

Sous la direction de
Gladys M. Francis

**Amour, sexe,
genre et trauma**
dans la Caraïbe francophone



EL Espaces
Littéraires

L'Harmattan

Hors de soi : Dissociation et réintégration corporelles
dans *C'est vole que je vole* de Nicole Cage-Florentiny

Jacqueline Couti
The University of Kentucky

Dans *C'est vole que je vole*, Nicole Cage-Florentiny sonde la terreur qui se dissimule dans le domicile antillais afin de révéler l'épouvante et la colère ressenties au quotidien, ainsi que la banale souffrance qui se double d'une irascibilité à fleur de peau. Dans ce roman, l'effroi niché au sein de la case provoque un désir de fuite irrépressible et des désordres de l'esprit qui précipitent des protagonistes tels que le personnage principal Malaïka dans un hors de soi effréné. Pour échapper à l'horreur que subit son corps, l'esprit de cette femme se dissocie de celui-ci. Au sein de *C'est vole que je vole*, le désarroi qui naît dans l'intimité déborde dans le monde extérieur — ce qui paradoxalement signale l'influence néfaste de l'espace public dans la maisonnée. Le monde extérieur exerce un pouvoir pernicieux qui infiltre l'intimité de tout un chacun et détruit jusqu'au noyau familial. La mise en scène du corps et de la sexualité se fait politique car elle indique que « les dispositifs du pouvoir s'articulent directement sur le corps ». ²⁰³ Dans *C'est vole que je vole*, la narration utilise la folie, la violence, la violation corporelle et sexuelle pour dévoiler le travail de sape d'un pouvoir postcolonial ou colonialiste d'autant plus destructeur qu'il est invisible.

En général, la maison de l'enfance se conçoit comme un abri réconfortant, un milieu chéri, ou encore comme un site emblématique d'intériorité et d'intimité qui s'associe aussi au corps — l'endroit où réside l'âme. ²⁰⁴ Toutefois, dans les études postcoloniales, le domicile s'inscrit plutôt comme le locus des pires sévices où la femme ne peut être elle-même qu'en l'absence de l'homme. Le foyer peut s'étudier comme le site où le pouvoir patriarcal s'affiche dans toute son horreur. ²⁰⁵ Et si la case antillaise représentait bien pire que cela, un corps familial (microcosme) symbole du corps sociétal (macrocosme) confronté aux répercussions délétères du colonialisme? Nicole Cage-Florentiny s'attache à répondre à cette question dans son premier roman qui met en scène des déviances sociales telles l'inceste, la pédophilie et les violences conjugales en

²⁰³ Foucault M., *Histoire de la sexualité : volonté et pouvoir*, Paris, Gallimard, 2003, p. 200.

²⁰⁴ Bachelard G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1994, p. 19.

²⁰⁵ Voir à ce sujet l'introduction de Mortimer M. dans *Writing from the Hearth : Public, Domestic, and Imaginative Space in Francophone Women's Fiction of Africa and the Caribbean*, Lanham, Lexington Books, 2007, pp. 1-33.

Martinique. La peinture du corps meurtri de Malaïka, de son âme en lambeaux, de son angoisse et de sa colère, transforme ce personnage en l'allégorie d'un pays-Martinique en souffrance, incapable de se dire et de se souvenir de son identité.

Le corps dans tous ses états

De fait, les effets funestes de la modernisation, de la départementalisation et de la francisation qui menacent l'intégrité de la culture antillaise se discernent en filigrane. Dans notre démarche, la maison et le corps évoquent des lieux difficiles à habiter. La description de l'espace délimité et policé par l'être humain ne parle que de dissociation et de dépossession de soi. Cette idée ressort de la représentation des endroits clos tels la chambre où le père de Malaïka la viole (espace intime) ou de la chambre de l'hôpital psychiatrique où elle est internée (espace public). Toutefois, la nature offre une possibilité ténue de réintégration de soi. Dans la forêt qui entoure l'hôpital psychiatrique de Colson, Malaïka rencontre son arbre-totem, le fromager (le ceiba pentandra), végétal mythique et magique dans la cosmogonie des Antilles, auprès duquel elle se réfugie. L'arbre-roi, Fromager, son protecteur, aide Malaïka à surmonter son traumatisme et lui fournit les moyens de laver les salissures qui l'ont souillée. Symboliquement, les lieux fermés constituent des sites de violence et de violation qui reproduisent la brutalité des effets du colonialisme et de la francisation sur l'être martiniquais et sur sa vie psychique. Se retrouver dépossédé de sa maison, sans défense pour protéger l'âme, revient à se retrouver *hors de soi*, non pas simplement en colère mais en pleine errance psychologique. Chez Malaïka, la dérive mentale trouve son écho au niveau spatial dans ses errements, fugues et vagabondages car à ses yeux, « la route est devenue [sa] seule maison, [sa] seule raison ». ²⁰⁶ Lorsqu'elle est internée, elle explique : « je vais marcher dans les sentiers de l'hôpital, je vais offrir mon corps à l'ombre des arbres. Ils appellent ça mes fugues ». ²⁰⁷ Alors qu'elle essaie de redonner un sens à sa vie, les employés de l'hôpital ne perçoivent ses escapades et son rapport à la nature que comme preuve de sa folie.

