

---

# Héroïnes picaresques entre inceste et prostitution dans *C'est vole que je vole* et *L'Espagnole* de Nicole Cage-Florentiny

**Patricia Gros-Désirs**

Université des Antilles et de la Guyane

La réécriture en Amérique (hispanophone, anglophone, francophone, créolophone et lusophone) des modèles littéraires européens a mis en exergue l'intérêt affirmé pour la littérature picaresque propagée par les récits de la marginalité. On s'intéressera à la réécriture picaresque dans deux œuvres de la romancière et poétesse martiniquaise Nicole Cage-Florentiny, laquelle fait de la marginalité un thème central dans ses romans. Aussi, dans le roman *C'est vole que je vole*, publié en 1998 puis en 2006 et *L'Espagnole*, publié en 2002, la marginalité féminine prédomine avec les récits de vie de deux protagonistes : Malaïka et Eléna, une prostituée et une « mutilée » par l'inceste. Ces deux figures de « l'infra-monde » picaresque, qui relèvent d'une typologie sociale certes tabou, nous invitent à revisiter une société qui marginalise plus qu'elle n'inclut.

À travers les nombreux types de récits décrivant un personnage seul, errant et marginalisé dans la société et le monde, la dynamique picaresque constitue sans nul doute l'espace revisité et renouvelé le plus approprié pour dépeindre les souffrances du monde actuel. Ce genre littéraire issu du Siècle d'or espagnol, même s'il continue de poser des « problèmes d'interprétation » comme l'affirme Elsa Dehennin (Dehennin, 1970 : 730-771), passionne écrivains et critiques du monde entier et parvient même à résonner dans des œuvres caribéennes francophones, à l'instar des œuvres de Nicole Cage-Florentiny. En effet, l'écrivaine martiniquaise, nourrie de culture littéraire espagnole de par sa formation de professeure d'espagnol, témoigne dans ses romans de l'expérience de la réception mise en exergue par Hans Robert Jauss dans

son essai *Pour une esthétique de la réception*, (Jauss, 1978). Il s'agit donc d'un recours à un horizon d'attente propre au genre picaresque dont les particularités restent encore à mettre en valeur pour la littérature antillaise francophone même si on relève chez différents auteurs antillais les thématiques récurrentes de la débrouillardise, de la misère que l'on souhaite dépasser ou encore l'allusion à divers types d'errances. On retiendra à cet égard l'exemple du roman *Chronique des Sept Misères* de l'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau où certaines ressemblances entre la figure emblématique du « djobbeur » – personnage antillais misérable qui vivait de petits *jobs* dans les années précédant la Départementalisation – et le jeune héros de la marge picaresque espagnol sont à relever, même si des nuances contextuelles sont notables comme le fait que le « djobbeur » se distingue d'une part de son « homologue picaresque » espagnol de par son appartenance à une lignée « d'hommes forts et débrouillards » (Milne, 2006 : 85) comme le rappelle Lorna Milne dans son étude *Patrick Chamoiseau : Espaces d'Une Écriture Antillaise* (Milne, 2006 : 83-87), et se trouve d'autre part investi des fonctions d'assistant selon la hiérarchie des métiers.

Il n'empêche qu'avec l'héritage notamment de trois œuvres classiques, à savoir le *Lazare de Tormes*, le *Guzmán* et le *Buscón* (Molho, 1968), l'univers picaresque évoque avant tout une société (certes d'abord espagnole) à la difficile réalité économique et politique et aux rejets multiples (dont religieux pour l'Espagne classique) qui contribuent à faire émerger un protagoniste, poussé par la faim, physique et sociale, qui cherche à se faire une place dans la société et emploie pour ce faire tous les moyens en vue de subsister et de se faire reconnaître. Ce personnage vil, identifiable par ses errances et sa solitude, témoigne alors de sa vision critique du monde et de la société, qu'elle soit espagnole ou antillaise.

