginer qu'Esclarmonde, la pucelle, cachait un fruit ? Quoi qu'elle en eût saisi, la brave femme n'en avait rien dit à personne. Mais elle avait discrètement veillé à ce que j'eusse toujours dès complies soit une

163 MARTINEZ Carole, *Le cœur cousu*, Folio, Gallimard, 2007, pp. 86-87.

164 *Ibid.*, p. 88.

chandelle de suif allumée, soit de l'huile de noix pour ma lampe, à ce que je ne manquasse ni d'eau ni de bois [...] ¹⁶⁵

Il y a ici transmission d'un savoir féminin mais aussi une forte solidarité féminine qu'exemplifie la bienveillance de la nourrice, son silence et ses soins. Grâce à ces informations et à la prévoyance matérielle de la nourrice, l'accouchement d'Esclarmonde se produit sans encombre. Il ne s'agit cependant pas d'une épreuve facile :

Grâce au feu, j'ai pu, sentant les douleurs venir, mettre de l'eau à bouillir dans mon pot de fer et la verser dans ma cuvette en évitant de me brûler. J'ai fait de mon mieux, avec mes presque rien, et Christ a pourvu au reste. Les spasmes se sont amplifiés durant la nuit. J'ai lutté des heures dans ma solitude pour contenir une douleur à laquelle je m'étais préparée, mais dont l'intensité me dépassait. Entre deux crampes, j'ai pris soin que mon feu ne s'éteignît point, si bien que mon réduit s'est changé en four. J'ai tant avalé mes cris qu'ils m'ont étranglée et que j'ai perdu connaissance. Le chant des anges m'a réveillée et j'ai trouvé la force de me dénuder pour ne pas tâcher ma tunique, de m'accroupir dans la paille et d'attraper la tête de ce petit qui cherchait son chemin. Il m'a à peine déchirée en me sortant du corps, alors qu'un dernier hurlement silencieux me lacérait la gorge. ¹⁶⁶

La description est très factuelle mais souligne la réelle difficulté, voire le danger, que représente cette épreuve. L'expérience est vécue de façon presque mystique par la recluse (« Christ a pourvu au reste », « le chant des anges ») sans défigurer l'aspect physique et terrestre de l'expérience. Offrir une telle représentation de l'accouchement, en plus d'en souligner l'aspect héroïque, peut être interprété comme une forme de réappropriation. En effet, Esclarmonde maîtrise l'événement du début à la fin, seule, en portant attention à l'ensemble des réactions de son corps, comprenant chacune de leur conséquence.

Le slogan « Notre corps nous appartient », en plus de comprendre une revendication de maîtrise de la procréation, prône également une réappropriation de la sexualité des femmes. Les romans de C. Martinez évoquent le plaisir du point de vue féminin et offrent plusieurs exemples de femmes sexuellement libérées, ce qui nous permet d'affirmer, s'il le fallait encore, qu'ils contiennent un discours féministe.

165 MARTINEZ Carole, *Du domaine des Murmures*, Folio, Gallimard, 2011, p. 70.

166 *Ibid.*, pp. 70-71.

Par exemple, la narratrice « La petite fille », dans *La Terre qui penche*, évoque ses « mauvaise[s] pensée[s] » (p. 31). C'est ainsi que sont désignés ses fantasmes adolescents, tout désir féminin étant jugé mauvais et assimilé à l'Enfer et au diable dans le discours du père. A propos du petit page, elle imagine :

Dès que j'attrape mon petit page, je le regarde en face et je lui offre ma bouche, qui est ce que j'ai de plus beau et de plus sauvage. Pour une fois, je l'emplierai d'autres choses que de mots et j'emporterai en enfer le plus beau souvenir qui soit, j'emporterai dans la mort la saveur des lèvres de Philippe et peut-être éteindrai-je mon vilain désir près du feu comme mon père.¹⁶⁷

Le personnage de Blanche, dans ce fantasme, est le sujet de l'action, entreprenante et non passive. Elle imagine braver les interdits, quitte à aller « en enfer » et va jusqu'à se comparer à une figure d'homme, la seule qu'elle ait dans son entourage, son père. Elle dénonce d'ailleurs régulièrement la différence de traitement du désir entre hommes et femmes : « Non, les hommes ne sont pas soumis à leur désir : ils en sont maîtres et l'éteignent aussitôt ! »¹⁶⁸ Le jeu d'oppositions entre hommes et femmes souligne que ces dernières sont dans une situation contraire. Soumises et non maîtresses de leur désir.

Certains personnages féminins parmi les trois romans font cependant office de contre-exemple, prouvant ainsi que les femmes peuvent être aussi bien que les hommes maîtresses de leur sexualité. Guillemette dans *La Terre qui penche* en est un bon exemple. Mère d'une myriade de petites filles, dont aucune n'a survécu, raconte :

[...] je ne me suis jamais mariée, les pères se sont succédé dans mon lit et je ne me suis jamais embarrassée d'eux, ni de ce que pouvaient penser les gens, je me sentais au-delà de leur jugement, j'aimais ma liberté autant que mes enfants, mais je ne peux pas m'imaginer que le ciel m'ait punie pour ma légèreté. Je ne crois pas que ses foudres m'étaient destinées, je ne suis pas si importante aux yeux de Dieu et s'il nous a conçus tellement sensuels, ce n'est pas pour que nous nous privions d'admirer sa création et d'en jouir.¹⁶⁹

Guillemette est à bien des égards un personnage anti-conventionnel. « [J]amais mariée », elle n'est pas soumise au carcan du mariage et la succession de « pères » indique qu'elle a eu bon nombre d'amants. De façon presque hédoniste, elle prône les sens et leur rôle important dans l'existence. Il est cependant question de l'opinion générale qui est mise en opposition aux idées de

167 MARTINEZ Carole, *La Terre qui penche*, Folio, Gallimard, 2015, p. 44.

168 *Ibid.*, p. 31.

169 *Ibid.*, p. 228.

Guillemette. La superstition religieuse sert à punir symboliquement Guillemette en attribuant la perte de ses enfants à sa « légèreté » de mœurs, idée à laquelle, elle ne se plie pas.

Le personnage de Bérengère, dans *Du domaine des Murmures*, est également la proie des rumeurs à cause de son libertinage :

Chaque soir, en quelques enjambées, elle gagnait la forêt pour y rejoindre son galant qui, à force de caresses, lui avait poli les raideurs. À la nuit, les cris d'amour de cette femme se répandaient dans les bois, se mêlant en automne aux brames de langueur des cerfs et parfois même aux hurlements des loups. Vers la fin du printemps, les amants changeaient de couche. Ils s'allongeaient sur les berges de la Loue et, tout l'été, la jeune géante y gémissait dans le murmure des eaux, si bien que la femme et la rivière semblaient jouir à l'unisson, [...] et que les mauvaises langues commençaient d'accuser ce couple d'ogres d'ensemencer la nuit. Oui, selon Yvette, le foutre de cet affreux bonhomme engrossait la Loue et bientôt ses eaux vertes grouilleraient de monstres !¹⁷⁰

Plus que d'amour, il est question de jouissance féminine qui, dans cet extrait, se confond avec emphase aux éléments naturels (« brames de langueur des cerfs », « hurlements des loups », « murmures des eaux »). Bérengère, déjà imposante par sa taille (« jeune géante »), devient une véritable figure de puissance. La rumeur (« les mauvaises langues ») est ici aussi empreinte de superstition et cherche à nuire aux amants, allant jusqu'à les traiter « d'ogres », des monstres inhumains et dangereux. Bérengère et son amant Martin connaissent une fin tragique, puisqu'il et elle sont noyé·es par les villageois dans la Loue. Cette fin tragique donne néanmoins naissance à une légende qui terrifie les villageois :

Le pays a oublié sa figure et son nom, mais elle s'est changée en une figure qui hante encore les berges de la Loue, elle devenue celle qu'on nomme aujourd'hui la Dame Verte, celle qui, telle une ondine, séduit les hommes, jouit de leur corps, crie dans la nuit, puis, repue, les entraîne dans les flots et les noie en leur souriant de ce même sourire éperdu de tendresse que Bérengère a eu au moment de mourir dans les bras de son gros Martin.¹⁷¹

Créature fatale, la Dame Verte profite des hommes, se sert d'eux pour obtenir son plaisir, puis les noie pour les punir. Nous retrouvons le personnage de Bérengère, sous les traits de la Dame Verte, dans *La Terre qui penche*, où elle continue, depuis plusieurs siècles, à jouer avec les hommes avant de les noyer.

170 MARTINEZ Carole, *Du domaine des Murmures*, Folio, Gallimard, 2011, pp. 134-135.

171 *Ibid.*, p. 219.

L'émancipation des personnages féminins des romans de C. Martinez passe donc par une résistance des corps des dominées mais aussi une mise en avant de leurs spécificités – menstruation, grossesse et accouchement – et enfin une libération sexuelle. En plus de s'exprimer par une réappropriation des corps, l'émancipation s'exprime également par une revalorisation des pratiques culturelles, surtout manuelles, auxquelles les femmes sont habituellement cantonnées. De corvées, ces pratiques deviennent un véritable art.

3. Pratiques culturelles des femmes : de la contrainte à l'art

Dans le premier chapitre (Chap. I, 3. « Enfermées dans le silence du quotidien »), nous avons insisté sur l'assignation des femmes à la sphère privée. Cette discrimination a pour conséquence une répartition genrée du travail où les tâches domestiques échoient aux femmes. Ces activités ne sont pas autant valorisées que celles dévolues aux hommes et empêchent les femmes d'avoir une part légitime du sensible, de l'expérience sensible commune (Jacques Rancière). Les femmes et leurs activités sont exclues du commun et réduites au silence. Cette hiérarchie des personnes et de leurs activités peut cependant être remise en cause, notamment par l'art. J. Rancière ajoute à ce propos :

Les pratiques artistiques sont des « manières de faire » qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité. [...] La question de la fiction est d'abord une question de distribution des lieux. Du point de vue platonicien, la scène du théâtre, qui est à la fois l'espace d'une activité publique et le lieu d'exhibition des « fantômes », brouille le partage des identités, des activités et des espaces. Il en va de même pour l'écriture : en s'en allant rouler à droite et à gauche, sans savoir à qui il faut ou il ne faut pas parler, l'écriture détruit toute assise légitime de la circulation de la parole, du rapport entre les effets de la parole et des dispositions des corps dans l'espace commun.¹⁷²

Carole Martinez consacre dans ses romans une place importante aux gestes domestiques, leur offrant la visibilité qui leur est déniée. Elle participe ainsi à reconfigurer ce qui relève du « partage du sensible », de l'expérience commune, introduisant, par le moyen de la littérature, ces activités dans la sphère publique et remettant ainsi en cause la frontière entre ce qui est jugé légitime et ce qui ne l'est pas. Le genre romanesque participe particulièrement à « brouiller » ce « partage des identités, des activités, et des espaces ». À l'apogée du roman, au XIX^e siècle, les romanciers ont introduit en littérature des sujets jugés bas ou vils, choisissant pour héros non plus des êtres d'exception mais ordinaires, s'intéressant alors à leurs activités communes.

Cependant, C. Martinez ne se contente pas de représenter les activités qui composent le quotidien de ses personnages féminins. Les trois romans sont, par exemple, traversés de métaphores filées autour du fil et du textile qui en deviennent la trame. Le passage qui suit est extrait de *La Terre qui penche*. Les gestes des brodeuses sont magnifiés par l'usage de la métaphore :

172 RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible*. La Fabrique, 2000, pp. 14-15.

Et les brodeuses de faire leurs derniers nœuds et de couper les fils, lâchant sur l'espace rouge de mon surcot les trois beaux loups de sable armés d'azur que leurs aiguilles et leurs doigts blancs tenaient jusqu'aujourd'hui en laisse.¹⁷³

Il s'agit presque ici d'une hypotypose tant la scène est vivante, grâce à la richesse des couleurs (« rouge », « sable », « azur », « blanc ») mais aussi des mouvements. Le motif réalisé (« les trois beaux loups ») semble s'animer. On imagine les loups tenus en « laisse » s'élancer sur le tissu. Dans la suite du récit, ils deviennent des personnages fantastiques, courant les bois aux côtés de Blanche :

Tu as couru dans ta si jolie robe, au milieu des fougères, tout droit. Et les ronces – tu n'imaginai pas la force de leurs centaines de petites griffes –, les ronces ont déchiré ton bel habit d'abord, saccagé le magnifique ouvrage des bâtardes, arraché un à un les fils d'or et d'azur, elles ont lacéré le tissu [...]. Les loups de sable de ta maison, bien ordonnés en petite meute sur ton surcot à porte d'enfer, ont été libérés par leurs aiguillons acérés, ils se sont défaits dans ta fuite. Un à un, ils ont déserté la robe déchirée et gagné les bois. Ils ont couru tous trois à tes côtés, te devançant dans la forêt.¹⁷⁴

L'ouvrage, en plus d'être un symbole important représentant la maison de Chaux, s'intègre ainsi aux péripéties du récit et en devient un acteur à part entière.

On retrouve la métaphore de la couture ou du fil dans *La Terre qui penche* dans des expressions comme « [l]a vieille âme, toute effilochée » (p. 46). Cette occupation quotidienne des femmes permet alors d'illustrer une riche palette d'expériences existentielles ou de sentiments plus spirituels, moins concrets, soulignant au passage que ces activités manuelles ne sont pas synonymes d'une pauvreté d'esprit, contrairement à ce que pourrait prétendre l'opinion générale.