Le lecteur n'assiste ni à une simple descente aux enfers ni à un plongeon brutal dans la folie. *C'est vole que je vole* propose plutôt un mouvement inverse car le récit commence *in media res* et se compose de

²⁰⁶ Cage-Florentiny N., *C'est vole que je vole*, Paimpont, Les oiseaux de papier, 2006, p. 111.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 18.

flash-backs avant de revenir au présent du schéma narratif. Le personnage de Malaïka apparaît alors qu'elle se trouve déjà au plus bas. Le roman narre la lente et douloureuse remontée de Malaïka vers la source de ses malheurs, l'origine de sa désintégration corporelle, sociale et mentale. Le titre dénote l'idée d'élévation ainsi que celle d'une résilience à toute épreuve ; notre héroïne n'envisage jamais le suicide comme une porte de sortie. Au début de l'œuvre, les employés de l'hôpital psychiatrique de Colson considèrent Malaïka comme folle car elle est frappée d'amnésie et enfermée dans un mutisme obstiné. Le lecteur quant à lui comprend que ce personnage a été victime d'un traumatisme qui la pousse à se détacher de la réalité et à effacer ses souvenirs. La narration utilise la perte de mémoire de la jeune femme pour expliquer qu'elle se révèle amnésique tel le pays-Martinique, comme pour suggérer que Malaïka personnifie celui-ci. Cette idée ressort de ses discussions avec son ami Fromager auquel elle rend visite lors de fugues répétées dans l'étendue forestière qui entoure l'hôpital psychiatrique. Loin d'accentuer la folie de l'héroïne, ses conversations avec l'arbre-roi renforcent sa relation à la terre et à son caractère magico-religieux. Fromager lui confie au début du roman : « Ce pays a oublié le sens de lui-même dans les méandres de l'histoire ; [...] Sans mémoire, l'on est condamné à s'égarer sur une terre chaque jour plus étrangère. Ainsi toi... Ainsi ce pays oublieux de lui-même ».²⁰⁸ La notion d'errance et d'oubli lie étroitement la désorientation spatiale et mentale à la perte de mémoire. Si un traumatisme sans nom a amené Malaïka à se réfugier dans l'amnésie ou dans le déni (mode de défense exprimant le refus de l'horreur qu'elle a vécu), qu'en est-il du pays ? Symboliquement, la représentation des exactions sexuelles et corporelles, ainsi que celle du refoulement qu'elles génèrent, dénoncent l'influence persistante des méfaits du passé colonial. Le topos de l'oubli de par sa toxicité se situe au cœur de *C'est volé que je vole*.

Fromager remarque à la fin du roman (après que Malaïka est passée par plusieurs épreuves de réappropriation et de réintégration corporelle) que par ailleurs : « Il ne s'agit pas d'oublier. Car ce que l'on s'efforce d'oublier demeure tapi dans l'ombre et n'attend que le moment de nous prendre à la gorge. Il s'agit de dénouer l'écheveau du passé, de laisser aller, de libérer les images douloureuses et de pardonner ! »²⁰⁹ Fromager se réfère à l'inquiétante étrangeté freudienne ; chez Freud, cette terminologie qualifie la terreur qui prend sa source au

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 19.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 161.

sein du familier, à ce qui ne reste plus dans l'ombre après s'y être caché pendant longtemps, à la réapparition inquiétante de ce qui a été refoulé.²¹⁰ Cette acception de l'inquiétante étrangeté englobe de surcroît le concept de Bhabbah du « unhomely ». Si pour Freud l'inquiétante étrangeté traduit le refoulé individuel, pour Bhabbah, elle manifeste plutôt le refoulé sociohistorique de l'inconscient collectif de toute une communauté. Selon Bhabbah, dans la fiction, le *unhomely* met en présence la négociation culturelle à l'œuvre dans divers sites socioculturels, politiques et historiques.²¹¹ Le roman de Cage-Florentiny souligne que la case et le corps constituent de tels sites. La corporalité de Malaïka s'inscrit comme un centre de négociation sans pareil.