On ne peut donc manquer de souligner certains échos de cette verve qui peut apparaître comme contestataire dans deux romans contemporains de Nicole Cage-Florentiny, à savoir : *C'est vole que je vole* et *L'Espagnole* qui, en renouant avec la littérature picaresque, privilégient la dénonciation selon une modalité féminine. Il me paraît primordial de comprendre comment dans les romans de Nicole Cage-Florentiny la réutilisation des traits picaresques, notamment le recours à l'infra-monde des héroïnes picaresques et au thème de l'errance, met en exergue diverses formes de marginalisation qui sous-tendent un certaine critique socio-politique.

La prostituée est en effet une figure emblématique de la marginalisation. Cette figure, reprise dans les récits picaresques pour décrire les mères des protagonistes picaresques est annoncée dans la *Célestine*, fameuse tragi-comédie de Fernando de Rojas publiée en 1499. Dans son étude *La Célestine et sa descendance directe*, Pierre Heugas considère que la prostitution s'impose comme un thème axial »tout aussi essentiel, pour la compréhension de ces œuvres, que l'est la biographie misérable du héros pour la compréhension du roman picaresque » (Heugas, 1973 : 42-43). Cette œuvre est caractérisée par la figure emblématique d'une vieille entremetteuse nommée Célestine, prostituée, proxénète, faiseuse d'anges et sorcière qui manie avec dextérité la parole et, de ce fait, manipule ceux qui l'entourent.

Cette grande œuvre a indéniablement contribué à l'émergence du picaresque avec une héroïne de la marge dont le rôle central ira jusqu'à avoir un impact sur le titre même de l'œuvre, laquelle a mis en exergue les résistances et les mutations de la société espagnole. Ainsi, pour Antonio Maravall, la *Célestine* est avant tout « la représentation dramatique, à travers un exemple de la crise qui affecte l'ordre et les valeurs traditionnelles d'une société en pleine mutation, celle de l'Espagne du XV<sup>e</sup> siècle » (Redondo, 1987). De ce fait, les picaras ainsi que Célestine, la Narquoise Justine et toutes leurs épigones incarnent, par leur condition même, le modèle de l'antihonneur.

Il convient alors de comprendre comment le traitement des picaras, et donc d'héroïnes de la marge, structure certaines œuvres de Nicole Cage-Florentiny qui reprend une partie de leurs caractéristiques en les modernisant quelque peu, en faisant notamment de ces figures féminines des figures centrales pour le questionnement des sociétés dont elles sont issues. De l'Espagne péninsulaire classique à la Caraïbe contemporaine, ne s'agit-il pas en effet chez Nicole Cage-Florentiny de questionner les fractures, les rejets et les fermetures qui marginalisent pour mieux tenter de les dépasser ?

En effet, les picaras sont de basse extraction et usent de duperie, de dissimulation en vue d'escroquer pour survivre comme leurs homologues picaros. Ces héroïnes, souvent des prostituées, se voient rejetées et tentent de s'affirmer par tous les moyens qui sont à leur disposition dans une société espagnole où l'honneur triomphe. Elles se distinguent en particulier de leurs homologues masculins par la place donnée à la sexualité, mais « c'est rarement par libertinage et plutôt

pour assurer leur survie dans un monde dominé par les hommes qu'elles sont portées [...] à la prostitution » (Detering, 1994 : 29-43).

Par ailleurs, Pierre Heugas rappelle dans son étude précitée que :

l'histoire de la prostitution telle que le conçoit le XIX<sup>e</sup> siècle, est une histoire marginale, un peu honteuse, un peu lépreuse, abordée généralement avec réserve, sinon avec gêne, bref une entreprise que l'on met volontiers dans « l'enfer » de l'histoire d'une humanité en marche vers la lumière. (Heugas, 1973 : 458)

Ainsi, la condition indigne de la prostituée engendre inexorablement son rejet de la société puisqu'elle représente un personnage privé de vertu qui bafoue les lois morales et religieuses et c'est justement la situation de cette femme marginalisée et sa difficile reconnaissance qui préoccupe Nicole Cage-Florentiny dont le paradigme se trouve représenté, à mon sens, à travers les traits d'Eléna dans le roman *L'Espagnole*, édité en 2002 aux éditions Monde noir.

