

**La sororité comme force de rebond et processus de résilience dans
Une belle vie de Virginie Grimaldi
Sisterhood as a Force of Rebound and a Process of Resilience in
Une belle vie by Virginie Grimaldi**

SOUALAH Keltoum*

Université Mohamed El-Bachir El-Ibrahimi. BBA. (Algérie),
kelthoum.soualah@univ-bba.dz

Soumis le: 01/09/2025

Accepté le : 23/10/2025

Publié le: 15/12/2025

Résumé :

Cet article interroge la manière dont la sororité agit comme un processus de résilience dans Une belle vie de Virginie Grimaldi. La problématique centrale est de comprendre comment le lien sororal permet de guérir des traumatismes familiaux tout en subvertissant les normes patriarcales. L'étude examine ce processus comme une mise en intrigue où la mémoire douloureuse se reconfigure en force relationnelle et narrative et pratique de guérison collective. La méthodologie repose sur une approche pluridisciplinaire articulant Judith Butler (performativité), Paul Ricœur (triple mimésis) et Bell Hooks (praxis communautaire). Les résultats soulignent que Grimaldi ne réduit pas la sororité à un refuge intime, mais la construit comme un espace critique et politique de résistance et de réinvention identitaire.

Mots-Clés : sororité, résilience, performativité, narration, féminisme.

Abstract:

This article explores how sisterhood functions as a process of resilience in Une belle vie by Virginie Grimaldi. The central issue is to understand how the sororal bond helps to heal family traumas while subverting patriarchal norms. The study examines this process as a narrative configuration in which painful memory is reshaped into a relational and narrative force, as well as a practice of collective healing. The methodology relies on a multidisciplinary approach combining Judith Butler (performativity), Paul Ricœur (triple mimesis), and Bell Hooks (communitarian praxis). The results highlight that Grimaldi does not reduce sisterhood to an intimate refuge, but constructs it as a critical and political space of resistance and identity reinvention.

Keywords: sisterhood, resilience, performativity, narration, feminism

* Auteur correspondant

- INTRODUCTION

Dans le paysage de la littérature populaire contemporaine, Virginie Grimaldi s'est imposée comme une autrice capable de concilier succès public et sensibilité narrative, en donnant voix à des expériences intimes traversées par des enjeux universels. Son roman *Une belle vie* (2023) illustre particulièrement cette capacité en explorant la relation complexe et mouvante entre deux sœurs, Emma et Agathe Delorme. Séparées par cinq années de silence, elles se retrouvent le temps d'une semaine dans la maison de leur grand-mère Mima, figure protectrice récemment disparue. Ce huis clos familial devient un espace liminal où se rejouent les souvenirs d'enfance et d'adolescence, où s'affrontent blessures anciennes et gestes de réconciliation et où la mémoire matérielle (objets, lieux, rituels) se fait catalyseur de reconstruction.

Le récit, alternant les temporalités entre « Hier » et « Aujourd'hui », met en exergue un passé familial marqué par le divorce conflictuel des parents, la mort prématurée du père, l'instabilité affective et la violence maternelle, ainsi que les troubles psychiques d'Agathe et l'infertilité momentanée d'Emma. Loin de se réduire à un drame intime, *Une belle vie* interroge la manière dont un lien sororal, fissuré par ces épreuves, peut se reconfigurer en un véritable processus de résilience. Ce processus n'est pas une simple recomposition affective : il implique un travail actif de transformation des blessures en ressources, et il prend une dimension politique en résistant aux scripts genrés qui enferment les femmes dans des logiques de rivalité, d'isolement ou de performance individuelle. La sororité¹ y est représentée comme un espace de tensions et de soins, de désaccords et de solidarité, capable de transformer la mémoire des blessures en une force narrative et relationnelle. Elle s'inscrit dans une conception que l'on pourrait résumer: « Hors de la foi chrétienne, de la structure familiale, de toute domination masculine. Une relation horizontale, sans hiérarchie ni droit d'aînesse. Qualité, état de sœurs. Un rapport de femme à femme, indéfectible et solidaire. Un rapport de femme à femme, ni fille ni mère, égalitaire. »² D'où la problématique

qui guidera notre étude : comment la sororité, dans *Une belle vie*, agit-elle comme un processus de résilience à la fois narratif et politique, permettant de guérir des traumatismes tout en subvertissant les normes patriarcales ?