La narration, prenant Malaïka comme focalisateur narratif, répète en forme de mantra que « les fous ne sont pas ceux que l'on croit ». ²¹² Bien avant de révéler les raisons de la dérive mentale de Malaïka, la narration établit que des causes sociétales ont provoqué le supposé déséquilibre des autres internés indiquant aussi les effets aliénateurs du colonialisme. La voix narratrice explique par exemple qu'une autre patiente, « Laila rêvait l'indépendance [...] elle était la seule femme du PRA (Parti pour la Résistance Antillaise) [...] une écorchée vive, les « affres du colonialisme » elle les vivait dans sa chair, elle avait fait sien le discours du Parti ». ²¹³ Toutefois, Laila ignore l'étendue du pouvoir de la machine coloniale sur les corps et les âmes. La jeune femme ne saisit pas qu'étant l'unique femme au sein de son parti, elle reste la victime d'un sexisme qui causera sa perte. Ses frères de combat n'apprécient pas son esprit de réconciliation et préconisent plutôt la lutte armée. La désaffection de Claude, le virulent secrétaire général du parti, deux ans après sa sortie de prison pour attentat à la bombe, détruit la jeune femme. Laila ne supporte pas que l'ardent défenseur du PRA, son ancien amour tout feu tout flamme, rentre dans les rangs pour devenir « un honnête citoyen » et l'ignore. ²¹⁴ Elle perd pied, incapable d'accepter la trahison de cet homme pour lequel elle avait entamé une grève de la faim, endommageant son corps et son esprit. La folie de « Fred-le-Prof, l'idéaliste » exprime un autre aspect de la perversion du colonialisme. ²¹⁵ Cet homme voulait à tout prix promouvoir la culture créole à travers la musique traditionnelle

²¹⁰ Freud S., *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1985, pp. 245-246.

²¹¹ Bhabbah H., « The World and the Home », *Social text*, n10, vol. 2-3, 1992, p. 142.

²¹² Cage-Florentiny, p. 33, 87.

²¹³ Cage-Florentiny, *opt. cit.*, p. 35.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 36.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

et « transmettre le patrimoine musical antillais à une jeunesse qui ne savait que danser sur la musique des autres »,²¹⁶ Il se retrouve broyé par la machine aliénante du système éducatif français, fabrique colonialiste, qui véhicule la décréolisation mortifère menaçant la culture et l'identité créole.

Dans le cas de Malaïka, les violences et violations corporelles dépassent en horreur les atteintes sur la vie psychique de Laila et de Fred-le-prof. Victime d'inceste, Malaïka fuit le domicile familial et dès lors se retrouve hors d'elle : sans logement, elle n'a plus d'abri pour contenir son ego et pérégrinations, et les relations sexuelles traduisent son errance mentale. Son propre corps témoigne de sa maltraitance. Ainsi, à la première page du roman, Malaïka se présente comme un sexe douloureux : « Sentir...Ça se précise là. Ventre sexe douleur. C'est là... elle n'est que ça, un ventre douloureux un sexe comme un lambi hors de l'eau qui bat, bat au rythme de la douleur ».²¹⁷ Cette réduction corporelle indique la fragmentation de ce personnage tout en signalant le sexe comme un antre de douleur qui menace son intégrité et son identité. En outre, la référence au lambi (au mollusque dont la chair est ramollie à l'aide de coups assénés par un objet contendant avant la cuisson) renvoie à l'expression créole « battre comme un lambi », c'est-à-dire « battre comme plâtre ». Le glissement sémantique qui s'effectue à travers la formule « un lambi hors de l'eau qui bat » renforce l'imagerie des sévices et de la dislocation.