Dans cette œuvre, on retrouve l'image d'une picaresque, d'autant que le titre nous incite à privilégier la dimension hispanique. *L'Espagnole*, est toutefois un terme empli d'ambiguïtés, car s'il désigne a priori une femme née en Espagne, Nicole Cage-Florentiny rappelle dans le prologue de son livre que les Antillais francophones l'emploient également « pour désigner une prostituée, soit d'origine haïtienne, soit d'origine dominicaine » (Cage-Florentiny, 2002 : 5).

D'autre part, le prénom de la protagoniste : Eléna, semble programmatique et s'inscrit dans la lignée picaresque. En effet, Elena est le prénom de l'héroïne du récit picaresque *La Hija de la Celestina* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1612), ce qui laisse présager que son destin sera marqué du sceau de la marginalité. Rappelons que si l'Elena péninsulaire connaît des déboires, sa beauté et son caractère affirmé sont également des éléments-clés de l'œuvre. De même, Eléna incarne chez Nicole Cage-Florentiny un certain type de résistance et est présentée comme celle qui veut survivre et cherche les moyens de s'en sortir. Sortir de cette condition vile et infâme, retrouver sa dignité, retourner au pays, constituent de fait les principales motivations d'une Eléna courageuse qui cultive l'optimisme.

Dans *L'Espagnole*, Nicole Cage-Florentiny présente une femme née en République d'Haïti, qui a fui son pays à cause de la misère et de l'instabilité politique qui y sévit pour tenter sa chance en Martinique qui représente, selon elle, le pays de la liberté et du travail possible, autrement dit, le lieu où elle pourra se construire une nouvelle vie. N'est-ce pas en fin de compte le projet de tous les picares de la

littérature depuis le Siècle d'or que de quitter leur milieu d'origine pour se construire et obtenir une certaine reconnaissance socio-politique ?

Mais Eléna fait l'expérience douloureuse et dramatique de la duperie comme le jeune picaro qui, naïf à ses débuts, entreprend en butte aux agissements de ses « maîtres », son apprentissage de la vie (Souillier, 1980, rééd. 1989 : 58). Ainsi, comme une héritière de Célestine, Eléna devient prostituée, mais contre sa volonté, à cause de sa propre naïveté et de la cupidité de « l'Animal », un proxénète martiniquais qui réduit de nombreuses immigrées dominicaines et haïtiennes à la prostitution. Aussi, dans une lettre adressée à son père, comme pour se justifier, Eléna écrit :

[m]es compagnes et moi sommes tombées à pieds joints dans un des maillons du réseau de la prostitution aux Antilles... Dans ce marché, les Haïtiennes et les Dominicaines sont des candidates de choix. Quand nous l'avons compris, il était trop tard. Je n'avais pas d'argent pour rentrer au pays (Cage-Florentiny, 2002 : 42).

Tout au long du récit, Nicole Cage-Florentiny fait découvrir à ses lecteurs l'univers des prostituées de Fort-de-France ainsi que le parcours d'une femme meurtrie par les humiliations et l'indifférence martiniquaise. La dynamique erratique des pensées d'Eléna entre Haïti et la Martinique constitue alors un constant « aller-retour » entre une Haïti exsangue de par l'action de gouvernements instables et une autre île, tantôt hospitalière, tantôt hostile : la Martinique.

Le passage par différents maîtres est une caractéristique récurrente des récits picaresques. Dans les romans de Nicole Cage-Florentiny, les protagonistes féminines font leur apprentissage de la vie à travers des expériences humiliantes, notamment à partir de rencontres et d'expériences éprouvantes avec des hommes au rôle prégnant. Ces « maîtres » – on nommera ainsi ces hommes souvent peu scrupuleux –, que rencontrent les héroïnes durant leur quête sont dotés d'une certaine autorité induisant un changement dans leur vie. En effet, dans les romans de Nicole Cage-Florentiny, les jeunes femmes endurent diverses humiliations qui aboutiront toutefois à des prises de conscience.