Dans *Le cœur cousu*, l'image du fil et de l'aiguille sert également à illustrer des événements symboliquement importants. C'est le cas, par exemple, de la première grossesse de Frasquita : « Dès le premier mouvement, elle parla à l'enfant, elle se servit de sa voix comme d'une aiguille, brodant son espace intérieur. »¹⁷⁵ La comparaison entre la voix et l'aiguille permet de préciser l'usage qu'en fait la jeune mère. Elle « brod[e] son espace intérieur », en d'autres termes, lui donne forme, l'embellit pour en faire quelque chose de délicat et de précieux. Lorsqu'on sait l'importance

173 MARTINEZ Carole, *La Terre qui penche*, Folio, Gallimard, 2015, p. 44.

174 *Ibid.*, pp. 111-112.

175 MARTINEZ Carole, *Le cœur cousu*, Folio, Gallimard, 2007, p. 85.

de la broderie pour le personnage de Frasquita (nous reviendrons sur ce point plus en détails par la suite), on comprend que cette grossesse a pour elle un caractère très spécial.

Dans l'ensemble, le texte tend à magnifier ces pratiques et les objets créés. On sent dans cette démarche littéraire, comme le dit Michelle Perrot, « le désir de rompre avec le misérabilisme de la femme victime et la volonté d'affirmer l'historicité des pratiques culturelles féminines »¹⁷⁶. M. Perrot, en tant qu'historienne, tient à souligner que ces pratiques sont attestées par l'Histoire, malgré l'absence générale de traces écrites. Par « pratiques culturelles féminines », on entend ces activités auxquelles se consacrent les femmes, non parce qu'elles y sont naturellement enclines – selon une conception essentialiste –, mais parce que la structure sociale patriarcale les y a assignées. Le fait que nous retrouvions dans chacun des trois romans, malgré les différences de cadres spatio-temporels, ces mêmes pratiques (liées au textile notamment, comme nous l'avons dit) souligne leur continuité à travers les siècles.

Bien qu'elles soient la conséquence d'une discrimination, ces activités peuvent devenir la source d'un épanouissement personnel. Le personnage de Frasquita Carasco, dans *Le cœur cousu*, développe une véritable passion pour la couture et la broderie. Celle-ci est palpable dès le commencement du roman :

Tout enfant déjà, Frasquita s'isolait pour coudre. Très vite, la mère avait remarqué l'habileté de sa fille, l'étonnante impulsion qu'elle donnait à son aiguille. Elle riait de voir son enfant remplacer un bouton ou recoudre un revers avec cette extrême minutie.

Frasquita fit ses armes en recousant des fonds de culotte et, de culotte en culotte, la trajectoire du fil devint plus sûre, les points plus fins, le mouvement de la main plus rapide et l'œil plus remarquable.

Durant le carême de son initiation, elle avait été privée de couture. Ce sacrifice seul lui avait coûté.¹⁷⁷

Le goût de Frasquita pour la couture se manifeste dès l'enfance (« Tout enfant déjà »), ce qui souligne une constance dans son existence et le profond enracinement de sa passion. Cette activité est solitaire (« s'isolait ») et permet donc de se retrouver avec soi-même. Il s'agit d'un moment privilégié pour l'introspection, comme en atteste cet autre passage plus loin dans le récit : « Mais

176 PERROT Michelle, *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Flammarion, 1998, p. 119.

177 MARTINEZ Carole, *op. cit.*, p. 33.

Frasquita, dont les yeux cherchaient sans cesse [...] l'espace mat de son drapeau inlassablement brodé, commença à tourner ses regards vers l'intérieur et ressentit les mouvements de l'enfant qui poussait dans son ventre. »¹⁷⁸

Le personnage de Frasquita fait preuve d'une habileté et d'une volonté de s'améliorer peu communes, voire extraordinaires, comme le soulignent les adjectifs qualificatifs « étonnante » ou « extrême ». L'activité s'exerce néanmoins dans un cadre quotidien qui ne relève initialement pas du loisir. Il s'agit de recoudre des culottes et non pas de créer des objets ornementaux, sans utilité pratique. L'accumulation de comparatifs de supériorité (« plus sûre », « plus fins », « plus rapide », « plus remarquable ») indique la progression continue de la jeune fille. Sa maîtrise semble sans cesse croissante. Le manque causé par la privation de couture (« privée ») indique l'importance de cette activité dans son existence. Le terme de « sacrifice » en souligne l'intensité. Dans le cas de Frasquita, il ne s'agit pas d'un simple passe-temps mais d'une passion qui anime son existence et tourne même à l'obsession (le personnage meurt de ne pas réussir une ultime commande, une robe de bal qui ne correspond jamais aux attentes de la cliente).

L'existence de Frasquita à Santavela est réduite. Elle n'est pas maîtresse de sa propre vie. Le travail textile lui permet d'accéder à une forme de maîtrise inédite, celle d'une création qu'elle dirige du début à la fin. Le tissu lui offre un espace de possibles dont elle est seule à décider. La toile est également un espace où elle peut faire preuve d'ambition et expérimenter de nouvelles possibilités. La jeune femme s'exerce et fait des essais novateurs :

En reprisant, Frasquita avait jusque-là cherché à imiter la trame de l'étoffe, à la recomposer, et elle y parvenait si bien que son travail devenait invisible. Le père cherchait vainement quelque trace d'usure aux genoux ou à l'entrejambe de ses pantalons, il lui semblait qu'il était vêtu de neuf. Mais après cette Semaine sainte, lassée par tant d'humilité, elle laissa de plus en plus souvent transparaître son art. De minuscules fleurs blanches émaillèrent alors les draps et quelques discrets oiseaux s'ébattirent sur les cicatrices, fermant les lèvres déchirées des tissus. Blanc sur blanc, noir sur noir, ces raccommodages lui permirent de s'initier à la broderie et les rosaces se multiplièrent sur les châles de sa mère.¹⁷⁹

Cet extrait met encore une fois en avant la maîtrise exceptionnelle de Frasquita. Elle connaît dans le détail, par sa démarche empiriste, le fonctionnement de sa matière, l'étoffe (« imiter la trame de l'étoffe, [...] la recomposer »). Son travail est cependant, jusqu'ici, « invisible ». Sa discrétion est son but même, puisqu'elle cherche à effacer les « trace[s] d'usure ». Elle effectue néanmoins un

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 85.

¹⁷⁹ *Ibid.*, pp. 33-34.

tournant décisif en laissant « transparaître son art ». Les vêtements raccommodés deviennent une toile où s'exprimer, encore discrètement certes (« Blanc sur blanc, noir sur noir »), mais de façon palpable et avec une certaine fantaisie déjà (fleurs, oiseaux, rosaces). La visibilité croissante de son travail devance son émancipation progressive. Le terme d'« art » est utilisé pour la première fois pour désigner le travail de Frasquita. Elle fait preuve en effet d'un véritable génie artistique dans ce domaine. Cette impression est largement renforcée par la suite et ses réalisations sont qualifiées d'« œuvre » (p. 51) mais aussi de « tableau » (p. 65).

Suite à son initiation, la boîte que lui a transmise sa mère lui fait don d'une infinité de bobines de fil à broder, dont les couleurs sont aussi riches qu'une palette de peintre :

Commença alors pour ma mère la période des fils de couleurs.

Ils avaient fait irruption dans sa vie, modifiant le regard qu'elle portait sur le monde.

Elle fit le compte : le laurier-rose, la fleur de la passion, la chair des figues, les oranges, les citrons, la terre ocre de l'olivieraie, le bleu du ciel, les crépuscules, l'étoile du curé, la robe de la Madone, les images pieuses, les verts poussiéreux des arbres du pays et quelques insaisissables papillons avaient été jusque-là les seuls ingrédients colorés de son quotidien. Il y avait tant de petites bobines, tant de couleurs dans cette boîte qu'il lui semblait impossible qu'il y ait assez de mots pour les qualifier. De nombreuses teintes lui étaient totalement inconnues comme ce fil si brillant qu'il lui paraissait fait de lumière. Elle s'étonnait de voir le bleu devenir vert sans qu'elle y prît garde, l'orange tourner au rouge, le rose au violet.¹⁸⁰

L'assimilation à l'art l'emporte ici sur l'aspect artisanal du travail de Frasquita. Comme une artiste, la brodeuse a une « période » qui se caractérise pour elle par l'usage des fils de couleurs. Ces derniers « modifi[ent] le regard qu'elle port[e] sur le monde », ce qui est également une caractéristique propre au domaine artistique. Les couleurs qu'elle maîtrisait était jusque-là assimilées aux éléments du quotidien accumulés : « le laurier-rose, la fleur de la passion, la chair des figues [...] ». Les nouvelles couleurs sont au-delà de son langage (« il lui semblait impossible qu'il y ait assez de mots pour les qualifier »). La transformation des couleurs, dans le regard de la jeune femme, semble presque magique. Les couleurs sont sources d'un réel émerveillement (« elle s'étonnait ») et viennent élargir l'horizon de son quotidien.

Frasquita produit à partir de ces fils de couleurs des œuvres bouleversantes, bien qu'elles ne soient pas accueillies avec enthousiasme. La jeune femme vient troubler les normes d'austérité que s'imposent les villageois de Santavela, comme en atteste le discours indirect libre rapportant la réaction de sa mère :

180 *Ibid.*, p. 46.

Elle s'imaginait qu'ils la laisseraient faire, qu'on pouvait fouler aux pieds les manies de tout un pays ? La couleur, ça ne se faisait pas ici ! Ailleurs, dans d'autres villages, pour les fêtes, les filles paradaient, disait-on, mais pas à Santavela ! De ce côté du monde, les femmes n'avaient ni rubans, ni œillets !¹⁸¹

Jusque dans l'exercice de son art, Frasquita est entravée par les habitudes et mœurs du pays. La mère offre sa voix à l'opinion dominante et dénigre donc la couleur, la comparant à des frivolités ou coquetteries (« rubans », « œillets »). C'est pourtant plus l'idée de nouveauté qui l'effraie plutôt que la nouveauté elle-même car spectatrice de l'œuvre de sa fille, elle ne peut s'empêcher de s'émerveiller. La mère de Frasquita ainsi que ses voisines ne se lassent pas d'admirer l'éventail-papillon qu'elle a créé :

La mère ne parla jamais à Frasquita de cette chose merveilleuse que la fantaisie de sa fille avait clouée au sol. Elle lui avait affirmé que la couleur était trop honteuse pour vivre au grand jour et ne pouvait plus revenir sur ce qu'elle avait dit. Pourtant les broderies étaient si belles qu'elle ne put s'empêcher de profiter des absences de Frasquita pour montrer la chose à quelques voisines. Elle s'extasièrent, mais ne pipèrent mot. Une vieille fille surtout, tordue et noueuse, une vieille fille à la peau plus sillonnée qu'un vieux tronc d'arbre et aux cheveux blancs demandait souvent à voir l'objet. La mère ne pouvait lui refuser cette faveur et tous les jours la vieille se précipitait chez Frasquita dès qu'elle la savait dehors.

Un dimanche, en rentrant de la messe, la couturière trouva sa chambre vide.

Sa première œuvre voltigeait par-delà les montagnes.¹⁸²

La mère, en montrant ainsi le travail de sa fille à d'autres, témoigne d'une forme de fierté. L'usage de « chose » pour désigner l'objet indique que sa forme est inhabituelle et difficile à identifier en tant qu'objet usuel. L'intensité de la réaction des voisines s'exprime dans le choix du verbe « s'extasier ». L'introduction de la beauté dans cet environnement austère provoque jusqu'à l'obsession de cette « vieille fille » qui vient quotidiennement admirer l'éventail et qui, probablement, finit par s'en emparer (« la couturière trouva sa chambre vide »). Le personnage de Frasquita, dont on adopte le point de vue à la fin, offre une interprétation poétique à cette disparition : « Sa première œuvre voltigeait par-delà les montagnes. » Cette première création, éventail devenu papillon, symbolise son désir de liberté et d'envol : « Peut-être recueillerait-elle un

181 *Ibid.*, p. 47.

182 *Ibid.*, p. 51.

jour suffisamment de cette poudre pour en couvrir ses propres ailes, celles qu'elle se tisserait et qui lui permettraient de plonger de ces montagnes. » L'objet créé à partir de cette « fantaisie » (p. 50), devient une substitution de sa propre liberté, qu'elle vit à travers les œuvres qu'elle réalise : « Sa créature irait où elle-même ne pouvait aller ! » (p. 51). La couture et la broderie deviennent ainsi un médium pour exprimer et communiquer ce qui doit être absolument tu, ici, le désir de liberté. Agnès Lhermitte, à propos du *Cœur cousu*, déclare que la broderie est un « premier mode d'expression, le plus matériel et le plus poétique »¹⁸³.

Dans *La Terre qui penche*, le personnage d'Aélis, belle-mère de Blanche, utilise la broderie pour distinguer ses amants. Durant un tournoi, elle pare Martin de Chaux de sa « chemise brodée » (p. 304) de roses rouges. Elle utilise ce même motif pour Bolandoz : « En guise de cimier, sur le heaume du routier, est plantée une étoffe blanche où une rose est brodée. Une grande rose noire qu'il me semble reconnaître. »¹⁸⁴ Il va sans dire qu'il est illicite pour une femme d'avoir des amants. La maîtresse des Murmures utilise la broderie pour nourrir un dangereux jeu de dupes. Elle attise ainsi les esprits en suppositions. Seul son mari en découvre le secret : « *Comme je suis fatigué de vos roses, ma dame, moi qui n'ai droit qu'à leurs épines...* »¹⁸⁵ Ce langage codé s'avère être une manière de provoquer son mari, auprès duquel elle ne vit pas heureuse. Le travail textile est ici subverti afin de contourner un interdit social. Les activités, notamment textiles, auxquelles les femmes sont contraintes peuvent donc devenir l'outil d'une transgression.

Atteint un certain degré d'excellence, les dons des personnages féminins peuvent même leur permettre d'accéder à une certaine influence, si ce n'est puissance, sur la matière qui n'a plus de secret pour elles, mais aussi sur les hommes.