Pour analyser cette dynamique, nous adoptons une approche pluridisciplinaire articulant trois cadres théoriques complémentaires. Chez Judith Butler, la performativité permet de penser la sororité comme un acte qui resignifie les scripts genrés, en valorisant l'interdépendance et l'expression des émotions là où les normes imposent l'autonomie et la retenue. Chez Paul Ricœur, la triple mimésis éclaire le rôle du récit dans la reconfiguration d'un passé fragmenté en intrigue cohérente, montrant comment la narration devient un outil de résilience. Enfin, chez bell hooks, la sororité est envisagée comme une praxis communautaire de guérison, où le soutien mutuel défie les logiques d'isolement et de compétition imposées par le patriarcat. Ensemble, ces trois perspectives révèlent que la sororité mise en scène par Grimaldi est à la fois performative (Butler), structurante sur le plan narratif (Ricœur) et transformatrice sur le plan relationnel et politique (hooks).

L'analyse s'organise en trois temps complémentaires. Elle s'ouvre d'abord sur la sororité comme performativité subversive, en s'appuyant sur la pensée de Judith Butler. Il s'agit d'examiner comment les sœurs, à travers leurs actes et leurs paroles, resignifient les normes genrées et créent un espace d'interdépendance, en rupture avec les modèles imposés par le patriarcat. Elle se poursuit avec la sororité comme mise en intrigue résiliente, éclairée par Paul Ricœur, afin de montrer comment la narration de leur lien permet de reconfigurer la mémoire traumatique et d'instaurer une continuité identitaire. Enfin, elle se clôt sur la sororité comme praxis de guérison, selon bell hooks, pour analyser comment le soutien mutuel transforme la vulnérabilité en force collective et contribue à rompre les silences imposés par l'oppression.

Ce triptyque permettra de montrer que *Une belle vie* ne se limite pas à la représentation d'un lien fraternel féminin, mais qu'il élabore une poétique de la résilience, où l'intime devient un acte de résistance et de réinvention.

1. La sororité comme performativité subversive

Judith Butler soutient que le genre n'est pas une essence fixe, mais une construction performative, produite par des actes répétés qui peuvent soit reproduire, soit subvertir les normes patriarcales : « Le genre s'avère être performatif, c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il prétend être... Il n'y a pas d'identité de genre derrière l'expression ; cette identité est performativement constituée par les "expressions" mêmes qu'on dit être son résultat »³. Ces normes imposent souvent aux femmes des attentes de compétition (pour l'approbation masculine ou sociale), d'autonomie individuelle et de stoïcité émotionnelle, marginalisant la vulnérabilité et l'interdépendance comme des faiblesses. Dans *Une belle vie* de Virginie Grimaldi, la sororité entre Emma et Agathe Delorme devient un espace performatif où elles défient ces attentes, transformant leur lien en un acte de résistance qui redéfinit la féminité comme un espace de solidarité et de résilience.

En effet, le point de départ de la relation entre Emma et Agathe est marqué par une rivalité adolescente, où Emma, âgée de 16 ans, écrit dans son journal : « Je déteste ma sœur. J'aurais aimé qu'elle naisse jamais. [...] Le jour de mes dix-huit ans, je partirai »⁴. Ce passage révèle une tension profonde, ancrée dans leurs personnalités opposées : Emma, ordonnée et responsable, s'oppose à Agathe, impulsive et désordonnée. Selon Butler, cette rivalité peut être lue comme une performativité contrainte par les normes patriarcales, qui encouragent la compétition entre femmes pour maintenir leur subordination. Dans une société où la valeur féminine est souvent mesurée par des critères externes (beauté, succès, approbation masculine), les différences entre les sœurs deviennent un terrain fertile pour des malentendus, amplifiés par les attentes genrées de l'adolescence.