Ainsi, l'un des maîtres d'Eléna : l'« Animal », appelé aussi « patron », assouvit ses propres désirs en soumettant à des actes sexuels vils et brutaux les prostituées qu'il exploite. De plus, proxénète despotique, il maintient ces femmes qu'il a démunies de leur passeport dans la torpeur et le dégoût

[p]eur au ventre, humiliation ; la peur comme compagne, en permanence. Sans passeport (confisqué par le « patron ») ni permis de séjour, trembler

chaque instant d'être prise et renvoyée sans ménagement à Saint-Domingue ».

Eléna, ignorante de la supercherie qui l'attendait, pensait mener une vie digne en Martinique. Pour elle et pour toutes ses compagnes d'infortune, le retour à Saint-Domingue suscite au départ la crainte, l'humiliation et la honte. Une autre expérience avec un autre type de « maître » maintient Eléna dans la dépendance. Il s'agit de son fils. Né de sa relation avec Antonio, l'homme qu'elle a aimé à Saint-Domingue, Ricardo s'impose comme un fils tout-puissant. Il ignore que sa mère est une prostituée et grandit dans le mensonge. Pour lui sa mère est une employée de maison qui mène une vie normale. Quand il découvre la vérité, sa réaction est sans appel ; l'imposture d'Eléna est en conséquence doublement sanctionnée par l'humiliation d'être frappée et rejetée par son propre fils.

Le rejet et la marginalisation prennent une autre forme dans les écrits de cage-Florentiny. En effet, il ressort que l'inceste frappe également certaines héroïnes. L'inceste est par exemple clairement à l'origine de la marginalisation dans *C'est vole que je vole*. En effet, dans cette œuvre, la romancière consacre une place importante à la représentation de l'univers psychologique de Malaïka, une martyre de l'inceste. L'espace narratif s'organise autour de trois chapitres : « Ronde du temps orphelin », « Ronde du temps-longtemps » et « Ronde du temps-maintenant », recréant le parcours erratique de cette protagoniste marquée par une filiation perversifiée, frappée d'amnésie et qui cherche sa réhabilitation. Ces motifs ne sont-ils pas communs aux récits picaresques ?

L'inceste (du latin *incestus* qui signifie impur), qui désigne une relation sexuelle entre membres de la même famille, est soumis dans diverses sociétés à l'interdit. Pourtant, il demeure un phénomène non marginal qui, adjoint à un contexte d'abus sexuel, est renforcé par les effets sordides du secret et de la culpabilité, lesquels pèsent lourdement sur les victimes de ce tabou. C'est pourtant dans ce cadre que l'on suit l'épopée bouleversante de l'héroïne de *C'est vole que je vole* : Malaïka, une victime de l'inceste. Adolescente, elle subit un double calvaire : d'abord les sévices de son père qui, autrefois affectueux, se transforme en un homme pervers, alcoolique et violent, puis le rejet et l'inaction d'une mère qui reste muette face à ces maltraitances adultérines, participant dès lors à la « mutilation » de sa fille.

Aussi, la vie de l'adolescente prend l'allure d'une véritable descente aux enfers d'où elle sort meurtrie et amnésique. Elle devient alors une âme en dérive à la recherche d'une humanité qui devrait lui permettre de renouer avec le monde qui l'entoure ; mais elle fait l'expérience douloureuse de l'exclusion. Qualifiée par Isabelle Kriwkowski de « sceau d'une union monstrueuse » (Krzywkowski, 1998 : 112), l'inceste constitue ainsi le motif corollaire du roman et dévoile la vulnérabilité de Malaïka précisément lorsque le viol commis par un inconnu « qui a surgi brusquement au détour d'un sentier » (Cage-Florentiny, 2006 : 51) vient accentuer une blessure à vif qui se traduira en définitive par un acte meurtrier.