Les talents culinaires du personnage de Guillemette, dans *La Terre qui penche*, sont si extraordinaires, qu'ils semblent receler quelque magie. Une femme témoignant une certaine puissance est volontiers assimilée à une sorcière (si ce n'est pas traitée de sorcière). Guillemette, ne fait pas exception. Elle est décrite comme « une vieille cuisinière, un peu sorcière, qui se cache dans les bois »¹⁸⁶, introduisant ainsi le merveilleux pour signifier sa marginalité mais aussi exprimer l'idée que ce qu'elle fait dépasse l'entendement. Sa personne et ses recettes sont nimbées de mystère. Elle se rend aux Murmures pour essayer de faire sortir Aymon d'un profond coma. Pour ce faire, elle s'installe dans les cuisines du château :

183 LHERMITTE Agnès, « Maudite reproduction. Deux sagas familiales fantastiques : *Le Livre des nuits* (1985) de Sylvie Germain, *Le Cœur cousu* de Carole Martinez », *Otrante*, n°30, éditions Kimé, 2011, p. 120.

184 MARTINEZ Carole, *La Terre qui penche*, Folio, Gallimard, 2015, p. 306.

185 *Ibid.*, p. 316.

186 *Ibid.*, p. 216.

Elle n'était pas venue les mains vides, elle avait apporté avec elle un panier plein de pots fermés [...] et quand le plus jeune marmiton a mis le nez dans celui qu'elle venait de poser sur la table, il s'est senti transporté en automne. Les châtaignes cuites dans le miel libéraient un tel parfum, qu'il n'a pas résisté à l'envie d'y mettre le doigt. [...] elle savait que le carrelage de la cuisine se couvrait tout à coup pour lui de feuilles rouges et de bogues à moitié éclatées, que les couleurs d'octobre ambraient soudain les murs, que l'humus de la grande forêt lui chatouillait les narines. La surprise se dessinait sur les traits du marmiton à mesure que les vents d'automne lui agaçaient la langue.

Elle l'a laissé se remettre de ce voyage gustatif et ouvrir le deuxième pot. Là d'incomparables boudins noirs étaient conservés, leur saveur se mêlait à celles des pommes cuites et d'épices venues d'ailleurs, qu'elle avait trouvé Dieu sait où, et tout cela a libéré dans l'esprit du garçon des souvenirs de neige et de monde en hiver. Il s'est revu couché tout contre ses frères et sœurs, comme une portée de chatons, lové dans la chaleur de leur présence, il a entendu le souffle des bêtes qui exhalaient leur haleine tiède dans la pièce unique où elles dormaient avec la famille. Comment ce simple pot pouvait-il contenir tous les feux de Noël, les nuits interminables, la tendresse des siens, la douceur des bêtes, le froid du dehors, le givre et les arbres dénudés ?

Tout en s'interrogeant, le marmiton venait de soulever le couvercle du troisième pot, dont le parfum a aussitôt jailli dans la pièce, libérant l'énergie d'un fulgurant printemps : c'était une profusion de fleurs, de couleurs et de fruits, de la violette et des cerises, des ruisseaux gonflés d'une eau fraîche et vivifiante, c'étaient les troncs où la sève revenait, son cœur s'emplissait d'un sang neuf, son sexe lui-même s'enflait de désirs.

Le printemps l'a laissé hors d'haleine et, pour calmer cette éperdue jeunesse, il a ouvert le dernier pot. Alors, pris de langueur, il s'est cru endormi à l'ombre d'un tilleul, dans le bourdonnement des abeilles, tout près d'un panier plein de myrtilles, de groseilles et d'un bouquet de menthe. Sa mère l'a embrassé sur le front tout en lui fredonnant une berceuse, il rouvert les yeux sur la blondeur des blés. L'air était lourd de soleil. C'était l'été. Sur le chemin du retour, il s'est plongé dans les eaux vertes et lumineuses de la Loue, il n'était pas vraiment pressé de rentrer, de revenir à lui dans la salle basse, de laisser échapper ce goût, il en cherchait un petit rien sous son ongle, une dernière trace...

Une année entière avait filé sous le nez du jeune marmiton. Dans chaque saison, il avait trempé son doigt, et les conserves de cette cuisinière aux cheveux d'argent l'avaient mené par le bout de la langue.

Il y avait du miracle dans tout cela !

Comment de vulgaires pots de terre pouvaient-ils enfermer les saisons et les déverser dans les cœurs ?¹⁸⁷

187 *Ibid.*, pp. 224-225.

Goûter la cuisine de Guillemette est une expérience de synesthésie. Les sens du jeune marmiton sont tous mis en éveil et vont jusqu'à provoquer chez lui la réminiscence de son enfance. Les mixtures contenues dans les pots racontent des histoires à base de sensations. Au fur et à mesure de la dégustation, la référence aux ingrédients se fait moins précise pour laisser la place aux impressions provoquées. En automne et en hiver, on retrouve encore le nom de certains ingrédients (châtaigne, miel, boudin, pommes, épices) alors que l'on ne sait pas avec certitude si les fleurs et cerises évoquées pour le pot printanier sont des ingrédients ou des impressions associées à l'idée de printemps même. L'expérience est envoûtante et son intensité semble presque surnaturelle, en atteste l'usage du terme « miracle » et son partitif « du » à la fin de l'extrait. La répétition des questions (« Comment ce simple pot [...] », « Comment de vulgaires pots de terre [...] ») exprime la forte perplexité du jeune marmiton. Les adjectifs « simple » et « vulgaires » insistent sur le côté extrêmement banal des objets contenant une telle puissance. Cette image nous permet d'affirmer que Guillemette, et les femmes plus généralement, parviennent à utiliser l'espace ordinaire du quotidien pour développer une forme de puissance. M. Perrot déclare à propos des femmes du XIX^e siècle : « En utilisant les espaces et les tâches qui leur étaient laissés ou confiés, elles ont parfois élaboré des contre-pouvoirs qui pouvaient subvertir les rôles apparents »¹⁸⁸

Afin de sauver Aymon, Guillemette devient maîtresse en cuisine : « À contrecœur, le nouveau capitaine des marmites lui avait abandonné son domaine et sa petite troupe : ils étaient huit à attendre ses instructions dans un coin de la salle. »¹⁸⁹ Elle prend la place d'un homme et occupe alors un rôle de direction. Là où les tentatives plus conventionnelles de ranimer Aymon ont échoué, la vieille cuisinière parvient à quelques résultats :

C'est un festin que l'on a porté dans la chambre d'Aymon et tu as vu son corps frémir. Il a ouvert la bouche et s'est laissé nourrir pour la première fois depuis des jours. Son palais se ranimait, bien que l'esprit n'y fût pas. Il ne parlait pas, ne pensait pas mais il mangeait. Ses sens s'éveillaient et c'était déjà un progrès considérable.¹⁹⁰

La cuisine de Guillemette éveille les sens endormis du garçon, enclenchant ainsi le début d'une guérison. Même inconscient (« il ne parlait pas, ne pensait pas »), Aymon manifeste un désir de goûter « le festin » que lui présente la vieille cuisinière.

188 PERROT Michelle, *op. cit.*, p. 221.

189 MARTINEZ Carole, *op. cit.*, p. 223.

190 *Ibid.*, p. 227.

A. Lhermitte souligne que la « démiurgie féminine, secondaire, est souvent réparatrice »¹⁹¹. La cuisine de Guillemette est désignée par le terme d'« art » (p. 226), ce qui confère à la vieille femme l'aura d'une créatrice exceptionnelle. Le festin qu'elle prépare pour Aymon le ramène doucement du côté des vivants, ce qui tend à confirmer l'aspect réparateur de son art.

Nous retrouvons cet aspect réparateur dans l'art de Frasquita. Pour commencer, son œuvre éponyme est un cœur cousu et brodé qu'elle crée dans le but de compléter le squelette de fer de la Sainte Vierge, qui est tous les ans portée en procession dans le village : « Elle avait décidé de réparer l'erreur, d'offrir un cœur à la Madone. Elle parvint à arracher à son vieux sac en toile de jute de quoi réaliser un petit coussin en forme de cœur et, utilisant les fils les plus soyeux, en broda à tout petits points les deux faces. »¹⁹² L'usage du verbe « réparer » est en parfaite adéquation avec l'idée avancée par A. Lhermitte. Elle lui offre l'organe symbolisant la vie et l'amour, remplissant le vide.

Plus tard dans le récit, Frasquita s'attelle à réparer le vivant lui-même. Elle commence par sauver, à deux reprises, le coq battu au combat que lui amène son mari : « Et pour la première fois, son aiguille s'était attaquée à de la chair. Assise à côté du poêle, elle avait travaillé le coq inanimé comme une étoffe déchirée. »¹⁹³ Frasquita passe des tissus de toile aux tissus musculaires sans difficulté, munie de la même expérience. La comparaison « comme une étoffe déchirée » renforce cette idée.

En plus du coq, elle recoud les hommes. Elle recompose un nouveau visage au révolutionnaire Salvador, défiguré sous la torture :

Elle choisit parmi les bobines dont elle avait hérité un fil très fin et très solide, recourba l'une de ses aiguilles et se mit à l'ouvrage. Malgré le sang, elle travailla la peau à petits points aussi tranquillement que s'il se fût agi d'une étoffe. [...]

Peut-être faisait-elle de ce visage qui lui était confié autre chose que ce qu'on lui demandait. À mesure qu'elle recousait, à mesure qu'elle disait les prières pour les coupures, pour les douleurs, pour le sommeil, à mesure qu'elle appelait des puissances millénaires au chevet de ce révolutionnaire et lui offrait un visage, elle comprit ce qu'elle était en train d'accomplir. Après tout, elle était libre désormais, plus personne ne pouvait la contraindre à être ce qu'elle ne voulait pas, à se taire, à cacher ses œuvres, à détester ou à aimer. Elle était libre, aussi libre que l'avait été ce bourreau quand il avait donné au Catalan ce visage de cauchemar. Les autres pillaient, massacraient, incendiaient, pourquoi ne pourrait-elle pas réparer cet homme comme

191 LHERMITTE Agnès, *art. op.*

192 MARTINEZ Carole, *Le cœur cousu*, Folio, Gallimard, 2007, p. 60.

193 *Ibid.*, p. 163.

elle l'entendait ? Et quand bien même il ressemblerait à un autre, personne ne pourrait lui ôter ce bleu des yeux.¹⁹⁴

Dans cet extrait également, il n'est pas un tissu que la couturière ne puisse reprendre, même s'il est fait de chair (« aussi tranquillement que s'il se fût agi d'une étoffe »). Une forme de magie est introduite, ici aussi, avec les différentes prières, ces « puissances millénaires », renforçant l'aspect surnaturel de son travail. Le visage du Catalan est sa première création libérée de toute contrainte (« libre » est répété trois fois). L'extrait comprend une partie importante de discours indirect libre, suivant le processus de pensée de Frasquita. Elle prend conscience de son agentivité, de sa capacité à agir librement en se distinguant du « bourreau » et des « autres », que l'on imagine être principalement des hommes. Alors qu'eux agissent avec une violence destructrice, dans un chaos ambiant, elle revendique de « réparer » cet homme comme elle l'entend.

Les pratiques culturelles féminines, si elles relèvent d'abord plutôt de la corvée, peuvent être réappropriées par les femmes et devenir l'outil d'une subversion des carcans sociaux. C. Martinez, en les utilisant comme une matière littéraire tissant ses récits, revendique l'héritage culturel que représentent ces activités liées au textile, à la cuisine et bien d'autres choses encore (bien que nous ayons fait le choix de nous limiter aux deux premiers exemples). À propos de la spécificité des lieux et des tâches qui échoient aux femmes, M. Perrot souligne l'altérité de l'histoire des femmes :

Les femmes ne sont ni soumises ni passives. La misère, l'oppression, la domination, pour réelles qu'elles soient, ne suffisent pas à dire leur histoire. Elles sont présentes ici et ailleurs. Elles sont différentes. Elles s'affirment par d'autres mots, d'autres gestes. Dans la ville, dans l'usine même, elles ont d'autres pratiques quotidiennes, des formes concrètes de résistance – à la hiérarchie, à la discipline – qui déjouent la rationalité du pouvoir et directement greffées sur leur usage propre de l'espace et du temps. Elles tracent un chemin qu'il faudrait retrouver. Une histoire autre. Une autre histoire.¹⁹⁵

Dans les gestes de la brodeuse ou de la cuisinière sont transmis d'autres récits. C. Martinez intègre dans ses trois romans ce mode « d'expression antéri[eur] »¹⁹⁶, ainsi que l'oralité, tissant un récit contemporain intemporel où le « merveilleux originel »¹⁹⁷ trouve encore une place.

194 *Ibid.*, pp. 246-247.