Cependant, cette rivalité n'est pas motivée par une compétition pour des ressources patriarcales, comme l'attention d'un homme, mais par des divergences personnelles et des incompréhensions émotionnelles. Butler verrait dans ce conflit une performance initiale des normes genrées, où Emma et Agathe, encore adolescentes, internalisent l'idée que les femmes doivent se distinguer individuellement pour exister. Ce moment reflète ce que Butler appelle la « répétition normative » : les sœurs reproduisent, sans le questionner, un script patriarcal qui valorise la séparation et l'antagonisme. Pourtant, le roman ne s'arrête pas à ce stade ; il trace une trajectoire vers une performativité subversive, où la sororité devient un espace de résistance contre ces normes, car « la performativité doit être comprise, non pas comme un “acte” singulier ou délibéré, mais plutôt comme la pratique réitérative et citationnelle par laquelle le discours produit les effets qu'il nomme »⁵

Un tournant narratif décisif se produit lorsqu'Agathe, adulte, confie : « Cette nuit, je retrouve ma grande sœur »⁶. Ce moment de reconnexion, après des années de distance, marque un acte performatif subversif. En rejetant la norme patriarcale de l'autonomie individuelle – qui exige des femmes qu'elles se suffisent à elles-mêmes pour prouver leur valeur – les sœurs performant une féminité basée sur l'interdépendance. Butler soutient que la subversion des normes genrées passe par des actes qui resignifient les attentes sociales, transformant ce qui est perçu comme une faiblesse en une force. Ici, la vulnérabilité d'Agathe, qui reconnaît son besoin de sa sœur, et la réponse implicite d'Emma – « Elle s'interrompt un instant, elle me fixe avec douceur, elle prend ma main : — Danse avec moi, Gagathe. Ce soir, on oublie tout »⁷ –, qui accueille cette ouverture, redéfinissent la féminité comme un espace de connexion plutôt que d'isolement.

Ce geste performatif est amplifié par des moments de soutien mutuel face aux traumatismes genrés. Par exemple, l'infertilité d'Emma, décrite comme suit : « Deuxième essai, deuxième échec. Alex me dit qu'on va y arriver, avoir ses certitudes. Parfois, j'ai envie de baisser

les bras.»⁸, reflète une pression patriarcale qui lie la valeur féminine à la maternité. Dans *Une belle vie*, les traumas genrés d'Emma et Agathe illustrent ces silences oppressifs. Le repli d'Emma sur elle-même – « J'éteins mon téléphone et je vais me recoucher »⁹ – peut être lu comme une performance de la honte genrée, où elle internalise l'échec de ne pas répondre à cette norme. Pour Hélène Cixous, cette honte est un produit du discours phallogocentrique, qui réduit le corps féminin à une fonction reproductive et efface les expériences de celles qui ne s'y conforment pas. Or, « s'il y a un "propre" de la femme, c'est probablement sa capacité de se déproprier sans calcul »¹⁰, c'est-à-dire de se soustraire aux logiques de possession et de maîtrise qui structurent l'ordre symbolique dominant. En ce sens, « plus que l'homme invité aux réussites sociales, à la sublimation, les femmes sont corps »¹¹, affirmant par leur existence même une matérialité irréductible qui échappe aux cadres réducteurs du patriarcat.

Cependant, Agathe subvertit cette norme en offrant un soutien non jugeant : « Je vais être une super tatie. [...] Je lui achèterai des jouets bruyants, je lui apprendrai des gros mots »¹². Cet humour désamorce la pression patriarcale, performe une sororité qui valorise Emma au-delà de son statut reproductif et resignifie la féminité comme un espace de joie et de complicité. Cet échange humoristique se donne donc à lire comme un acte performatif qui prend la forme de « rire de la Méduse », une célébration subversive défiant les attentes genrées, où la sororité devient un site de résistance contre les injonctions à la perfection maternelle. Qui plus est, ce rire s'érige contre des siècles d'invisibilisation où, comme elle le rappelle Cixous, « les femmes ont vécu en rêves, en corps mais tus, en silences »¹³, reléguées à des existences fragmentées, privées d'expression pleine et entière.

De fait, la sororité d'Emma et Agathe devient un tel espace, où elles s'écrivent mutuellement pour réécrire leurs traumas. L'expérience de la maternité rend certaines femmes davantage susceptibles de vivre « une subjectivité se divisant sans regret »¹⁴, capable de se partager et de s'ouvrir à l'autre sans perte de soi. C'est

dans cet esprit qu'Agathe aide Emma à redéfinir son identité au-delà de la maternité normative, transformant la douleur de l'infertilité en une connexion sororale profonde. Ce dialogue n'est pas seulement une conversation mais aussi et surtout un acte narratif où, en partageant sa joie, Emma rompt le silence de la honte imposé par le patriarcat, réaffirmant ainsi la légitimité de son expérience singulière.