Le corps de Malaïka – et particulièrement son sexe en tant qu'organe convoité du corps – est à la fois objet de satisfaction charnelle et lieu d'exercice de la violence. Néanmoins, chacune des expériences sexuelles de Malaïka participe à son apprentissage de la vie, voire à sa prise de conscience. Après le choc d'un viol survenu sur le chemin de sa quête, lui sont dévoilées deux vérités antithétiques opposant l'image d'un père haï à celle de l'homme qu'elle a aimé : Paul.

L'on retrouve une fois de plus le poids des « maîtres ». Martyre de l'inceste brisée par une filiation pervertie, frappée d'amnésie, Malaïka cherche sa réhabilitation qu'elle tente de recréer à travers son parcours erratique en se concentrant sur le souvenir d'expériences sexuelles malheureuses, notamment celle de l'inceste qui est à l'origine de sa folie. Dans ce récit, la figure paternelle correspond à celle du « maître » du jeune picaro vulnérable. C'est dans ce sens que Dominique Vrignaud, dans son article « Les comptes de l'inceste ordinaire », indique à propos du père incestueux qu'il « est celui qui substitue sa loi [...] à l'ordre symbolique » et poursuit son analyse en y ajoutant que :

dans la famille incestueuse, la fonction paternelle est toujours défaillante.

Elle est remplacée par celle du « maître », lequel n'est plus ni père, ni l'homme-époux, ni le compagnon (Vrignaud, 1980 : 70),

mais plutôt, comme le souligne Bernard Lempert, « une figure brutale dont l'autoritarisme caricature l'autorité et fait régner la crainte » (Lempert, 1995 : 10). Il ressort cependant que les tribulations corporelles contribuent en même temps à une possible réappropriation identitaire. Un exemple en est donné avec la figuration de l'espace de la libération et l'arbre-fromager. Ainsi, en voulant « rompre le cordon ombilical » et en se prêtant à un rituel d'exorcisme sous l'arbre-fromager, alors qu'elle est nue, voire presque désincarnée et exsangue, Malaïka retrouve en quelque sorte ses racines et parvient à transcender

certaines douleurs qui ne pourront tarir complètement tant qu'elle restera une marginale.

Le picaro, en tant que héros de la marge et non du centre comme le chevalier aux exploits exceptionnels, subit toutes les formes d'exclusion. D'abord, il s'exclut, parfois de lui-même, de sa famille dans laquelle il ne trouve aucune satisfaction. Héros solitaire, le picaro cherche sa place dans la société. Aussi, dans *C'est vole que je vole*, l'exclusion prend des formes diverses signalées par la solitude morale et physique du personnage. Toutefois, c'est d'abord l'exclusion familiale qui engendre les autres formes d'exclusion de l'héroïne, victime du déni maternel et de surcroît, rejetée par ses camarades d'école. De même, Malaïka est aussi victime d'injustices de l'administration scolaire, ce qui entraîne même parfois son exclusion de l'établissement. Elle finit par s'isoler elle-même et c'est auprès d'un lézard nommé « Adé » qu'elle trouve de l'affection, autre élément de la faune et de la flore antillaise qui lui permet de résister aux violences humaines. Ces formes de rejet tant familiales qu'amicales conduisent inévitablement la jeune femme au mutisme et au repli sur elle-même. Les conséquences de son exclusion sociale se confirment à l'âge adulte où Malaïka, prise de folie et amnésique, se retrouve internée dans un hôpital psychiatrique qui sera désormais un lieu d'observation dans lequel Malaïka reconnaît son « extranéité » par rapport aux autres.

Et si la condition du picaro, marqué par l'antihonneur, errant et sans attache, est la conséquence d'une rupture du lien social, on le découvre alors rompu dans le monde de Malaïka, laquelle devient étrangère à cette société qui impose des règles sociales fondées sur le paraître pour une vie « normale » et sans tache. Malaïka est alors une sans domicile fixe, qui erre dans les rues de Fort-de-France exhibant la tache de l'inceste, sujet tabou qui la stigmatise constamment. La tache picaresque des récits espagnols, c'était d'être des convertis et non pas de vieux chrétiens. Dans les romans de Nicole Cage-Florentiny, il y a comme une transposition modernisée de cette tache. Il ne s'agit plus de « pureté de sang » comme à l'époque classique – même si la thématique du sang, au sens physique du terme, reste présente comme en témoigne l'hémorragie de Malaïka qui fut provoquée par l'expulsion de son propre cordon ombilical sous l'arbre-fromager (Cage-Florentiny, 2006 : 29), mais de la mise en exergue d'une « anormalité » non plus socio-religieuse, et pourtant tout aussi profonde, celle de la sexualité bafouée, à lire en fin de compte comme la remise en cause de l'intégrité humaine.