195 PERROT Michelle, *op. cit.*, p. 175.

196 LHERMITTE Agnès, *art. op.*, p. 120.

197 *Ibid.*

Chapitre 3 : une tenture romanesque allégorique

L'histoire des femmes, telle qu'elle nous est transmise aujourd'hui, est lacunaire, empreinte de silences et de violences systémiques. Michelle Perrot souligne « la difficulté féminine d'exister autrement que dans le fugace instant de la parole »¹⁹⁸. En effet, le masculin « couche avec l'Histoire »¹⁹⁹, avec l'écrit, laissant les traces d'un unique récit. Pourtant, comme l'exprime Carole Martinez, dans *Le cœur cousu*, « il est d'autres récits » :

Des récits souterrains transmis dans le secret des femmes, des contes enfouis dans les oreilles des filles, sucés avec le lait, des paroles bues aux lèvres des mères. Rien n'est plus fascinant que cette magie apprise avec le sang, apprise avec les règles.²⁰⁰

Les « récits souterrains » des femmes nous donnent l'idée d'une histoire clandestine marquée d'irrégularités. Ils sont transmis par les femmes aux filles et sont donc inhérent au genre féminin, aux dominées, et forment l'épine dorsale de la tradition des opprimées. Mémoire et espoir. Ces récits passent par « d'autres gestes, d'autres mots »²⁰¹, comme par exemple ceux de la brodeuse ou de la cuisinière. Ceux de Frasquita, ceux de Guillemette, ceux des bâtardes. Nous l'avons vu dans le chapitre précédent (voir Chapitre II, 3. « Pratiques culturelles des femmes : de la contrainte à l'Art »), C. Martinez s'attache à intégrer ces pratiques dans ses récits de façon primordiale. La transmission passe également par l'usage important de l'oralité et du conte. Ces modes d'expression typiques de cette culture des femmes introduisent une forme de magie et de merveilleux, voire de fantastique dans les romans étudiés. À propos de ce choix de C. Martinez, Agnès Lhermitte déclare :

[...] tout se passe comme si C. Martinez refusait de renoncer, en passant à l'écrit, au merveilleux originel, et même l'y incorporait sous les trois espèces de l'oralité, des images et de la broderie, rappel des modes d'expression antérieurs. D'où aussi le recours au motif fantastique du livre, lié au sable dans un imaginaire somme toute assez bourgeoisien.²⁰²

198 PERROT Michelle, *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Flammarion, 1998, p. 14.

199 MARTINEZ Carole, *Le cœur cousu*, Folio, Gallimard, 2007, p. 391.

200 *Ibid.*

201 PERROT Michelle, *op. cit.*, p. 175.

202 LHERMITTE Agnès, « Maudite reproduction. Deux sagas familiales fantastiques : *Le Livre des nuits* (1985) de Sylvie Germain, *Le Cœur cousu* de Carole Martinez », *Otrante*, n°30, éditions Kimé, 2011, pp. 120-121.

Ce « merveilleux originel » permet l'introduction du motif fantastique. Celui-ci va jusqu'à se confondre avec le registre réaliste, offrant ainsi une forme de réalisme magique, qui n'est pas sans rappeler une veine majeure de la littérature sud-américaine du XX^e siècle. Tradition orale et tradition écrite, *a priori* opposées, se retrouvent ici mêlées, tissées ensemble. Dans cet ensemble complexe et riche, C. Martinez ne renonce à aucun aspect de la réalité féminine de l'existence et des façons de la (ra)conter. Par le biais du régime allégorique, elle offre une forme de récit respectant les spécificités de la culture principalement orale mais aussi les silences de l'Histoire, permettant de raconter l'héritage et la lutte des femmes de façon intemporelle.

Les romans de C. Martinez mettent en avant d'autres voix (voies) pour conter la réalité des femmes, où le merveilleux et le fantastique, sous l'influence du conte surtout, peuvent servir à en dire, de façon détournée, les aspects les plus dures ou traumatiques. Ces voix sont tissées dans un ensemble uni que forment les trois romans. Nous faisons en effet une lecture englobante de l'œuvre romanesque de C. Martinez, qui, selon nous, forme une sorte de triptyque. La peinture ayant cependant été longtemps un art noble, apanage des hommes, nous préférons filer la métaphore du fil en choisissant la tenture, ensemble de tapisseries, dont la vocation décorative est également porteuse de récits.

1. D'autres voix (voies) pour conter sa réalité

Dans le chapitre précédent (voir Chapitre II, 1. « Briser le silence : mots, paroles et pouvoir »), nous avons souligné que les trois romans de C. Martinez mettent en avant une prise de parole féminine, à laquelle participe particulièrement le dispositif narratif (narratrices intradiégétiques et autodiégétiques). Les discours des narratrices sont marqués de nombreuses formes d'oralité que souligne l'usage fréquent de verbes de discours (« causer », « parler », « dire ») et qui permettent d'affirmer leur existence par le langage. Ce dispositif permet également de s'affilier aux pratiques de la tradition orale, et plus spécifiquement d'une tradition orale féminine et d'un art de conter les histoires. Il s'agit d'un art fragilisé, dont Walter Benjamin diagnostiquait dans la première moitié du XX^e siècle qu'il « est en train de se perdre »²⁰³. On imagine aisément que sa pérennité est d'autant plus précaire lorsqu'il s'agit d'un art pratiqué par des femmes. Si C. Martinez se fait en quelque sorte l'héritière de cet art, ce n'est pas « avec une profonde mélancolie »²⁰⁴ comme l'entend W. Benjamin à propos des romanciers recueillant la succession des conteurs. L'art de conter vient hybrider, enrichir, le récit romanesque et permet d'introduire l'allégorie comme moyen de transmettre la tradition des opprimées.

L'art de conter est introduit, notamment, par le personnage de la conteuse. Anita, dans *Le cœur cousu*, est l'incarnation de cette tradition. La fille aînée de Frasquita Carasco ne prononce pas un mot jusqu'au jour où elle ouvre à son tour la boîte léguée par sa mère et reçoit le don du conte. Elle délaisse alors définitivement l'écrit, pour « raconter chaque nuit la légende familiale avec ses épisodes les plus tragiques »²⁰⁵. C. Martinez offre au travers de ce personnage une représentation exemplaire de la conteuse. Bien que l'action de la voix se perde dans le temps, le roman cherche néanmoins à en représenter « l'exercice de la puissance physiologique »²⁰⁶. La voix et les gestes d'Anita, éléments constitutifs de son art, sont ainsi mis en avant de façon à en donner une impression vive. Sa voix possède un « timbre doux, chaud et puissant que l'âge par la suite n'a jamais pu entamer »²⁰⁷. Cette description donne une image valorisante et agréable de cette voix que l'on se plairait à entendre si on le pouvait. La narratrice décrit également les gestes de sa sœur-conteuse :

203 BENJAMIN Walter, « Le conteur – Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », trad. Par Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, Folio essais, Gallimard, 2000.

204 *Ibid.*, p. 136.

205 LHERMITTE Agnès, « Maudite reproduction. Deux sagas familiales fantastiques : *Le Livre des nuits* (1985) de Sylvie Germain, *Le Cœur cousu* de Carole Martinez », *Otrante*, n°30, éditions Kimé, 2011, p. 120.

206 ZUMTHOR Paul, *La Lettre et la Voix, De la « littérature » médiévale*, Seuil, Collection « Poétique », 1987, p. 21.

207 MARTINEZ Carole, *Le cœur cousu*, Folio, Gallimard, 2007, p. 323.

Et ses mains, vous ai-je parlé de ses mains ?

Les mains des conteuses sont des fleurs agitées par le souffle chaud du rêve, elles se balancent en haut de leurs longues tiges souples, fanent, se dressent, refléussent dans le sable à la première averse, à la première larme, et projettent leurs ombres géantes dans des ciels plus sombres encore, si bien qu'ils paraissent s'éclairer, éventrés par ces mains, par ces fleurs, par ces mots.²⁰⁸

Les mains de la conteuse et leurs mouvements font partie intégrante de l'art de conter. Aussi bien que la voix, elles expriment l'intensité des émotions de ce qui est raconté. L'engagement corporel de la conteuse devient matière à tisser une métaphore poétique qui permet au texte littéraire de magnifier cet art et de lui rendre hommage mais aussi d'en exprimer l'aspect fascinant. « Ombres géantes », ces mains ont déjà un caractère fantastique.

Les récits oraux, notamment ceux d'Anita, sont porteurs d'une certaine puissance, quasi performative :

Dès lors plus rien de réel n'advint, le temps replié sur lui-même, sur la mer, sur les déserts de pierres, le temps fit des nœuds jusque dans nos veines, dans nos ventres et, longtemps, j'oubliai de naître.

J'attendais le dernier vers, celui qui m'annoncerait :

« Ce soir-là Soledad vint au monde et la mère s'arrêta ». ²⁰⁹

La précision « Dès lors plus rien de réel n'advint » souligne l'aspect traumatique de la traversée de la mer, puis du désert qu'effectue Frasquita avec ses enfants. L'expérience est si dure qu'elle semble irréelle et n'est pas communicable en dehors de cette impression. La naissance suspendue de Soledad, la narratrice, est enfin provoquée par le récit d'Anita. L'intrigue du roman et le récit de la conteuse (récit dans le récit) se confondent. Cette mise en abyme du récit et de son élaboration dans *Le cœur cousu* est soulignée par le texte lui-même et insinue un doute qui intervient tardivement, dans la dernière partie du roman. Ce doute permet de remettre en cause la destinée de Soledad (mais aussi de chacune de ses sœurs) :

Ne m'a-t-on pas raconté mon histoire avant que je ne la vive ? N'a-t-on pas influencé, inventé ma solitude ?

208 *Ibid.*, p. 324.

209 *Ibid.*, p. 325.

Le doute me vient sur la réalité de mes souvenirs. Suis-je bien celle qui a choisi d'être seule ? Ou celle à qui la solitude a été imposée, dictée par une mère, une sœur, une fable racontée depuis toujours dans la cour ? Suis-je seulement née ici, derrière un mur après cette traversée surhumaine ? Suis-je vraiment celle qui est restée si longtemps dans la matrice de sa mère ?²¹⁰

L'extrait, avec ces multiples questions, souligne « les incertitudes de la fiction »²¹¹ mais aussi l'aspect performatif « d'une parole qui créerait sa propre narratrice »²¹². Cette crise existentielle de la narratrice vient nimbler d'incertitude tout ce qui a précédé, procédant à une forme de mise en garde.

Le doute est également un élément constitutif du processus narratif dans *La Terre qui penche*. Comme nous l'avons déjà souligné, le roman a ceci de particulier qu'il est composé de deux voix narratives intradiégétiques, la Vieille âme et la Petite fille. Ces deux voix appartiennent au même personnage, Blanche, mais à deux époques très éloignées. La première est un vieux fantôme âgé de plusieurs siècles, narratrice hétérodiégétique, très éloignée dans le temps des événements qu'elle raconte. La seconde conjugue l'enfance de Blanche au présent, elle en est la narratrice homodiégétique, l'héroïne même. Les deux voix narratives ne sont pas à proprement parler des conteuses mais leurs récits, dans la fiction, sont avant-tout oraux.

Nous pouvons faire ici un parallèle avec les propos que tient Gérard Genette à propos des voix narratives d' *À la recherche du temps perdu* :

Comme tout récit de forme autobiographique, les deux actants que Spitzer nommait *erzählendes Ich* (Je narrant) et *erzähltes Ich* (Je narré) sont séparés dans la *Recherche* par une différence d'âge et d'expérience qui autorise le premier à traiter le second avec une sorte de supériorité condescendante ou ironique [...]²¹³

Nous constatons dans la relation des deux voix narratives de *La Terre qui penche* un phénomène similaire. Bien qu'elle témoigne régulièrement de la tendresse et de l'affection pour son alter ego, la Vieille âme n'hésite cependant pas à remettre en cause certains éléments de son récit d'enfant :

210 *Ibid.*, p. 380.

211 LHERMITTE Agnès, *art. op.*, p. 119.

212 *Ibid.*

213 GENETTE Gérard, *Figures III*, Chapitre 5 « Voix », Seuil, 1972, p. 259.

Comme les peintures de ton temps, tu méprises la perspective, petite fille, tu déformes le monde pour que ton œil le contienne, tu le mets à plat pour arriver à le dire et, d'un instant à l'autre, les proportions changent, ne sont jamais les mêmes.²¹⁴

La comparaison aux « peintures de ton temps », c'est-à-dire du XIV^e siècle, permet de filer une métaphore sur l'absence de perspective et met ainsi en cause la simplification de la réalité par le récit de la Petite fille. Son récit n'est pas fixe, il est malléable, ce qui est une caractéristique typique du récit oral. Les récits oraux, comme le fait remarquer A. Lhermitte, connaissent d'éternelles métamorphoses. Ils ne sont jamais fixés et rejouent sans cesse « telle ou telle scène, “ajoutant chaque fois un détail inédit” [p. 379, *Le cœur cousu*] »²¹⁵. À la toute fin du roman, la Vieille âme reprend les mots exacts du commencement (p.13) :

A tes côtés, je m'émerveille.
Blottie dans mon ombre, tu partages ma couche.
Tu dors, ô mon enfance,
Et, pour l'éternité, dans la tombe, je veille.²¹⁶

La boucle du récit bouclée, le récit va-t-il reprendre à l'infini ? Peut-être, en le racontant une fois encore, la Vieille en changera-t-elle « telle ou telle scène » ou bien ajoutera-t-elle « un détail inédit ». Cette circularité, typique du conte, contrevient à la linéarité de la temporalité romanesque.

Le récit de la Vieille âme n'est pas tout à fait fiable lui aussi, puisqu'il est ponctué d'incertitudes et de questions, causées pour la plupart par sa mémoire parfois chancelante :

Je dois me méfier de ces souvenirs qui n'en sont pas. Il se peut que je m'invente une mémoire, que, n'ayant plus ni aiguille, ni tissu, ni mains, j'aie brodé cette histoire dans mon esprit, puisque c'est tout ce qu'il me reste. Il est terrible de tant vieillir par-delà la vie et de ne plus parvenir à démêler le vrai du faux. Et ce petit berger dont le prénom m'échappe !²¹⁷

Dès le commencement du roman, la Vieille âme souligne les incertitudes de son récit et de son rapport au réel. La narration de ses souvenirs est une fiction peut-être trompeuse. Comme le souligne A. Lhermitte à propos du *Coeur cousu*, « [c]'est au cœur de la narration que se crée le « doute métaleptique », particulièrement apte, si l'on en croit G. Genette, à produire un effet

214 MARTINEZ Carole, *La Terre qui penche*, Folio, Gallimard, 2015, p. 298.

215 LHERMITTE Agnès, *art. cité.*, p. 120.

216 MARTINEZ Carole, *op. cit.*, p. 422.

217 MARTINEZ Carole, *op. cit.*, p. 20.

fantastique »²¹⁸. Il est vrai que l'entrée dans les mondes diégétiques de *La Terre qui penche* et du *Cœur cousu*, est particulièrement caractérisée par le doute, qui ouvre une brèche pour le registre fantastique.