Dans *Ce qui fait une vie* (2010), Butler explore la précarité comme une condition universelle de la vie humaine, où la vulnérabilité partagée peut devenir une base pour des liens éthiques et politiques : « Ce n'est pas que nous naissons pour ensuite devenir précaires, c'est plutôt que la précarité est coextensive à la naissance elle-même (la naissance est précaire par définition), ce qui veut dire qu'il importe de savoir si oui ou non cet être nouveau-né survit, mais aussi que sa survie dépend de ce que nous pourrions appeler un réseau social de mains. Précisément parce qu'un être vivant peut mourir, il est nécessaire de prendre soin de cet être afin qu'il puisse vivre. La valeur de la vie n'apparaît que dans des conditions où la perte importerait »¹⁵. Dans *Une belle vie*, la sororité d'Emma et Agathe repose sur une reconnaissance mutuelle de leur précarité, qu'il s'agisse de l'infertilité momentanée d'Emma, de la santé mentale d'Agathe – « Je voudrais juste dormir. Prendre un somnifère. Et juste dormir »¹⁶ –, ou de leur chagrin commun face à la maladie de Mima : « La douleur que je ressens en imaginant sa détresse est parfois physique. J'ignore si avoir partagé le même utérus nous confère le pouvoir de ressentir les émotions de l'autre, mais une chose est certaine : il existe un lien aussi inexplicable qu'impalpable entre frères et sœurs, le même qui nous permet de nous comprendre en un regard, de nous pardonner en une seconde, comme un pont sur lequel voyagent les sens, un lien qui nous lacère les entrailles quand l'autre souffre et nous transporte quand il est heureux. »¹⁷

Ici, Emma exprime une vulnérabilité radicale : la douleur physique imaginée face à la détresse de l'autre n'est pas simplement empathique, elle traduit ce que Butler appelle une interdépendance

constitutive (precariousness). Le lien fraternel/sororal est décrit comme une structure invisible (« pont ») qui rend chaque émotion contagieuse. Mais, dans la perspective butlérienne, cette sensibilité partagée ne se réduit pas à un état passif : c'est aussi un acte performatif. En nommant, en décrivant et en reconnaissant ce lien, la narratrice produit à nouveau leur sororité, elle la réactualise dans le langage. C'est là que la performativité devient subversive : dans un contexte social qui valorise souvent l'autonomie individuelle, réaffirmer l'interdépendance et la réceptivité émotionnelle, c'est renverser la norme et affirmer que la féminité (et, plus largement, le lien humain) peut se construire dans le soin mutuel. Ce faisant, la précarité – ici, le risque de souffrir quand l'autre souffre – se transforme en ressource relationnelle. La douleur partagée devient moteur d'unité et de solidarité, ce qui fait passer la fragilité d'un statut de faiblesse à celui de force collective. La promesse d'Agathe : « Je te lâcherai pas, Emma. Je te le promets »¹⁸ renforce cette dynamique. Cet engagement verbal est un acte performatif qui scelle leur interdépendance, défiant l'idée patriarcale que les femmes doivent se débrouiller seules. Cette promesse resignifie donc la féminité comme un espace de responsabilité mutuelle, où la précarité partagée devient le fondement d'une sororité résiliente.