Quelle que soit donc la tache retenue, elle débouche sur l'errance et participe ainsi à la construction de personnages marginaux de type picaresque. Dominique Berthet, dans son ouvrage *Figures de l'errance*, définit l'errance comme « la quête incessante d'un ailleurs » (Berthet, 2007 : 11). En effet, le picaro s'élance hors de son espace natal pour découvrir le monde et tenter sa chance en vue de s'élever socialement. Le trajet du personnage s'inscrit dans plusieurs lieux et son itinéraire géographique est structuré par les nombreux chemins qu'il emprunte pour réussir.

Il importe ici de montrer comment l'errance picaresque qui tient une place importante dans les romans péninsulaires se voit prolongée dans les romans de Nicole Cage-Florentiny. En effet, le vagabondage picaresque est une constante dans les récits péninsulaires. Cela tient au fait que le picaro, dès sa prime jeunesse, est forcé de quitter sa famille et sa ville natale pour s'élancer vers l'ailleurs. De plus, de basse extraction, il espère s'élever dans une société fermée, dominée par le souci de l'honneur et se trouve naturellement en « mouvement » et dès lors, il se découvre obligé d'endurer le déplacement physique.

Le thème de l'errance participe donc également à la construction narrative des récits de type picaresque. En effet, les itinérances du picaro dotent les récits d'une dimension didactique très forte et puisque son « existence est insulaire » (Pinçonat, 2003 : 22), comme le souligne Chrystel Pinçonat, il se complaît et demeure dans la solitude. En se déplaçant seul d'un lieu à un autre, d'une ville à l'autre, d'un maître à l'autre, le picaro s'affirme et se fait observateur du monde et des hommes et ne cesse d'apprendre à mieux connaître les limites humaines aux cours de ses diverses expériences. Dès lors, son errance, qu'il effectue « horizontalement dans l'espace et verticalement dans la société » (Pinçonat, 2003 : 24), participe à une vision critique du monde qu'il parcourt et découvre ainsi les aspérités qu'il dénonce dans sa pseudo-autobiographie. Les héroïnes de Nicole Cage-Florentiny ne dérogent pas, à mon avis, à cette dimension picaresque, même si une nuance de traitement est à relever dans *C'est vole que je vole* où prédomine l'errance géographique et corporelle alors que dans *L'Espagnole* est plutôt mis en exergue le vagabondage permanent de la pensée.

Cette errance est la fois géographique, de lieu en lieu, physique et symbolique puisqu'on voit Malaïka se déplacer corporellement et mentalement. Sur fond de vagabondage géographique dans la ville-

symbole de Fort-de-France, l'espace mémoriel constitue le lieu où se déroule le parcours sexuel de Malaïka. En effet, le chapitre « *Ronde du temps-longtemps* » s'ouvre sur une déception amoureuse entraînant la protagoniste dans une véritable instabilité amoureuse. A mon sens, les aventures sexuelles de Malaïka illustrent certaines conduites aux Antilles : violences sexuelles, polygamie, infidélité, lesquelles apparaissent comme synthétisées dans l'inceste.