En cela, l'écriture de Cage-Florentiny s'associe à celle d'autres auteurs féminins antillais qui dénoncent les troubles de leur société à travers l'inceste ou les violences conjugales. En général, les échos de la maltraitance au sein du couple se retrouvent sur la place publique comme chez Gisèle Pineau dans *L'espérance-macadam* (1995). Il en va différemment pour l'inceste qui reste le forfait que même la mère ne voit pas. Les relations incestueuses entre le père et la fille demeurent la transgression à distinguer des maltraitances conjugales, car, c'est le crime du secret par excellence dont la découverte trahit la désintégration familiale. Toutefois, chez Nicole Cage-Florentiny, l'existence de l'inceste s'expose sur la place publique mais personne ne s'en offusque ou du moins pas assez pour intervenir. Découvrir la façon dont le secret a été éventé importe peu, ce qui compte est la prise de connaissance de cette infamie par des membres de la communauté.

²¹⁶ *Loc. cit.*

²¹⁷ *Ibid.*, p. 9.



Illustration 12: Michel Rovélas, *Mythologies créoles 4* (2010-2012)
Peinture à huile sur toiles tendues sur châssis en bois,
200 cm x 200 cm, Guadeloupe

En effet, l'inaction et l'indifférence criminelles de ces personnes (qui se contentent de colporter des ragots) les condamnent eux et la société à laquelle ils appartiennent. Lors d'une de ses errances, Malaïka s'assoit dans un bar, milieu fermé mais aussi public, où elle est confrontée à son passé de victime. Cet endroit de rencontre et d'échange incarne un territoire masculin. Dans cet établissement, elle entend trois hommes parler des sévices qu'elle a vécus dans son enfance : celles aux mains de son père et celles aux mains d'un jeune *béké*.²¹⁸ Ses amours avec le *béké* Pierre, qui profite d'elle alors qu'elle n'est qu'une enfant, symbolisent le mieux la dissociation du corps et de l'esprit. Comme un mécanisme de défense, elle a appris à se voir de l'extérieur, avec les yeux des autres et à se détacher de sa corporalité. Résignée à n'être que le jouet des autres, elle laisse ce blanc créole pédophile, utiliser son corps. Cet individu, personnification de la violence coloniale, reproduit le même comportement dominateur et prédateur que ses ancêtres esclavagistes affectionnaient, et l'abandonne enceinte, plein de mépris.

Malaïka habite à peine son corps, elle en laisse la jouissance à des amants de passage. La façon dont ceux-ci profitent de sa beauté dessine l'exploitation sexuelle héritée du système plantationnaire et de son organisation patriarcale. Dans cette conception de la sexualité, les hommes ne considèrent la femme que comme un objet sexuel à posséder. Cependant, comme le remarque la voix narratrice, revenant sur les ragots des hommes du bar autour de la relation de Malaïka avec le *béké* : « [C]ette blessure-là, humiliation et déchirure, n'étaient rien en comparaison d'une autre déchirure plus ancienne, plus opaque, l'inacceptable ». ²¹⁹ C'est par la parole des autres, par une nouvelle violation masculine, que Malaïka est renvoyée à un passé qu'elle préfère oublier.

« Manman-silence » : Diviser pour mieux régner

Ces hommes cancaniers insinuent que la plus grande trahison qu'aurait subi la jeune fille ne serait pas celle du père incestueux, ni celle de l'amant pédophile, mais bien celle de la mère complice et silencieuse. Selon eux, cette femme battue aurait préféré son rôle d'épouse ou d'employée de maison à celui de mère protectrice de ses enfants. Néanmoins, l'inceste signifie la dislocation de la famille et le non-respect de l'interdiction sur laquelle se fondent non seulement le noyau familial

²¹⁸ Descendant de colons français aux Antilles, aussi appelé blanc créole.

²¹⁹ Cage-Florentiny, *opt. cit.*, p. 85.

mais la société.²²⁰ La prohibition de la relation incestueuse s'associe à un contrat social qui impose des règles à suivre pour assurer le bon fonctionnement de la société. Dans cette optique, ce crime s'avère la plus grande violation du pacte familial et du pacte social car il mine les fondations de la société. Toutefois, dans le bar, pour les trois compères, le silence de la mère constitue la plus grande des transgressions. Pendant longtemps, Malaïka partage ce point de vue et exécère celle qu'elle appelle « manman-silence » ou encore « maman aveugle ». ²²¹ Le summum de l'inacceptable est atteint quand Malaïka se retrouve enceinte de son père. Sa mère, toujours silencieuse, force l'adolescente à boire une potion abortive qui manque de la tuer. Après cette expérience traumatisante, à la vue de son père qui rentre une fois de plus dans sa chambre, l'enfant hors d'elle, l'attaque et s'enfuit de la maison. Sa fuite l'empêche d'entendre la demande de pardon sincère et la promesse de ne plus la toucher que son père, pétri de remords, s'appretait à prononcer.