La grande influence de la tradition orale et de la pratique du conte permet d'introduire dans les romans « un merveilleux originel »²¹⁹ qui caractérise aussi un usage du registre fantastique. L'insinuation du doute dans la narration permet également d'aménager des zones d'ombres, propices aux angoisses ou à l'inexplicable et que peuvent venir peupler les créatures les plus étranges.

Les trois romans de C. Martinez font plus ou moins expressément référence aux contes, à leurs motifs et figures emblématiques.

L'influence des contes est lisible dans *La Terre qui penche* dès l'épigraphe. L'une des deux citations qui la compose est en effet tirée des *Cygnes sauvages*, d'Andersen :

Vois-tu l'ortie que je tiens à la main ? Il en pousse beaucoup de pareilles autour de la caverne où tu dors, mais celles qui viennent sur les tombes du cimetière sont les seules bonnes.²²⁰

Dans ce conte, onze princes sont changés en cygnes sauvages par leur malfaisante belle-mère. Pour les sauver, leur sœur doit tisser une cote faite d'orties pour chacun d'eux. L'extrait sélectionné insiste sur l'aspect mystérieux et inquiétant du conte. Les orties sont des plantes désagréables et le cimetière un lieu pour le moins sinistre. C. Martinez n'a pas choisi pour épigraphe le dénouement heureux et merveilleux où la jeune fille épouse le roi. C'est une vieille femme un peu sorcière qui s'exprime dans cet extrait, offrant à la jeune fille la solution pour sauver ses frères. Celle-ci se révélera être une épreuve douloureuse, pleine d'abnégation, mais aux résultats magiques. Il s'agit d'une forme de transmission d'un savoir féminin, mystérieux et sans âge. Le choix de cet extrait inscrit l'œuvre de C. Martinez du côté de l'épreuve, de la lutte mais aussi de recettes mystérieuses et obscures qui soignent pourtant les pires malédictions. Nous retrouvons ici encore l'aspect réparateur de la démiurgie féminine.

La filiation aux contes se fait également dans *Du domaine des Murmures* dès le prologue. La forêt qu'il faut traverser pour atteindre le domaine est dense et pourrait être le décor d'une histoire fabuleuse :

218 LHERMITTE Agnès, *art. cité.*, p. 118.

219 *Ibid.*, p. 120.

220 MARTINEZ Carole, *op. cit.*, p. 11.

Nous avançons sous une voûte végétale que seuls de rares rayons parviennent à traverser. Quelques lames lumineuses zèbrent d'or les sous-bois comme dans les enluminures d'un vieux livre de contes.²²¹

La comparaison au « livre de contes » introduit l'écrit, la version fixée et définitive du conte, ainsi que la tradition ancienne des enluminures, ornements fantastiques qui viennent fleurir les manuscrits du Moyen-Âge et les peupler d'une faune parfois inquiétante (à nos yeux). Dans cette comparaison, ce sont les « lames lumineuses », ces quelques rayons de soleil qui traversent la cime des arbres, qui sont comparées à l'or des enluminures. Elles viennent donc illuminer les sous-bois comme les enluminures la page. Les bois dans leur ensemble sont ainsi comparés à un livre, un livre de contes. De ces arbres de papier pourraient surgir merveilles ou créatures effrayantes.

La suite du décor n'est pas sans rappeler les contes également. Le château des Murmures, du moins ce qu'il en reste, inspire également l'émerveillement :

Un menu souffle se lève sur le blanc de la page, se faufile entre les pierres, nous remue l'âme, et c'est dans son haleine que s'esquisse l'ombre vibrante d'un château semblable à ceux qu'on se bâtissait enfant.²²²

La description prend vie, animée par le souffle qu'elle décrit. Celui-ci est à la fois la brise concrète, présente dans le décor, mais aussi une forme d'inspiration merveilleuse. La comparaison du château « à ceux qu'on se bâtissait enfant » renforce l'impression d'une architecture qui serait le fruit de l'imagination et de l'émerveillement de l'enfance. Cette comparaison permet d'introduire le fait que les contes sont aujourd'hui principalement destinés aux enfants. W. Benjamin soulignait que « [l]e conte [...] reste le premier conseiller de l'enfance parce qu'il fut jadis le premier conseiller de l'humanité »²²³. Faire appel au conte, c'est donc se référer à une forme ancienne, si ce n'est archaïque, qui a vocation de conseiller. W. Benjamin ajoute que « [le] conte nous renseigne sur les premières mesures prises par l'humanité pour dissiper le cauchemar que le mythe faisait peser sur elle »²²⁴. Alors que l'humanité est à la merci des dieux dans le mythe, dans le conte, elle se débat face aux forces surnaturelles et s'en sort généralement. Cette leçon qu'offre le conte passe, entre autres, par l'élaboration de personnages-types dont nous retrouvons les figures dans les romans de C. Martinez.

221 MARTINEZ Carole, *Du domaine des Murmures*, Folio, Gallimard, 2011, p. 13.

222 *Ibid.*, p. 15.

223 BENJAMIN Walter, *art. cité.*, p. 141.

224 *Ibid.*

Ces personnages archétypaux de conte sont répartis de façon assez manichéenne entre le Bien et le Mal. Ils représentent nécessairement soit une menace, soit une aide pour l'héroïne.

Nous retrouvons ainsi, à la fois dans *Le cœur cousu* et *La Terre qui penche*, la figure de l'ogre. Dans l'un comme dans l'autre des romans, il s'agit d'un prédateur d'enfant, d'un pédophile.

Deux chapitres lui sont consacrés dans le premier roman de C. Martinez (« L'ogre » et « L'ogre, la mort et la petite lumière »). L'ogre ne se contente pas d'être un monstre. Il s'agit plutôt d'une facette terrible qui vient enrichir la complexité d'un personnage, Eugenio. Alors que les intitulés de chapitres ne le désignent que par « L'ogre », il est principalement nommé Eugenio dans le reste du texte. Le personnage est un savant apportant avec lui d'innovants remèdes.

Le terme d'ogre fonctionne comme un avertissement pour celles et ceux qui le lisent ou l'entendent. La lectrice ou le lecteur est pris·e dès le commencement du chapitre d'un sentiment de méfiance et d'expectative angoissée, attendant le moment où le masque tombera, révélant le monstre.

Le caractère horrifique de la figure est particulièrement prégnant dans le premier paragraphe du chapitre « L'ogre » : « L'ogre entra dans le village pendant l'office du dimanche, au beau milieu du printemps, alors que la moitié des femmes en âge de faire des petits avaient le ventre plein. »²²⁵. Le monstre s'introduit dans le village lorsque personne ne le voit (« pendant l'office du dimanche »), dans un climat de quiétude (dimanche, printemps). La précision du nombre important de femmes enceintes n'est pas gratuite et c'est dans celle-ci que réside l'aspect le plus pervers du personnage. L'ogre, prédateur d'enfants, semble venir à temps pour voler le fruit de leur gestation.

Le personnage de Frasquita est mise en garde par La Blanca, son amie bohémienne qui aide les femmes à mettre au monde les enfants. Cette dernière lui dit : « Les ogres, je crains les ogres »²²⁶. Après cet avertissement et les premières disparitions d'enfants, la jeune mère fait le rapprochement entre ces mots et Eugenio :

Frasquita se souvenait des paroles de la femme qui aide. Elle craignait les ogres, disait-elle, et lui conseillait de ne pas laisser traîner ses enfants, de ne pas retourner voir Eugenio avec Clara, cette si jolie petite fille que le savant n'avait pu quitter des yeux le jour de la consultation.²²⁷

C. Martinez utilise la figure archétypale du conte sans jamais cependant renoncer à la complexité du personnage de roman qui n'est pas sans contradiction. Eugenio soigne les gens, est

225 MARTINEZ Carole, *op. cit.*, p. 188.

226 MARTINEZ Carole, *Le cœur cousu*, Folio, Gallimard, 2007, p. 197.

227 *Ibid.*, p. 198.

un savant curieux et un prédateur pédophile. La figure de l'ogre permet d'illustrer sans équivoque le sentiment d'atrocité universelle qui lui est attaché.

Dans *La Terre qui penche*, c'est le personnage de Bouc qui revêt le costume de l'ogre. Nous avons vu dans le premier chapitre (Chapitre 1, 2. « Corps dominés : corps malmenés et abusés ») que Blanche est violée par l'homme de main de son père. Le caractère prédateur de Bouc, à l'inverse de celui d'Eugenio, est bien connu. Au lieu d'être surnommé l'Ogre, c'est lui qui donne son nom au personnage de conte : « [...] Bouc, le compagnon de ton père, n'était pas un inconnu pour les gens de ce pays et [...] ce nom était devenu celui de l'ogre dans les contes qu'on racontait la nuit. »²²⁸, ou bien encore : « Ici, c'est le nom de l'ogre qui dévore les petites filles dans les histoires à la veillée »²²⁹. Son nom diabolique représente en soi déjà une forme d'avertissement de son caractère dangereux.

Pour rétablir l'équilibre, nous trouvons également des figures adjuvantes et bienveillantes. Elles ne sont pas désignées aussi expressément par un titre comme « l'ogre » mais ne sont pas sans rappeler les vieilles femmes ou sorcières bienfaitrices. Nous les retrouvons dans les trois romans de C. Martinez sous la forme de femmes plus âgées, apportant leurs conseils et leur soutien aux personnages principaux. Frasquita est notamment accompagnée par La Blanca, Esclarmonde par sa vieille nourrice et Blanche par Guillemette. Nous nous attarderons plus bas sur ce dernier personnage que nous avons déjà évoqué au chapitre précédent (voir Chapitre II, 3. « Pratiques culturelles des femmes : de la contrainte à l'Art »).

La vieille cuisinière, « un peu sorcière » (p. 216), vit dans les bois. Blanche et Aymon, lorsqu'ils s'égarèrent en forêt, trouvent alors refuge chez elle. Le motif d'enfants s'égarant dans les bois est déjà caractéristique du conte. L'épisode semble hors du temps, hors des événements :

C'était minuit. C'était jadis. C'était demain.

Tes loups de sable vous ont guidés dans la tempête jusqu'à cette clairière inondée de soleil dont une charmante chaumière tenait le centre. Clairière où les vents n'entraient pas, ni la neige, ni les ombres, ni la peur. [...] Clairière où flottaient les délicieux parfums des tartes de Guillemette, où l'air empli de miel, de pommes cuites, de douceurs titillait joyeusement les papilles jusqu'à changer la chaumière en friandises.²³⁰

228 MARTINEZ Carole, *La Terre qui penche*, Folio, Gallimard, 2015, p. 149.

229 *Ibid.*, p.190.

230 *Ibid.*, p. 335.

La maison de Guillemette n'est pas sans rappeler celle de la sorcière que rencontrent Hansel et Gretel. Néanmoins, la vieille cuisinière et toute sa clairière s'inscrivent dans l'aspect lumineux et merveilleux des contes et offrent un refuge aux deux enfants.

Notons que les figures malveillantes sont principalement des hommes et que les figures adjuvantes sont généralement des femmes. Ce découpage manichéen peut être interprété comme une schématisation, par le biais des figures du conte, de l'oppression patriarcale. Les éléments fantastiques du récit sont ouverts à différentes interprétations. À ce propos, W. Benjamin déclare :

L'art du conteur consiste pour moitié à savoir rapporter une histoire sans y mêler d'explication. [...] L'extraordinaire, le merveilleux est raconté avec la plus grande précision, mais le contexte psychologique de l'action n'est pas imposé au lecteur. Celui-ci est laissé libre de s'expliquer la chose comme il l'entend, et le récit acquiert de la sorte une amplitude que n'a pas l'information.²³¹

En ce sens, il nous semble que C. Martinez est la digne héritière des générations de conteuses qui l'ont précédée. En effet, les éléments fantastiques et surréalistes des récits s'intègrent naturellement aux cadres réalistes, sans explication particulière, et se font parfois échos d'un roman à l'autre, formant ainsi une tenture allégorique et fantastique à considérer dans son ensemble.

231 BENJAMIN Walter, *art. cité.*, p. 123.

2. Tissées dans l'ensemble romanesque

Les romans de Carole Martinez sont des récits qui peuvent être lus indépendamment les uns des autres. Ils forment néanmoins un ensemble harmonieux tissé des mêmes fils de trames (réalisme magique) et se référant les uns aux autres (intertextualités). Nous proposons donc de les lire comme un tout, une fresque ayant pour sujet « le récit fabuleux et clandestin transmis par les femmes »²³².

Les romans *Le cœur cousu*, *Du domaine des Murmures* et *La Terre qui penche* s'inscrivent dans des cadres spatio-temporels relativement réalistes. Cette impression est renforcée par quelques indices, de temporalité notamment. Les récits *Du domaine des Murmures* et de *La Terre qui penche* se déroulent respectivement aux alentours de l'an 1187 (« *En cet an 1187* »²³³) et vers 1361 (« pendant ce printemps 1361 »²³⁴) en Franche-Comté, alors que *Le cœur cousu* se situe de façon incertaine à la fin du XIX^e siècle, quelque part dans le sud de l'Espagne (« Actuellement, tout se joue en France : M. Pasteur y a fait des découvertes stupéfiantes [...] »²³⁵).

Des indications de lieux sont également données. Dans *Du domaine des Murmures* et *La Terre qui penche*, la rivière de la Loue est fréquemment citée. Elle coule effectivement en Franche-Comté. D'autres indications géographiques sont également présentes dans les deux textes, comme le village de Mouthier-Haute-Pierre ou bien la ville de Besançon par exemple.