On considérera que l'itinéraire géographique, souvent symbolique, marque les étapes d'un cheminement matériel et spirituel. Les errances géographiques du personnage Malaïka sont relatées à travers une narration auto-diégétique suivant la plupart des narrations picaresques traditionnelles. Par ce procédé, Nicole Cage-Florentiny donne la parole à cette jeune femme qui cherche à se définir par rapport à l'espace et à son environnement culturel. Malaïka entame ainsi un périple identitaire qui commence à Balata et s'achève à Fort-de-France. Dès lors, cette itinérance s'opère à l'intérieur de la ville de Fort-de-France dont les symboles et le folklore sont soumis au regard critique du personnage solitaire. La ville, alors l'emblème de la civilisation et le poste d'observation des mœurs est à juste titre définie par Didier Souillier, dans *Le roman picaresque*, en tant que « ville refuge » ou « ville tentation, où l'on disparaît dans la foule anonyme » (Souillier, 1980, rééd. 1989 : 30). Assurément, il en ressort que le picaro est un véritable personnage urbain et qu'il s'agit là de son essence, reprise chez ses épigones.

On observe que les étapes de l'errance urbaine accomplis par Malaïka auront permis de découvrir que, sur le plan psychanalytique principalement, l'instabilité du personnage découlent des traumatismes sexuelles qu'elle a subis. D'une part, son aventure homosexuelle avec Katalinka se solde par une rupture dont elle souffrira beaucoup ; d'autre part, Malaïka évoque une relation avec un béké à la mentalité exogame et raciste. Elle est donc rejetée une fois de plus, à cause cette fois-ci des valeurs « protectionnistes » de la « caste » béké. Ces rejets semblent alors inéluctables, d'où un défilé de multiples partenaires.

Il est indéniable que ce roman soulève des interrogations liées à la sexualité – et à ses troubles –, revendiquée ou refoulée, se déclinant à travers de multiples formes dans le roman : inceste, viol, homosexualité, amours clandestins, relations exogames, etc. Malaïka change souvent de partenaires à l'instar de Lazare qui passe de maître en maître. On y trouve le jeune béké qui ne recherche qu'à forger ses premières expériences sexuelles sur les négresses, une société opposée à l'exogamie,

le mari en quête d'une maîtresse, la femme homosexuelle refoulant ses pulsions, etc., soit un peu toute la société antillaise... Pourtant, c'est le regard de convoitise des hommes du bar qui donne une vision du personnage en errance de par l'étiquette de « fille facile ». Ainsi, la réputation de Malaïka est faite et elle subit l'épreuve de l'humiliation. La mise à l'épreuve passe par la quête de la stabilité sexuelle et affective qui ne peut se concrétiser qu'à travers sa rencontre avec Paul.

Dans *L'Espagnole*, l'errance s'exprime sous une autre forme, celle du vagabondage de la pensée. Lieu d'exil et d'accueil, la Martinique est aussi le point de départ des souvenirs d'Eléna. La nostalgie du pays natal, Haïti, représente le décor du rêve de retour qu'elle nourrit. Les allers et retours qui s'effectuent entre la Martinique et Haïti sont récurrents. La présence physique en Martinique appelle en quelque sorte les pensées de l'ailleurs. Haïti représente le pays natal où se mêlent l'histoire et les drames qui ont engendré son départ pour la Martinique, à savoir : les émeutes, la mort de son mari Antonio, la folie meurtrière de son père, l'instabilité politique du pays.

Paradoxalement, l'installation d'Eléna en Martinique qui a succédé à cet exil forcé fait place à la nostalgie du pays de ses origines. Eléna retombe alors dans une réalité amère. Ces allers et retours amorcés par la pensée et les souvenirs, dessinent la position de deux mondes à partir desquels Eléna se maintient en éveil. Haïti, pourtant représente un lieu paradoxal, entre rêve de retour (pour en finir avec l'exil) et réalité de son histoire douloureuse. Quoi qu'il en soit, c'est tout naturellement qu'Eléna entretient une relation mentale permanente entre son pays natal et elle-même.

En définitive, réinvesti par Nicole Cage-Florentiny, le modèle picaresque importé d'Europe via l'Amérique et vers la Caraïbe actuelle, hispanophone, anglophone, créolophone et francophone transcende l'espace antillais et ses propres marges. Nicole Cage-Florentiny revisite le genre picaresque et « l'antillanise » en lui prêtant des personnages, un imaginaire et un cadre spatio-temporel antillais.