Le silence qui sépare Malaïka de ses parents ne fait que s'épaissir. Ce n'est que plus tard, lors de la visite fantomatique de sa mère que le voile de silence se déchire. Cette figure maternelle s'excuse de son comportement et renseigne sa fille sur la portée des effets du passé sur le présent, et ce faisant, reconnaît l'importance du besoin de se dire. Après la confession de sa mère, Malaïka avoue à Fromager qu'elle commence à aimer ce pays qu'elle pensait détester car elle comprend la souffrance de toutes ces femmes qui connaissent le goût amer des larmes et du silence et qui savent qu'aimer apporte son lot de souffrance. Malaïka comprend que sa mère fut une victime, tout comme elle. L'apparition avoua que les « séances de vérification » auxquelles sa mère s'était livrée dans l'intimité de son sexe d'enfant l'avait traumatisée. De fait, cette femme blessée dès l'enfance avait refusé de vivre une sexualité épanouie. Ainsi à la naissance de sa fille Malaïka, elle décida d'interdire définitivement l'accès de son corps à son mari.

Obsédée par la respectabilité et les dogmes religieux, la mère de Malaïka s'assurait de la virginité de sa fille chaque soir à l'aide de ses doigts avec lesquels elle pénétrait son enfant. Le corps de cette petite fille ne lui appartenait plus et son intimité n'était pas respectée. Les attouchements de cette mère dévote qui contrôle la pureté de l'intimité de sa fille en pensant suivre les dogmes catholiques, symbolisent la perversité du colonialisme et du discours dominant français. Dans ce

²²⁰ Voir à ce sujet, Freud S., *Totem et tabou* (1913), Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2004 et Durkheim É., *La Prohibition de l'inceste et ses origines* (1897), Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2008.

²²¹ Cage-Florentiny, *op. cit.*, p. 96.

contexte, le corps incarne un territoire de (re)conquête que se disputent un discours créole et un discours hégémonique métropolitain. Après cette enfance traumatisante, la mère de Malaïka ne supporte pas la perte de contrôle que l'orgasme lui procure. Elle se méfie de son sexe. Elle explique qu'« elle ne pouvait pas accepter le plaisir venant de là, ça ne pouvait pas être le lieu de plaisir, ça n'était qu'un antre de perdution si on s'en servait pour faire autre chose que pour faire des enfants ».²²² C'est ce dont sa mère et sa vision de la religion catholique l'avaient convaincue.

Toutefois, le refus du plaisir sexuel synthétise l'opposition entre l'homme et la femme en Martinique et exprime l'impossibilité d'une famille viable car un mur de non-dits sépare les deux sexes. Ainsi, à travers la religion catholique, la francisation a des effets pervers sur le corps et sur la relation à l'autre masculin. Cette volonté de garder le contrôle qui supprime la sexualité maritale cause aussi l'inceste et nourrit les violences conjugales. Le père devenu alcoolique satisfait ses besoins avec sa fille et passe sa rage sur sa femme qu'il bat. Les deux parents sont à la fois à blâmer et à plaindre. La mère sait que son mari rend visite à sa fille et envie leurs relations sexuelles mais elle n'intervient pas pour la sauver. Elle attend que son enfant lui avoue les exactions du père, comme cela elle pourra prétendre ne pas savoir et n'avoir pas pu agir. Toutefois, Malaïka se tait.

Après la fuite de Malaïka, alors que son père bat une fois de plus sa mère, il déclenche un incendie en jetant par mégarde une lampe à huile sur le sol. Ses parents périssent brûlés dans le domicile conjugal. Ils subissent le contrecoup des méfaits d'une certaine culture antillaise. Cette impossibilité à exprimer l'amour, à se parler et dire, provoque leur perte. C'est en cela que le silence accentue la victimisation des individus. Même la relation entre Malaïka et son véritable amour, Paul, initialement annonciatrice d'une réconciliation entre les deux sexes, est touchée par les effets du pouvoir dominant. Après leurs retrouvailles, frustré par son incapacité à peindre, Paul perd pied et la bat. Celle-ci ne peut accepter un tel geste. C'est une violence corporelle qui lui permet de recouvrer la mémoire, de retourner vers Paul et qui l'empêche de même à accepter la maltraitance.