Ces moments de vulnérabilité ne sont pas des faiblesses, mais des occasions de performativité subversive, où les sœurs transforment leur précarité en une force collective. Un passage particulièrement révélateur est l'étreinte lors de l'hospitalisation de Sacha, le fils d'Emma : « On se tombe dans les bras en pleurant, entre soulagement et appréhension »¹⁹. Cet acte corporel – pleurer ensemble, s'enlacer – constitue, selon Butler, une véritable performance qui subvertit la norme patriarcale de stoïcité, laquelle exige des femmes qu'elles répriment leurs émotions afin de prouver leur force. En choisissant d'assumer leur précarité affective, Emma et Agathe performant une féminité alternative, qui ne s'évalue pas à l'aune du refoulement mais à celle de l'interdépendance et de la solidarité. Elles ouvrent ainsi un espace où la vulnérabilité, loin d'être un signe de faiblesse, devient un

geste politique et un acte de résistance. Butler verrait dans cette étreinte une resignification des normes genrées, où les sœurs redéfinissent la force féminine non pas comme une autonomie isolée, mais comme une connexion affective qui les soutient face à l'adversité. Cette étreinte constitue un autre exemple d'écriture corporelle. Le moment où les sœurs pleurent ensemble métamorphose les émotions et les gestes physiques en un langage silencieux qui subvertit le diktat patriarcal de stoïcité. Leur accolade n'est pas seulement un acte de consolation ; elle s'opère comme une réécriture de leurs identités féminines, où la douleur et la peur se transforment en lien sororal. Ce geste célèbre le corps féminin comme lieu de création : en partageant leur précarité, les sœurs inscrivent un récit de résilience qui dépasse les silences imposés par le patriarcat. Car, comme le rappelle Cixous, « Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire –, de son propre mouvement. »²⁰

La maison de la grand-mère Mima, où les sœurs passent leur semaine de vacances, devient un espace clé pour leur performativité sororale : « C'est l'enfance qui cogne à mes souvenirs. — T'es déjà là ? La voix d'Agathe me fait sursauter. Je ne l'ai pas entendue arriver. Elle me serre dans ses bras pendant que les miens restent ballants. Dans la famille, on est plutôt radins de la démonstration affective. Pas ma sœur. Elle parle le câlin couramment et porte ses sentiments en bandoulière. — Je suis contente de te voir ! dit-elle en relâchant son étreinte. Après tout ce temps... Elle s'interrompt, me dévisage, l'émotion me gagne quand son regard rencontre le mien. — J'étais étonnée quand j'ai reçu ton message, poursuit-elle. C'est une super idée que t'as eue. J'ai les boules que la maison de Mima soit vendue... »²¹. L'évocation de l'enfance (« c'est l'enfance qui cogne à mes souvenirs ») active un cadre affectif qui prédispose à la reconnexion. Ce lieu chargé d'histoire familiale devient le décor où la sororité peut être mise en acte. La performativité se joue ici dans les gestes et paroles d'Agathe : elle initie un contact physique chaleureux, verbalise son contentement et exprime sa nostalgie. Ces actes ne se

contentent pas de « montrer » la relation, ils la produisent à nouveau dans le présent, réaffirmant leur lien après une période de distance.

Dans la perspective butlérienne, cette scène illustre aussi la dimension subversive de la performativité. Dans une famille « radine de la démonstration affective », Agathe déjoue la norme de réserve émotionnelle. En « parlant le câlin couramment », elle performe une féminité qui valorise l'ouverture et l'expression des sentiments, en rupture avec l'héritage affectif familial. Enfin, la précarité relationnelle – l'incertitude de la reprise de contact, la perte prochaine de la maison – se transforme en ressource : c'est précisément cette fragilité qui rend l'instant chargé de sens et qui permet à la sororité de se déployer comme force collective. Ce faisant, la maison de Mima ne se limite pas à un cadre physique ; elle devient un lieu performatif où le lien sororal est rejoué, consolidé et politisé par la mise en avant de l'interdépendance affective.

La découverte d'objets comme « le magnétophone de Papi, des albums photos, la luciole, le Popples »²², ravive leurs souvenirs d'enfance, tandis que les cassettes trouvées – « En ouvrant un nouveau tiroir, je tombe sur un bout d'enfance. Un petit magnétophone et des cassettes. Mon cœur se serre »²³ – rappellent leurs moments de complicité. Ici, les objets retrouvés fonctionnent comme déclencheurs performatifs : ils ne se contentent pas de rappeler un passé, ils mettent en mouvement une série d'actes (paroles, rires, évocations) qui réactualisent et resignifient la complicité des sœurs. Butler insisterait sur le fait que ces gestes de remémoration, laissant une « trace mnésique du corps »²⁴, produisent la relation dans le présent, en la réinscrivant dans une trame affective partagée.