C. Martinez s'attache, comme nous l'avons dit précédemment (voir Chapitre II, 3. « Pratiques culturelles des femmes : de la contrainte à l'art »), à représenter et mettre en avant des pratiques artisanales. Pour ce faire, elle nomme avec précision les outils utilisés, souvent typiques de leur époque. Le jeune charpentier Éloi, dans *La Terre qui penche*, se voit par exemple promettre « une doloire, une herminette, un marteau et un compas »²³⁶. Ces détails participent à la constitution d'un cadre réaliste.

Mais s'il fallait placer sur une carte, même approximativement, le village de Santavela – dans *Le cœur cousu* – le lecteur ou la lectrice serait fort ennuyé.e. Quelques indices permettent pourtant de situer le début de l'intrigue quelque part en Espagne. Les prénoms des personnages – Francisca, Frasquita, Anita, Jose, Juan – possèdent des consonances hispaniques et quelques mots

232 LHERMITTE Agnès, « Maudite reproduction. Deux sagas familiales fantastiques : *Le Livre des nuits* (1985) de Sylvie Germain, *Le Cœur cousu* de Carole Martinez », *Otrante*, n°30, éditions Kimé, 2011, p. 120.

233 MARTINEZ Carole, *Du domaine des Murmures*, Folio, Gallimard, 2011, p.17.

234 MARTINEZ Carole, *La Terre qui penche*, Folio, Gallimard, 2015, p.18.

235 MARTINEZ Carole, *Le cœur cousu*, Folio, Gallimard, 2007, p. 191 ; Louis Pasteur met au point le vaccin contre la rage en 1885. Nous supposons donc que le récit du roman se déroule dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.

236 MARTINEZ Carole, *La Terre qui penche*, Folio, Gallimard, 2015, p. 288.

espagnols ponctuent parfois le récit (« *Buena suerte. Buena suerte.* », p.231). Le paysage est peuplé de pierres, d'oliviers et de figuiers, preuves d'un climat chaud et sec. Il est question à de multiples reprises de montagnes. Mais cet élément-ci ne nous permet pas de situer l'itinéraire que suit Frasquita avec plus de précision, puisque les reliefs ne manquent pas en Espagne. Nous supposons que l'intrigue se déroule néanmoins dans le sud de la péninsule ibérique, car Frasquita rejoint à pieds la mer qui la mènera sur « L'Autre rive » (intitulé de la troisième partie du roman). Cette autre rive ne nous est pas présentée avec davantage de précisions. Maroc ou Algérie, il s'agit d'un pays maghrébin que viennent caractériser quelques indices comme « les déserts de pierres et les djebels de ce pays immense »²³⁷. On retrouve également quelques mots d'arabe (« Wahida », p. 13, ou « Ahabpsi », p. 328) et de rares personnages arabes, comme Nour : « Nour, la vieille Arabe aux mains rousses de henné »²³⁸. C. Martinez tisse ainsi une forme de mirage. Au premier abord, l'illusion fonctionne parfaitement, elle transmet l'ambiance de ce petit village perdu dans les montagnes, de ce quartier d'immigré·e·s espagnol·e·s. Mais en y regardant de plus près, le lecteur ou la lectrice est dans l'incapacité de dessiner les contours précis de ce décor qui semble s'évanouir dans une forme de flou, provoquant une certaine incertitude.

Cette part d'incertitude, que renforce le régime de l'allégorie, nous semble être une manière de s'opposer à « l'image "éternelle" du passé »²³⁹ que critique Walter Benjamin dans son essai « Sur le concept d'Histoire ». Cette image "éternelle", comme nous l'avons déjà dit (voir l'introduction du Chapitre I), est systématiquement celle des vainqueurs et cherche à justifier leur rôle de dominants. L'image floutée est plus difficile à interpréter et son sens peut être discuté. Ce flou permet d'aménager une plus grande liberté pour représenter les dominées en dehors du récit des vainqueurs.

Les dates et les lieux plus exacts des deux autres romans pourraient donner l'impression d'un ancrage historique et géographique plus fiable. Pourtant, le château des Murmures n'est fait que de mots et n'a jamais existé en dehors des romans de C. Martinez. L'autrice confie dans une interview le procédé qui lui a permis de choisir son décor franc-comtois :

Pour ancrer son château sorti de ses rêveries, Carole Martinez cherchait une forêt escarpée avec rivière en contrebas. Après des heures sur Google Earth, elle finit par chercher dans des guides de varappe... Bingo ! Le charme de la Loue a vite opéré. «*Déjà, rien que le nom de la Loue est*

237 MARTINEZ Carole, *Le cœur cousu*, Folio, Gallimard, 2007, p. 331.

238 *Ibid.*, p. 334.

239 BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'Histoire », traduction de M. de Gandillac, revue par P.Rush, *Oeuvres III*, Folio Essais, Gallimard, 2000, p.441.

splendide, m'explique-t-elle. Et puis cette idée de la source de la Loue peinte par Courbet en lien avec l'Origine du monde.. Comme je parle du féminin, cette Loue si féminine me convenait bien, il fallait que je pose mon château là !»²⁴⁰

Il est intéressant de noter, que cette interview est donnée dans le cadre d'une documentation et promotion de la région de la Loue, ce qui renforce l'idée d'un ancrage fort dans ce décor. Le choix de l'autrice repose cependant sur une association symbolique entre la rivière et l'œuvre de G. Courbet, l'ensemble se liant autour de la question du féminin, au centre de son roman. C. Martinez « pose » son château, son objet fictionnel, dans un décor qui répond à ses attentes esthétiques et romanesques. Le décor géographique et le cadre historique ne sont donc pas l'objet premier de la fiction. Ils en sont le prétexte.

L'autrice tisse ainsi « des modèles de *mimesis* antiréaliste »²⁴¹, d'après les propos d'A. Lhermitte. Cette oxymore repose sur l'opposition entre le terme de *mimesis*, qui renvoie, selon certaines conceptions, à l'idée d'imitation du réel, et le néologisme « antiréaliste », qui se réfère au courant philosophique du même nom et qui refuse l'idée d'une réalité objective. Les romans de C. Martinez imitent certains aspects réalistes, notamment relatifs à l'Histoire, mais refusent d'en donner un point de vue objectif. Au contraire, les trois romans abondent en approches subjectives (des différentes narratrices pour commencer). Par le biais du conte ou de la religion, les récits intègrent des manières d'aborder le réel qui ne relèvent pas nécessairement d'une forme de rationalité.

À propos de ces modèles de « *mimesis* antiréalistes », A. Lhermitte ajoute :

Ils empruntent aux catégories imaginaires traditionnelles, plus ou moins déréalisantes, de l'« autre part » et de l'« autrefois » : les lieux et les époques peu définis, reculés et « frontaliers », chargés d'archaïsme et de superstitions [...].²⁴²

Cette caractéristique d'étrangement procure un terreau fertile pour introduire les éléments fantastiques que nous avons évoqués précédemment. L'ensemble de l'œuvre de C. Martinez, mêle les éléments d'un réalisme historique à des éléments fantastiques et, s'affilie ainsi au réalisme magique. Celui-ci a pour spécificité d'offrir « une perception du réel caractérisée par

240 BRUNNARIUS Isabelle, « La Loue, héroïne du roman 'Du domaine des murmures' », « Le blog de la Loue et des rivières comtoises », Francetv Info, 18/06/2012, [en ligne], consulté le 14/04/20.

241 LHERMITTE Agnès, *art. op.*, p. 116.

242 *Ibid.*

l'extraordinaire »²⁴³. Si le concept a été utilisé pour décrire principalement de la littérature non occidentale et/ou post-coloniale, sa mondialisation a apporté « un nouveau rapport au réel dans le monde occidental »²⁴⁴ dont il permet aussi de remettre en cause l'hégémonie culturelle. Les dénominations de ce courant varient d'un critique ou d'une langue à une autre. Ces contours sont eux-mêmes un peu flous. La critique anglo-saxonne parle aussi de « réalisme allégorique ». Cette nuance nous semble significative car C. Martinez fait effectivement usage de l'allégorie comme mode d'expression pour raconter « le récit fabuleux et clandestin transmis par les femmes en marge de l'Histoire des hommes »²⁴⁵.

Le réalisme magique se manifeste sous de multiples formes de fantastique qui s'immisce sans être remis en cause aussi bien dans la narration que dans la réalité quotidienne des personnages.

Un premier exemple de ce phénomène pourrait être le rapport à la mort dans les trois romans. Dans chacun d'entre eux, la mort ne représente plus une frontière fatidique infranchissable.

Deux des narratrices, Esclarmonde et la Vieille âme, dont nous avons déjà parlé, sont pour ainsi dire des fantômes. Esclarmonde évoque clairement sa mort à la fin du récit : « Je suis partie amoureuse du ciel énorme contenu dans les yeux de Lothaire »²⁴⁶. Le sens de l'euphémisme « je suis partie » ne laisse pas de doute et est confirmé par la suite lorsque la narratrice parle de « sa fin » (p. 223) et de « ma mort » (p.225). C'est donc bien par-delà la mort qu'elle s'exprime. Elle se décrit au début de son récit comme « l'ombre qui cause » (p. 17). Cette image n'est pas sans rappeler celle de fantômes transparents. La Vieille âme, dans *La Terre qui penche*, déclare au commencement du roman : « pour l'éternité, dans la tombe, je veille »²⁴⁷. Elle évoque, comme Esclarmonde, son ombre, ne laissant pas de doute sur sa nature fantomatique.

Dans *Le cœur cousu*, il n'est pas question d'une narratrice trépassée. La frontière entre le vivant et la mort est néanmoins poreuse. Durant l'initiation de Frasquita par sa mère – qui a lieu dans un cimetière d'ailleurs – « une voix d'outre-tombe » surgit dans la nuit noire :

Frasquita frissonne face à cette femme qui s'adresse à ses aïeules et dont elle ne reconnaît plus ni la voix ni la langue. [...]

Alors une voix s'élève dans la nuit. Pas celle de la mère. Une voix qui semble venir du cœur de la terre, une voix d'outre-tombe et la voix, énorme, murmure, à la fois proche et lointaine, à la

243 LE FUSTEC Claude, « Le réalisme magique, vers un nouvel imaginaire de l'Autre ? », *Amerika*, 2010, [en ligne]
URL : <http://journals.openedition.org/amerika/1164>, consulté le 19/03/20.

244 *Ibid.*

245 *Ibid.*, p. 120.

246 MARTINEZ Carole, *Du domaine des Murmures*, Folio, Gallimard, 2011, p. 222.

247 MARTINEZ Carole, *La Terre qui penche*, Folio, Gallimard, 2015, p. 13.

fois hors de Frasquita et sous sa peau, à la fois claire et sourde. Le jeune fille devra tout répéter. Tout retenir. Elle n'a que quatre nuits pour engranger un savoir millénaire.²⁴⁸

La voix qui surgit est décrite avec abondance mais sans explication et s'intègre donc telle quelle dans le récit qui se poursuit en traitant de thèmes du quotidien.

Les prières qu'elle apprend durant son initiation lui permettent de soigner toutes sortes de maux et la plus puissante d'entre elle peut faire revenir la vie. Frasquita utilise cette formule magique pour ramener sa fille Martirio. Ce faisant, elle ouvre une brèche entre les vivant·e·s et les mort·e·s :

L'incantation convoquait ses ancêtres dans le pentacle dessiné par sa voix.

Toutes ces femmes qui, avant elle, avaient reçu la boîte et les prières en partage accouraient portant leur mort comme un nouveau corps. Mort violente, mort douloureuse, mort douce, mort secourable, mort espérée, mort acceptée, rejetée, terrifiante. Chaque mort venait caresser le corps chaud de cette femme qui appelait. Une foule d'ombres se pressaient autour d'elle, buvant sa vie comme un nectar, et chaque baiser offrait à ma mère une mort différente. [...] Elle se débattait dans le magma des douleurs et des peurs, suppliant qu'on lui rendît son enfant arrêtée dans les replis de l'au-delà.²⁴⁹

Ici encore, aucune explication ne vient clarifier le phénomène et Martirio, dont le corps était bien décrit « sans vie » (p. 306), finit par s'éveiller. Le personnage de Frasquita est responsable d'une transgression ontologique, en ramenant sa fille parmi les vivant·e·s mais aussi en faisant elle-même l'expérience de la souffrance de ses aïeules mortes, sans en mourir.

L'exemple du rapport à la mort dans les trois romans permet de souligner l'« absence de frontière, entendue comme ligne de démarcation qui sépare et oppose »²⁵⁰. La frontière entre la vie et la mort est l'exemple le plus parlant, parce qu'elle est peut-être la plus insurmontable de toutes.

Le réalisme magique transfigure le quotidien et celles et ceux qui l'habitent. Les exemples abondent dans les trois romans et nombreux sont donc les personnages dont l'apparence témoigne d'une forme d'étrangeté. Dans son article « Le réalisme magique : vers un nouvel imaginaire de l'Autre », C. Le Fustec explique que le réalisme magique introduit une nouvelle pensée de « l'autre », l'« autre envisagé non plus à partir d'un centre, d'une « norme » culturelle, mais dans sa différence, son altérité « assumée » »²⁵¹.

248 MARTINEZ Carole, *Le cœur cousu*, Folio, Gallimard, 2007, pp. 30-31.

249 *Ibid.*, p. 309.

250 LE FUSTEC Claude, *art. cité*.

251 *Ibid.*, p.2.

Dans *Le cœur cousu*, par exemple, le personnage de Clara, surnommé « l'enfant soleil » (p. 173), luit dans la nuit. La belle Clara est obnubilée par le soleil et tout ce qui brille. Pour la mettre au monde durant une nuit noire, les femmes qui aident utilisent une bougie pour l'attirer hors du ventre de sa mère. Par la suite, elle se lève toujours avec le soleil et sombre dans le sommeil lorsqu'il se couche. Toute jeune enfant, elle se perd dans les collines mais les villageois et sa famille la retrouvent à la nuit tombée, grâce à la lumière qu'elle émet :

Alors tous s'accordèrent à dire que, dans l'ombre, la petite Clara luisait.