Lors d'une de ses fugues nocturnes en pleine forêt hors de l'hôpital, elle se retrouve violée par un inconnu ; cette fois-ci, sa colère et son ras-le-bol éclatent. Cette brutalité de trop qui s'exerce sur son corps extirpe son esprit de sa folie et de son amnésie. Cette nouvelle exaction au sein de son intimité se révèle cathartique. Malaïka se souvient de

²²² *Ibid.*, p. 164.

l'horreur de l'inceste mais aussi de l'amour salvateur de Paul et elle reprend possession de son corps. La jeune femme résiste et tue « la bête déchaînée qui s'agite en elle » à l'aide d'« une branche dure » qu'elle assène sur la tête de son agresseur.²²³ Saisissant un objet phallique, « la branche dure », ce personnage réitère la violence masculine que son corps a subie. Malaïka s'écrie *enfin* : « Père, père, je peux enfin t'éclabousser de ma haine bienfaitrice, de mon douloureux amour, frapper, frapper et te tuer et te retrouver ». ²²⁴ Malaïka prend sa revanche, laisse éclater sa rage et sa douleur, et lâche le cri qu'elle n'a jamais pu pousser auparavant. À travers ce cri, Malaïka réintègre son corps, contient et protège son ego.

Plus tard, arrêtée pour meurtre, elle semble avoir la possibilité de réitérer ce cri devant un tribunal et à la face du monde. Pour ce faire, la cour lui octroie un porte-parole qui plaide la folie sans lui demander son avis. La plaidoirie de l'avocat de Malaïka, qui la sauve de la prison pour la renvoyer à l'hôpital psychiatrique, synthétise ainsi son cri :

[L'avocat] dit les malheurs de l'enfance, la violence omniprésente, l'incapacité d'une société en crise à offrir une alternative à ceux qu'elle contribue à détruire ; il dit la succession des injustices qui ont fait atterrir une enfant trop fragile et à la sensibilité trop vive dans les bras d'une folie salvatrice... Salvatrice, car protégeant des normes sclérosantes, de l'hypocrisie aliénante ; avec elle la solitude choisie nargue l'ostracisme ; grâce à elle tout devient possible, un monde recréé aux dimensions d'un imaginaire démesuré.²²⁵

Pour Malaïka, l'avocat se distingue par son extériorité et dénature son cri. À cause de lui, elle redevient « la spectatrice » de sa vie.²²⁶ Le discours de l'homme de loi égrène une litanie éculée qui dénie à l'individu toute responsabilité et l'infantilise en le rendant victime. Son flot de paroles la réduit au silence, ce que la répétition de « il dit » souligne. Le système lui offre quelqu'un pour traduire ses pensées, que ce soit à l'hôpital ou au tribunal, pour mieux la contrôler.

Dans *C'est vole que je vole*, les violences corporelles et sexuelles au sein de la maison et la folie qui en découle sont les symptômes d'une société malade, voire traumatisée. D'un premier abord, le danger ne paraît pas venir de l'extérieur de la communauté mais de l'intérieur de la

²²³ *Ibid.*, p. 53.

²²⁴ *Ibid.*, p. 52.

²²⁵ *Ibid.*, p. 151.

²²⁶ *Loc. cit.*

case. Bien vite, les exactions à l'œuvre dans la maisonnée et l'inquiétante étrangeté qui se dégage du logis reflètent les méfaits du monde extérieur. À travers l'allégorisation du corps de Malaïka, les dysfonctions de la société martiniquaise déchirée de l'intérieur, expriment une victimisation et une angoisse sans nom. Néanmoins, Malaïka se retrouve car elle accepte d'affronter son passé. Grâce à ce personnage, Nicole Cage-Florentiny dénonce les dangers de la francisation et de l'aliénation de la société martiniquaise tout en offrant une très mince possibilité de salvation : refuser toute victimisation et pardonner. À travers l'errance de Malaïka, ce premier roman de Nicole Cage-Florentiny offre une mise-en-garde ou un *wake-up call* mais... qui est là pour l'entendre ?