La scène montre aussi que la mémoire n'est pas neutre : elle est performée dans un cadre particulier – ici, un espace intime, à l'abri du regard extérieur. C'est là que réside la subversion : plutôt que de performer la féminité selon des scripts patriarcaux (maternité normative, réussite individuelle compétitive), Emma et Agathe investissent leur énergie dans la féminité collective, fondée sur le soin, le jeu et la réciprocité. Ainsi, les objets sont moins des reliques que

des outils matériels de resignification. En les manipulant, les commentant et les partageant, elles transforment la précarité de leur lien – fragilisé par le temps et la distance – en une force relationnelle, et affirment un mode d’être ensemble qui décentre les normes dominantes.

Par ailleurs, le geste d’Emma prenant la main d’Agathe face à la maladie de Mima – « une dernière fois, je lui prends la main, et je la ramène dans la vie »²⁵ – est un acte performatif corporel qui incarne leur interdépendance. Selon Butler, ce geste défie les normes genrées en valorisant le toucher et l’émotion comme des expressions de force, plutôt que comme des signes de faiblesse. La maison de Mima devient un espace où les sœurs peuvent performer leur sororité sans se conformer aux attentes d’autonomie ou de stoïcité, créant un refuge narratif où leur lien devient un acte de résistance contre les normes patriarcales. Le corps devient ici un site central où les expériences physiques se transforment en un langage subversif. Dans *Une belle vie*, les gestes corporels entre Emma et Agathe incarnent cette dimension : ce geste physique est une déclaration silencieuse où le corps d’Emma exprime son amour et son soutien pour Agathe. Ce toucher défie le patriarcat, qui relègue les expressions corporelles féminines à la sphère privée ou à la faiblesse. En prenant la main d’Agathe, Emma tisse un récit sororal où la vulnérabilité corporelle devient une force, un acte de résistance contre les normes imposant la retenue émotionnelle.

Par ailleurs, Virginie Grimaldi met en scène le deuil non pas comme un simple effondrement, mais comme un lieu de résistance et de réécriture. En effet, l’annonce abrupte « Emma est morte le 2 février. »²⁶ Cette phrase, d’une simplicité déchirante, pose la mort comme un point d’ancrage narratif. La narratrice, en précisant « J’étais avec elle. On était avec elle »²⁷, évoque une présence collective, une sororité qui entoure Emma dans ses derniers moments. Cette solidarité féminine fait écho à l’idée de Cixous d’une lutte féminine contre les cadres patriarcaux. Dans *Le Rire de la Méduse*,

Cixous célèbre la capacité des femmes à subvertir les normes oppressives par une expression libre et joyeuse de leur être. Emma, bien qu'affaiblie, semble incarner ce « rire de la Méduse », une affirmation de soi face à l'inéluctable. Sa remarque sur Titanic – « La mort de Jack n'est pas la fin du film, Gagathe. La fin du film, c'est Rose qui prend son envol et bouffe la vie »²⁸ – n'est pas anodine. Elle transcende la tragédie pour souligner la résilience de Rose, qui refuse de se laisser définir par la perte. Ce message, comme le souligne la narratrice, est un legs d'Emma, une invitation à embrasser la vie avec audace, même face à la mort.

Cette idée de résilience s'aligne avec la notion de « refus jubilatoire » de Cixous, qui désigne une résistance joyeuse et créative face aux structures oppressives. Emma, en redéfinissant la fin de Titanic non pas comme une tragédie mais comme une affirmation de vie, pratique ce refus. Elle rejette l'idée que la mort – celle de Jack ou la sienne – soit une fin en soi. Ce geste peut être lu à travers la citation de Cixous : « je parle de la femme en sa lutte inévitable avec l'homme classique. »²⁹ Ici, l'« homme classique » peut être interprété non seulement comme une figure patriarcale, mais aussi comme une métaphore des forces qui cherchent à limiter l'élan vital des femmes, y compris la maladie ou la mort elle-même. Emma, en transmettant ce message à la narratrice, lutte contre cette réduction, affirmant une vitalité féminine qui transcende les contraintes.