Et pas seulement les mauvaises langues, puisque aujourd'hui encore ma sœur Anita elle-même raconte cette histoire d'enfant lumière, elle affirme que c'est dans la chair, que quelque chose y brûlait y brûlait si fort qu'on aurait pu utiliser son petit corps de deux ans pour éclairer une pièce.²⁵²

Le phénomène n'est pas expliqué mais décrit en détails par Anita qui en spécifie la force et l'éclat. Le personnage de Clara incorpore (« c'est dans sa chair ») sa différence, par cette lumière et sa beauté : « Notre lumineuse Clara ne vivait pas tout à fait dans notre monde bien qu'elle en tînt le centre et que sa beauté attirât tous les regards. Elle passait le plus clair de son temps seule sous le soleil à ne rien faire »²⁵³. Clara, comme Aymon dans *La Terre qui penche* (voir Chapitre I, 1. « De la domination masculine : légitimité des dominants, illégitimité des dominé-es »), évolue dans un autre monde. Ces personnages pourraient être qualifiés de simples d'esprit mais ce n'est jamais la première chose qui frappe le lecteur ou la lectrice car ils se caractérisent avant-tout par leur beauté d'être, lumineuse, qui est manifeste aussi bien dans leur physionomie (ils ont la beauté des anges) que dans leur attitude.

Dans *Du domaine des Murmures*, l'altérité s'exprime également dans une métamorphose physique extraordinaire sur le personnage de Bérengère :

Une mèche de cheveux s'est alors échappée de sa coiffe pourtant ajustée avec soin. Tendrement, mes doigts l'ont remise en place sous le tissu. S'agissait-il d'un jeu de lumière, d'un reflet dû au printemps précoce ou cette mèche avait-elle vraiment des nuances vert émeraude ? Aujourd'hui encore, quand je me remémore cette scène, je ne parviens pas à trancher. Je me souviens avoir songé que la chevelure de cette géante avait pris la couleur de la Loue et que c'était pour masquer cette étrangeté qu'elle la tenait enfermée sous un fichu.²⁵⁴

252 MARTINEZ Carole, *Le cœur cousu*, Folio, Gallimard, 2007, p. 178.

253 *Ibid.*, p. 393.

254 MARTINEZ Carole, *Du domaine des Murmures*, Folio, Gallimard, 2011, p. 207.

Un doute plane sur la solidité du souvenir de la narratrice (« je ne parviens pas à trancher ») mais le sentiment d'étrangeté triomphe malgré tout. Le choix du vert permet d'accroître la singularité du personnage de Bérengère. Cette impossible coloris capillaire l'assimile davantage encore à la rivière avec laquelle elle finira par se confondre (voir Chapitre II, 2. « Corps insoumis, corps libérés »). Cette coloration étrange est peut-être l'un des premiers signes de sa transformation.

Tous ces éléments participent néanmoins à une forme de déréalisation, ce qui contribue, selon nous, à critiquer « l'image "éternelle" du passé » que nous évoquions plus haut. Les éléments fantastiques introduits par le thème du conte, de la légende ou de la religion permettent d'élaborer un régime allégorique qui est foncièrement critique et donc potentiellement politique. À propos de l'allégorie, Ismail Xavier déclare :

Traditionnellement, l'allégorie est une façon de dénoncer la représentation. Elle instaure un processus de signification qui suppose la présence d'une *médiation*, c'est-à-dire, d'un artefact culturel demandant des codes et des références spécifiques pour être lu, produisant « des conflits d'interprétation ». Ceux-ci constituent un terrain où des traditions contraires doivent se confronter ou se réconcilier, lutter pour leur « pureté » et leur domination ou converger afin de créer une nouvelle configuration de valeurs et de styles de pensée. Les allégories surgissent des controverses, et constituent un objet d'analyse toujours renouvelé.²⁵⁵

L'allégorie historique permet donc de critiquer la représentation de l'Histoire elle-même. Elle devient un sujet débattable. Dans le cas de l'œuvre romanesque de C. Martinez, elle permet de remettre en cause le récit des vainqueurs. Elle aborde « un passé historique non révolu »²⁵⁶, celui des femmes. Non révolu, car elles sont toujours discriminées, et ce, malgré les indéniables améliorations qu'a connu leur situation à différents moments et à différents endroits du monde. W. Benjamin, toujours dans son essai « Sur le concept d'histoire », met en garde contre la notion de progrès qu'induit la « conception historiciste de l'histoire »²⁵⁷. Le philosophe donne l'exemple de la classe ouvrière sous le régime politique de la social-démocratie :

Elle se complut à attribuer à la classe ouvrière le rôle de rédemptrice des générations *futures*. Ce faisant elle énerva ses meilleures forces. À cette école, la classe ouvrière désapprit tout

255 XAVIER Ismail, « Allégorie historique et théâtralité chez Glauber Rocha », *IdeAs*, n°7, 2016 [en ligne] <https://journals.openedition.org/ideas/1486>, consulté le 24/06/20.

256 *Ibid.*

257 BENJAMIN Walter, *op. cit.*, p. 430.

ensemble la haine et l'esprit de sacrifice. Car l'une et l'autre se nourrissent de l'image des ancêtres asservis, non de l'idéal d'une descendance affranchie.²⁵⁸

La croyance dans le progrès annihile la lutte des classes ou catégories dominées. Si l'Histoire a pour moteur un progrès constant, alors il n'est plus nécessaire de résister puisque les choses s'amélioreront d'elles-mêmes avec l'effet du temps. En prenant « le rôle de rédemptrice » la classe ouvrière ne lutte plus pour s'émanciper elle-même mais ses successeur·e·s. Eux aussi lutteront à leur tour pour les suivant·e·s, repoussant ainsi continuellement leur affranchissement et laissant ainsi toujours les vainqueurs à leur place. En se tournant vers le passé, la classe ouvrière nourrirait à nouveau les sentiments de « la haine et de l'esprit de sacrifice », moteurs de la lutte. Cet exemple peut s'appliquer aisément à la lutte féministe. L'instant présent devrait se sentir « visé » (p. 430) par l'image du passé car celle-ci lui permet d'apprendre des choses sur lui-même.

Carole Martinez introduit une forme de filiation entre les récits de ses trois romans. Ainsi, *Du domaine des Murmures* et *La Terre qui penche* se réfèrent au(x) roman(s) qui l'a précédé. Les deux romans sont influencés, « visés » par *Le cœur cousu* (et *Du domaine des Murmures* pour le dernier). Il ne s'agit pas là d'un passé historique – en témoigne l'anachronisme entre le temps du récit du *Cœur cousu* et les deux autres – mais d'un passé littéraire et fictionnel. Cette idée nous pousse à considérer l'œuvre romanesque de C. Martinez comme un ensemble. La filiation romanesque fonctionne sur la base d'intertextualités (sous la forme de références et d'allusions) qui mettent en abyme les récits les uns dans les autres. À cela s'ajoutent des images récurrentes, comme celle du fil qui peut être qualifié de *leitmotiv* de l'œuvre de C. Martinez. C'est ce *leitmotiv*, que nous avons déjà développé (voir Chapitre 2, 3. « Pratiques culturelles des femmes : de la contrainte à l'art »), qui nous incite à filer la métaphore de la tenture romanesque (plutôt que de la fresque).

La filiation s'opère dès la dédicace du second roman de l'autrice, *Du domaine des Murmures*. C. Martinez dédie le roman à ses parents et son frère mais une seconde dédicace vient compléter la page : « À Frasquita Carasco »²⁵⁹. S'il est courant de dédier son œuvre à ses proches, il l'est nettement moins de le faire pour un personnage de fiction. Mais est-ce bien du personnage du *Cœur cousu* dont il s'agit ? Pour son premier roman, l'autrice s'est inspirée de sa propre histoire familiale, prenant comme figure centrale son arrière-arrière-grand-mère. La filiation entre les destinataires de la première dédicace et cette aïeule est néanmoins réelle. Le caractère fictif de Frasquita Carasco produit une forme d'incertitude mais aussi une indéniable filiation entre les deux

258 *Ibid.*, p. 438.

259 MARTINEZ Carole, *Du domaine des Murmures*, Folio, Gallimard, 2011

romans. Quelque chose dans ce deuxième récit, d'une façon ou d'une autre, parle à, parle de, Frasquita Carasco. Comme Esclarmonde, Frasquita a « tenter d'exister »²⁶⁰.

La filiation entre *Du domaine des Murmures* et *La Terre qui penche* est plus évidente parce que les deux romans partagent le même décor et que leurs récits se suivent chronologiquement (à deux siècles d'intervalle).

On retrouve donc des éléments communs liés à l'environnement comme le château des Murmures ou la rivière de la Loue qui coule en contre-bas. La persistance de certains éléments peut sembler plus surprenante. C'est le cas, par exemple, du « bel érable » qui tient « le centre de la cour »²⁶¹ dans *Du domaine des Murmures*. Il est toujours présent, plus vieux et plus imposant, dans *La Terre qui penche*, près de deux cents ans plus tard : « Un arbre démesuré trône là, entre la chapelle et le mur crénelé qui protège la haute-cour. »²⁶². Plus loin dans le texte, le jeune palefrenier apprend à Blanche qu'il s'agit d'un érable (p. 82). La longévité de l'arbre semble extraordinaire. Mais d'autres éléments communs sont plus fantastiques encore. C'est le cas du personnage de la Dame Verte, anciennement Bérengère, que l'on retrouve dans les deux récits. À la fin de son récit, Esclarmonde nous apprend que son amie Bérengère « est devenue celle que l'on nomme aujourd'hui la Dame Verte »²⁶³. Alors que le personnage de la Dame Verte dans *La Terre qui penche* confie à Blanche : « Autrefois, on me nommait Bérengère. Mais aujourd'hui, je ne sais plus quel nom me donne les hommes. »²⁶⁴. Il s'agit donc bien du même personnage, transfiguré sous les traits d'une créature légendaire.

Une référence directe est faite à Esclarmonde elle-même dans *La Terre qui penche* : « J'ai cru un temps qu'il l'offrirait à sa mère ou peut-être à la statue de Marie qui est dans la chapelle ou encore au fantôme d'Esclarmonde, cette jeune recluse qu'on a emmurée là, il y a deux siècles »²⁶⁵.

Il nous semble avoir trouvé aussi une allusion au *Coeur cousu* dans le dernier roman de C. Martinez. Le père de Blanche tue à sa naissance l'une de ses filles bâtarde parce qu'elle présente une déformation, un bec : « Un bec ! Je rêve souvent de ce bébé à la tête de canard, de cette sœur oiseau »²⁶⁶. La déformation de l'enfant est probablement ce que l'on appelle couramment un « bec de lièvre ». L'autrice joue néanmoins sur la polysémie du mot que la narratrice de la Petite fille imagine donc être un oiseau. Cette « sœur oiseau » n'est pas sans rappeler le personnage d'Angela, fille cadette de Frasquita Carasco. Sa naissance est entourée d'« un nuage de duvet blanc »²⁶⁷. Cette

260 *Ibid.*, p. 17.

261 *Ibid.*, p. 64.

262 MARTINEZ Carole, *La Terre qui penche*, Folio, Gallimard, 2015, p. 80.

263 MARTINEZ Carole, *Du domaine des Murmures*, Folio, Gallimard, 2011, p. 219.

264 MARTINEZ Carole, *La Terre qui penche*, Folio, Gallimard, 2015, p. 173.

265 *Ibid.*, pp. 317-318.

266 *Ibid.*, pp. 94-95.

267 MARTINEZ Carole, *Le cœur cousu*, Folio, Gallimard, 2007, p. 109.

enfant a des traits physiques faisant penser à un oiseau et elle est douée d'un véritable don pour le chant. Il n'est donc pas exagéré de dire qu'il s'agit d'une « sœur oiseau » de Soledad, la narratrice. La « sœur oiseau » de Blanche la rapproche donc de la fratrie Carasco.

Il nous semble que cette filiation des récits renforce la nature allégorique de l'œuvre de C. Martinez. La fiction prend le pas sur la vraisemblance historique, mettant ainsi en avant la filiation entre les différents personnages féminins et leur parcours émancipateur.

A. Lhermitte décrit *Le cœur cousu* cousu comme un triptyque (le roman est en effet divisé en trois parties). Nous proposons de décrire l'ensemble de l'œuvre romanesque de C. Martinez comme une tenture, ensemble de tapisseries reliées entre elles, représentant, à travers le temps, une autre manière de raconter l'histoire des femmes.

Conclusion

Nous souhaitons conclure ce mémoire, en empruntant, une fois encore, les mots de Michelle Perrot :

Au commencement était le Verbe, mais le Verbe était Dieu, et Homme. Le silence est l'ordinaire des femmes. Il convient à leur position seconde et subordonnée. Il sied à leur visage lisse, souriant à peine, non déformé par l'impertinence du rire bruyant et viril. Bouche fermée, lèvres closes, paupières baissées, les femmes ne peuvent que pleurer, laisser les larmes couler comme l'eau d'une inépuisable douleur dont, selon Michelet, elles « ont le sacerdoce ».

Le silence est un commandement réitéré à travers les siècles par les religions, les systèmes politiques et les manuels de savoir-vivre. [...]

Certes, les femmes n'ont guère respecté ces injonctions. [...] Les dominés peuvent toujours se dérober, tourner les interdits, remplir les vides du pouvoir, les blancs de l'Histoire. Les femmes, on l'imagine, on le sait, n'y ont pas manqué.²⁶⁸

L'historienne souligne dans cet extrait le phénomène d'accapuration masculine du Verbe créateur et de la parole plus généralement. Elle adopte – pour mieux le dénoncer – le point de vue des dominants qui assigne les femmes au silence et à un statut victimaire. Dans le dernier paragraphe, elle se réfère à une tradition de la résistance, de la lutte, celle des dominé·e·s. Les femmes ne sauraient être considérées comme des victimes résignées.