Cette intertextualité picaresque qui nourrit les récits de Nicole Cage-Florentiny apparaît à plusieurs degrés. Le déshonneur lié au statut social de la prostituée et le sentiment de honte éprouvée par la femme souillée par le père incestueux reconstruisent sur le mode féminin l'univers de souffrances du picaro. Entre déshumanisation et déchéance morale, les héroïnes de la marge incarnent une marginalisation que les tabous ont enfermée dans une loi morale et la vertu sociale.

L'espoir de renaissance demeure toutefois. C'est en effet aussi dans ce contexte de rejet que les héroïnes de Nicole Cage-Florentiny éprouvent une « faim » tenace, celle de retrouver une vie normale à l'instar du désir d'obtention d'une apparence de statut nobiliaire, tant convoitée par les picaros matriciels. Les héroïnes de Nicole Cage-Florentiny poursuivent une quête tout au long de leurs traversées vitales qui n'est autre que la reconnaissance de leur statut de femmes à part entière et de leur dignité.

L'errance géographique mais également physique conditionne la dimension critique des récits puisque c'est le regard et les émotions des protagonistes qui peuvent rendre compte, voire fustiger les comportements de leurs contemporains et dénoncer les mentalités qui défigurent la société antillaise. C'est pourquoi, entre contestation socio-politique et réflexion ontologique, il semble que les récits de Nicole Cage-Florentiny participent également au projet annoncé par Edouard Glissant dans *Le Discours Antillais*, invitant à mettre en lumière les problèmes identitaires vécus par le peuple antillais. Nicole Cage-Florentiny ne fait-elle pas germer certaines réponses au mal-être antillais en puisant dans la littérature picaresque, tout en favorisant l'expression d'une marginalisation au féminin ?

---

## Ouvrages cités

- BERTHET, Dominique. 2007. *Figures de l'errances*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- CAGE-FLORENTINY, Nicole. 1998, rééd. 2006. *C'est vole que je vole*. Paris : Les oiseaux de papier, 1998, rééd. 2006.
- . 2002. *L'Espagnole*. Paris : Monde Noir, 2002.
- DEHENNIN, Elsa. 1970. « Le roman picaresque espagnol à la lumière de la poétique », *Revue belge de philologie et d'histoire*, . Langue et littérature modernes – Moderne taal-enletterkunde, 1970, Vol. 48, 3, pp. 730-771.
- DETERING, Heinrich. 1994. « Les Vagabondes. Le Retour des héroïnes picaresques dans le roman allemand ». *Études littéraires*. 1994, Vol. 26, n° 3, pp. 29-43. <http://id.erudit.org/iderudit/501053ar>.
- HEUGAS, Pierre. 1973. *La Célestine et sa descendance directe*. Paris : Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1973.
- JAUSS, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. [trad.] C. Maillard. Paris : Gallimard, 1978. pp. 53-58.
- LEMPERT, Bernard. 1995. La menace incestueuse. *Incestes*. 1995, pp. 9-15.
- MILNE, Lorna. 2006. *Patrick Chamoiseau : Espaces d'Une Écriture Antillaise*. New York : Editions Rodopi, 2006. pp. 83-88.
- PINÇONNAT, Crystel. 2003. *Echos picaresques dans le roman de XXe siècle, Louis-Ferdinand Céline, Voyage au bout de la nuit, Ralph Ellison, Invisible Man, Grünter Grass, Le Tambour*. Paris : Atlande, 2003.
- REDONDO, Augustin. 1987. *Autour des parentés en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles : histoire, mythe et littérature*. Publication de la Sorbonne. 1987.
- SOUILLIER, Didier. 1980, rééd. 1989. *Le roman picaresque*. Paris : Presse Universitaire de France, 1980, rééd. 1989.
- VRIGNAUD, Dominique. 1980. Les comptes de l'inceste ordinaire. [auteur du livre] Nathalie Watteyn Daniel Marcheix. [éd.] Université de Limoges. *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*. Paris : s.n., 1980, p. 73.