L'agentivité, telle que définie par Judith Butler – « la capacité à faire quelque chose avec ce qu'on fait de moi »³⁰ – éclaire également le personnage d'Emma. Malgré son état d'épuisement (« Elle s'était endormie plusieurs fois, épuisée »), elle transforme sa situation de vulnérabilité en un acte de transmission. En choisissant de souligner l'envol de Rose plutôt que la mort de Jack, Emma fait quelque chose de ce que la maladie et la mort « font d'elle ». Elle refuse de se laisser enfermer dans la passivité ou la victimisation, exerçant une agentivité qui inspire la narratrice. Cette dernière, cependant, confesse sa difficulté à accepter la perte : « J'aimerais pouvoir dire qu'elle ne me manque pas. J'apprends à vivre sans elle, et je n'y mets pas de la

bonne volonté. »³¹ Cette tension entre le désir de perpétuer l'élan vital d'Emma et la douleur du deuil reflète la complexité de l'agentivité féminine : même dans la lutte, la souffrance reste palpable. Elle transforme sa vulnérabilité en un acte de transmission, défiant les limites imposées par la maladie et la mort. Agathe, bien qu'en proie au chagrin, porte cet héritage, témoignant de la puissance de la sororité et de la résilience féminine face à l'inéluctable.

2. La sororité comme mise en intrigue résiliente

Paul Ricœur, dans *Temps et récit* (1983-1985) et *Soi-même comme un autre* (1990), élabore une théorie puissante de l'identité narrative, où le récit ne se limite pas à relater des événements mais agit comme un processus dialectique structurant le chaos de l'expérience en une intrigue cohérente. Cette organisation narrative, selon la triple mimésis — préfiguration, configuration et refiguration —, permet au sujet de réconcilier les ruptures temporelles et existentielles, forgeant ainsi une résilience fondée sur la reconstruction du sens. La mimésis 1, ou préfiguration, désigne une compréhension intuitive et pré-réflexive du monde, qui ouvre un potentiel narratif latent ; la mimésis 2, soit la configuration, consiste à ordonner ces expériences en un récit cohérent ; enfin, la mimésis 3, la refiguration, traduit la transformation identitaire opérée par le récit lui-même, inscrivant le sujet dans une continuité renouvelée.

Appliquée à la sororité dans *Une belle vie*, cette théorie révèle comment le lien sororal devient un véritable espace narratif collectif de guérison. Virginie Grimaldi déploie ce processus à travers les retrouvailles d'Emma et Agathe Delorme, rompues par cinq ans de silence et réunies chez leur grand-mère Mima, désormais décédée. La structure alternée du roman, qui juxtapose les chapitres "Hier" — souvenirs d'enfance — et "Aujourd'hui" — présent adulte — incarne avec finesse cette dialectique temporelle, rappelant la nécessité, selon Ricœur, de reconfigurer le passé fragmenté pour réparer le présent. La révélation finale de la mort d'Emma, qui force Agathe à faire face à une résilience ultime, parachève cette dynamique.

La mimèsis 1 désigne la saisie intuitive, presque viscérale, d'expériences non encore mises en récit mais porteuses d'un potentiel narratif. Dans *Une belle vie*, cette phase se traduit par une sororité instinctive, un refuge affectif qui permet à Emma et Agathe, dès leur enfance, de s'appuyer mutuellement face à des traumatismes tels que le divorce parental, le deuil et les troubles psychiques d'Agathe. Cette préfiguration, bien que non verbalisée, agit comme un socle protecteur, où la vulnérabilité se transforme en solidarité tacite.

Un premier exemple saisissant se trouve en avril 1985, où la petite Emma, âgée de cinq ans, exprime un rejet brutal : « Ma sœur est née ce matin. Elle est moche. Elle est toute rouge et toute rayée. Papa demande si je suis contente, je dis non. Je suis pas contente. Je la veux pas. J'espère qu'ils vont la laisser à l'hôpital. Je lui prêterai pas mes jouets. »³² Derrière cette colère infantile, une ambivalence profonde se dessine déjà — « Mais j'aime bien son doudou »³³ — préfigurant la naissance d'un attachement. Ricœur y lirait une tension pré-narrative où la sororité s'annonce comme une potentialité face à un bouleversement (l'arrivée d'une sœur cadette). Cette dualité émotionnelle s'intensifie quelques années plus tard, en septembre 1989, lorsque Agathe, âgée de quatre ans, cherche refuge : « Je vais dans le lit d'Emma. Elle pousse moi, mais après elle dit d'accord et je fais dodo avec elle et avec Luciole. »³⁴ Ce rituel nocturne, chargé à la fois de peur et de réconfort, symbolise la sororité comme un espace sécurisant face à la désintégration familiale provoquée par le divorce (juillet 1989). La peluche Luciole, objet transitionnel, matérialise cette permanence affective, renforçant le lien dans l'instabilité.