Dans les romans de Carole Martinez, n'en déplaise à Michelet, aucune larme n'est décrite. Son œuvre s'inscrit du côté de la subversion des injonctions faites aux femmes, du côté d'une parole féminine.

Au vu de l'absence de traces des femmes du passé, nous avons débuté ce mémoire en nous demandant quelle est la légitimité d'une autrice (ou d'un auteur) de fiction à prendre pour sujet les silencieuses de l'histoire. Nous ajoutons à cela la question de savoir quelle forme prend cette fiction pour traiter le plus justement ce thème.

L'œuvre romanesque de C. Martinez nous semble traiter avec justesse de la thématique de la parole et de l'héritage des femmes du passé parce qu'elle relève du régime de l'allégorie. Celui-ci lui permet de respecter les zones d'incertitudes qui demeurent dans le récit historique mais aussi d'introduire, par le biais d'un réalisme magique, d'autres récits, façonnés par les gestes répétés des

268 PERROT Michelle, *Les Femmes ou les silence de l'Histoire*, Flammarion, 1998, pp. I – II.

femmes et leurs contes. L'image du passé permet d'ouvrir les yeux sur notre présent puisqu'elle démontre la persistance des « structures patriarcales qui déchirent des générations de femmes »²⁶⁹.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous avons insisté sur le fait que les femmes, de génération en génération, reçoivent en héritage la violence systémique de la domination masculine. Cette violence est particulièrement palpable dans les trois romans étudiés. Nous avons d'abord souligné que la structure patriarcale engendre des normes qui tendent à légitimer les dominants et renforcer l'illégitimité des dominées. Ce phénomène s'exprime, en partie, dans les romans à travers la représentation de personnages masculins puissants et violents, cherchant à imposer par la force leur domination aux personnages féminins qui les entourent. Dans un second temps, nous avons montré que la violence patriarcale s'exerce en premier lieu sur les corps féminins. Ces actes de violence sont largement représentés dans les romans de C. Martinez. Enfin, la violence masculine sur les femmes s'exerce par la restriction de leur univers à la sphère privée, voire domestique, et les activités qui en dépendent.

Le second chapitre était consacré à l'émancipation féminine, au refus de la résignation à cette situation dont témoignent les romans. Les femmes ne sont pas des victimes résignées et les personnages de Frasquita, Esclarmonde, Blanche et les autres sont à cette image. Leur accès à la parole, par le biais du dispositif narratif notamment, leur permet de devenir des sujets parlants et de briser le silence qui leur est imposé à travers le temps. Leur émancipation passe donc par une appropriation des mots et des moyens d'expression mais aussi par une émancipation corporelle. L'autrice s'attache à représenter la réalité biologique de ces corps mais aussi leur réappropriation. Enfin, l'émancipation des femmes dans *Le cœur cousu*, *Du domaine des Murmures* et *La Terre qui penche*, passe notamment par une subversion des pratiques culturelles initialement imposées aux femmes, comme la couture ou la cuisine.

Le dernier chapitre s'attachait plus particulièrement à la forme des trois romans, qui, d'après nous, pris ensemble forment une tenture allégorique. Le régime de l'allégorie, comme nous l'avons déjà souligné, sied particulièrement bien aux dominées. Étant donné que l'autrice leur offre la parole, elles peuvent ainsi introduire d'autres manières de (ra)conter leur réalité. Leurs récits sont empreints de la tradition orale du conte et en intègrent les aspects fantastiques. Leurs voix et leurs histoires, malgré les différences d'époque, sont tissées dans ce même ensemble romanesque.

269 LHERMITTE Agnès, « Maudite reproduction. Deux sagas familiales fantastiques : *Le Livre des nuits* (1985) de Sylvie Germain, *Le Cœur cousu* de Carole Martinez », *Otrante*, n°30, éditions Kimé, 2011, p. 121.

En plus de ces trois romans, C. Martinez a créé, collaboration avec Maud Begon, une série de bande dessinée intitulée *Bouche d'ombre* (quatre tomes). Cette série a également pour personnage principal une jeune femme, Lou, qui découvre qu'elle a hérité du don de voir les morts et lui permet donc d'ouvrir les portes du passé. La thématique des femmes dans l'histoire semble donc caractéristique de l'engagement littéraire de C. Martinez.

S'il s'agit bien de littérature écrite par une femme et prenant pour sujet les femmes, nous ne considérons néanmoins pas son écriture comme « féminine », dans le sens où il existerait un type d'écriture spécifique aux femmes. À nos yeux, il s'agit d'une œuvre féministe – bien qu'elle ne se réduise pas à cela non plus – car elle dénonce la structure patriarcale et ses conséquences dévastatrices sur les femmes et encourage leur émancipation. S'il nous semble évident que les femmes puissent être intimement touchées par ces récits – nous-même l'avons été –, il n'en demeure pas moins que les hommes peuvent l'être également (et que peut-être même devrions-nous leur en recommander vivement la lecture).

Nous terminerons ce mémoire par une légère critique du travail éditorial des éditions Gallimard en ce qui concerne le format poche des romans de C. Martinez dans la collection Folio. En effet, les couvertures des trois romans disposent de police aux couleurs rose pastel et violette. À ces couleurs nous n'avons rien à reprocher, mais il nous faut souligner qu'elles sont généralement considérées comme « féminines » et confortent l'idée d'une littérature féminine. Un lecteur pourrait donc être moins susceptible de choisir *Le cœur cousu*, *Du domaine des Murmures* ou *La Terre qui penche*. Si l'attribution de ces couleurs est aléatoire et n'a que pour but d'égayer la collection, il ne nous semble cependant pas avoir aperçu une police rose parmi les noms d'auteurs.

Police rose, violette ou noire, l'œuvre de C. Martinez ne doit pas être catégorisée comme un sous-genre essentiellement féminin. Toute représentation juste de la tradition des opprimé·e·s nous est absolument nécessaire pour penser et critiquer les rapports de domination qui gouvernent notre société, et, en ce sens, Carole Martinez est un exemple édifiant.

Bibliographie

Corpus d'étude :

MARTINEZ Carole, *Le cœur cousu*, Gallimard, Folio, 2007.

MARTINEZ Carole, *Du domaine des Murmures*, Gallimard, Folio, 2011.

MARTINEZ Carole, *La terre qui penche*, Gallimard, Folio, 2015.

Ouvrages littéraires de référence :

COETZEE John Maxwell, *Foe*, traduction de Mayoux Sophie, Seuil, 1988.

Ouvrages critiques et théoriques :

BERNHEIM Cathy, KANDEL Liliane, PICQ Françoise, RINGART Nadja, *Mouvement de Libération des Femmes, Textes Premiers*, Stock, 2009.

BENJAMIN Walter, *Oeuvres III*, « Le Conteur » et « Sur le concept d'Histoire », Gallimard, Folio essais, 2000, traductions de M. de Gandillac, revues par P.Rush.

BUTLER Judith, *Le Pouvoir des Mots : Politique du Performatif*, traduction de NORDMANN Charlotte, Editions Amsterdam, 2004.

DELANEY Janice, LUPTON Mary Jane, TOTH Emily, *The Curse : A Cultural History of Menstruation*, Revised, Expanded Edition, University of Illinois Press, 1988.

FOUCAULT Michel, *Archives de l'infamie*, Les Prairies ordinaires, 2009.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.

HÉRITIER Françoise, *Masculin/Féminin, la pensée de la différence*, Odile Jacob, 1996.

JAN-RÉ Mélody (sous la direction de), *Représentations, Le genre à l'œuvre*, Volume 3, L'Harmattan, collection « Logiques Sociales », 2012.

NAUDIER Delphine et Brigitte Rollet (sous la direction de), *Genre et légitimité culturelle, Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, L'Harmattan, Collection « Bibliothèque du féminisme », 2007.

PERROT Michelle, *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Flammarion, 1998.

RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible, Esthétique et politique*, La fabrique éditions, 2000.

RENNES Juliette (direction), *Encyclopédie critique du genre : Corps, sexualité, rapports sociaux*, La Découverte, 2016.

SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, traduction de J. Vidal, Editions Amsterdam, 2009.

ZAMORA Lois Parkinson et FARRIS Wendy, *Magical Realism : theory, history, community*, Duke University Press, 1995.

ZUMTHOR Paul, *La Lettre et la Voix, De la « littérature » médiévale*, Seuil, Collection « Poétique », 1987.

Articles critiques et théoriques :

ACHIN Catherine, OUARDI Samira, RENNES Juliette, « Âge, intersectionnalité, rapports de pouvoir – Table ronde avec Christelle Hamel, Catherine Marry et Marc Bessin », dans « Mouvements », n° 59, La Découverte, 2009, pp. 91-101.

DEMANZE Laurent, « Récits de filiation », Prologue à *Encres orphelines*, Paris, Corti, 2008, [en ligne] https://www.fabula.org/atelier.php?R26eacute3Bcits_de_filiation, consulté le 17/03/20 à 19h00.

FARAL Edmond, « Les chansons de toile ou chansons d'histoire », *Romania*, tome 69 n°276, 1946, pp. 433-462, [en ligne] https://www.persee.fr/doc/roma_0035029_1946_num_69_276_3626, consulté le 17/03/20.

FRAISSE Geneviève, « Le devenir sujet et la permanence de l'objet », les femmes, malgré elles, servent « à autre chose que leur finalité subjective », *Nouvelles questions féministes*, vol. 24, Antipodes, 2005, pp. 14-23.

LE DEM Gildas, « L'intersectionnalité, enquête sur une notion qui dérange », *Revue du Crieur*, n°7, La Découverte, 2017.

LE FUSTEC Claude, « Le réalisme magique : vers un nouvel imaginaire de l'autre? », *Amerika*, [En ligne] mis en ligne le 16/05/12, <http://journals.openedition.org/amerika/1164>, consulté le 19/03/20.

LEMONNIER-DELPY Marie-Françoise, « De l'allégorie à la réalité », *Fabula-LhT*, n° 7, « Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ? », avril 2010, [en ligne] <http://www.fabula.org/lht/7/lemonnier-delpy.html>, consulté le 27/03/20.

MARDON Aurélie, « Honte et dégoût dans la formation du féminin : l'apparition des menstrues », *Ethnologie française*, T. 41, No. 1, Anatomie du dégoût (Janvier-Mars 2011), pp. 33-40, 2011.

LE DEM Gildas, « L'intersectionnalité, enquête sur une notion qui dérange », *Revue du Crieur*, n°7, La Découverte, 2017, pp. 66-81.

LHERMITTE Agnès, « Maudite reproduction. Deux sagas familiales fantastiques : *Le Livre des nuits* (1985) de Sylvie Germain, *Le Cœur cousu* de Carole Martinez », *Otrante*, n°30, éditions Kimé, 2011, pp. 109-121.

MARTINEZ Carole, « William Faulkner les voix coagulées », *Le Nouveau Magazine Littéraire*, n°480, pp.88-89, 2008, [en ligne] <https://www-cairn-info.ressources.univ-poitiers.fr/magazine-le-magazine-litteraire-2008-11-page-88.htm?contenu=article#pa2>, consulté le 31/03/20.

XAVIER Ismail, « Allégorie historique et théâtralité chez Glauber Rocha », *IdeAs*, n°7, 2016, [en ligne] <https://journals.openedition.org/ideas/1486>, consulté le 24/06/20.

T.E.R Master :

BARANTIN Julia, sous la direction de BRIAND Michel, « L'épreuve du sang féminin : dispositifs de résistance et réappropriation par la littérature et l'art contemporains », T.E.R. de Master 1^{re} année de l'Université de Poitiers, porté en soutenance le 09/09/2019.

Articles de presse :

BRUNNARIUS Isabelle, « La Loue, héroïne du roman 'Du domaine des murmures' », « Le blog de la Loue et des rivières comtoises », Francetv Info, 18/06/2012, [en ligne] URL : <https://france3-regions.blog.francetvinfo.fr/vallee-de-la-loue/2012/06/18/la-loue-heroine-du-roman-du-domaine-des-murmures.html> , consulté le 14/04/20.

CADO Camille, « Esclavage, abolition : Timothée de Fombelle blâmé pour "appropriation culturelle" », *Actualitté*, 24/06/20, [en ligne] URL : <https://www.actualitte.com/article/monde-edition/esclavage-abolition-timothee-de-fombelle-blame-pour-appropriation-culturelle/101415>, consulté le 24/06/20.

CRIGNON Anne, « Carole Martinez, l'inconnue aux 8 prix », *Bibliobs*, 22/05/08, [en ligne] URL : <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20080522.BIB1346/carole-martinez-l-inconnue-aux-8-prix.html>, consulté le 19/03/20, à 17h03.

HOUSSIN Xavier, « Carole Martinez, le goût du merveilleux », Le Monde, 31/08/15, [en ligne] URL:https://www.lemonde.fr/livres/article/2015/09/02/carole-martinez-le-gout-du-fabuleux_4743619_3260.html, consulté le 19/03/20 à 18h22.

OURY Antoine, « Les démineurs éditoriaux, un concept désormais adapté à l'édition française », *Actualité*, 25/05/20, [en ligne] URL : <https://www.actualite.com/article/monde-edition/les-demineurs-editoriaux-un-concept-desormais-adapte-a-l-edition-francaise/100874>, consulté le 25/06/20.

PAYOT Marianne, « Hérisson bis ? », L'Express, 03/07/08, [en ligne] URL : https://www.lexpress.fr/informations/herisson-bis_724064.html, consulté le 19/03/20 à 18h19.

Ressources radiophoniques :

LEPRINCE Chloé, « "Culture du viol" : derrière l'expression, une arme militante plutôt qu'un concept », France Culture, 2017 [en ligne] URL: <https://www.franceculture.fr/societe/culture-du-viol-lhistoire-dune-expression-militante-mais-peu-academique>, consulté le 02/06/20.