Le deuil du père marque une intensification de cette préfiguration. En décembre 1991, Emma confie : « J'ai la main droite gelée. Dans la gauche, depuis que Papa est mort, je tiens la main de ma petite sœur. »³⁵ Ce geste, à la fois concret et symbolique, illustre une résilience pré-narrative : la douleur de la perte s'oriente vers la sororité, réconciliant ainsi le chaos par la continuité fraternelle. Plus tard, Agathe adulte médite : « Petite sœur. C'est ce que je suis. Je suis née petite sœur, je mourrai petite sœur. Je suis intimement persuadée

que la position dans la fratrie empreint, voire détermine, l'adulte que l'on devient. »³⁶ Cette introspection révèle que la sororité s'est cristallisée en une identité innée, où la cadette se définit en réponse à l'aînée, annonçant la future intrigue de complémentarité résiliente. Ces intuitions émotionnelles — peur d'Agathe, protection d'Emma — préparent ainsi la transition vers une configuration narrative qui évitera la fragmentation identitaire post-traumatique.

La deuxième phase du processus ricœurrien, soit la mimésis 2, la configuration, donne forme à ces expériences dispersées, les ordonnant en une intrigue cohérente qui organise le temps éclaté : « l'arrangement configurant transforme la succession des événements en une totalité signifiante qui est le corrélat d'assembler les événements et fait que l'histoire se laisse suivre. Grâce à cet acte réflexif, l'histoire peut être traduite en une « pensée » ». De plus, la configuration de l'intrigue impose à la suite indéfinie des incidents « le sens d'un point final » [...]. En lisant la fin dans le commencement et le commencement dans la fin, nous apprenons ainsi à lire le temps lui-même à rebours, comme la récapitulation des conditions initiales d'un cours d'action dans ses conséquences terminales. »³⁷ Chez Grimaldi, la sororité devient le fil conducteur d'un récit où Emma et Agathe racontent et partagent leurs blessures afin de les transcender ensemble. Cette mise en intrigue, à la fois émotive et teintée d'humour, réconcilie les discontinuités (notamment le silence de cinq ans et la bipolarité d'Agathe) dans une continuité fraternelle.

En novembre 1992, Emma console Agathe, effrayée par des catastrophes imaginaires : « Je m'assois sur son lit et je lui explique qu'il n'y a pas de tremblements de terre à Angoulême. [...] Sur la pointe des pieds, je pars dans ma chambre, et je reviens avec mon atlas. Il y a une page sur les volcans, je la lis, elle est un peu rassurée. [...] À la fin elle ne pleure plus du tout. »³⁸ Ici, Emma utilise un atlas pour transformer l'angoisse en savoir partagé, traduisant le chaos émotionnel lié au divorce et au deuil en une narration apaisante. Nous y percevons une intrigue sororale où l'aînée conjugue changement et

permanence, incarnant un rôle protecteur. Ce processus se manifeste également dans le présent, lors d'une randonnée à la Rhune, où Agathe, par l'humour, réenchante la fatigue : « C'est vrai que ça doit être difficile, à ton âge »³⁹ La réplique d'Emma — « Fais gaffe, tu me rejoins bientôt dans la quarantaine ! »⁴⁰ — masque une complicité profonde. Leur rire partagé est l'expression d'une intrigue apaisante qui surmonte les tensions et les silences passés.

C'est précisément dans ce type de trame que l'on peut mettre en perspective l'analyse de Paul Ricœur, pour qui la configuration narrative ne se déploie jamais de façon univoque : « Il est clair qu'une structure discontinue convient à un temps de dangers et d'aventures, qu'une structure linéaire plus continue convient au roman d'apprentissage dominé par les thèmes du développement et de la métamorphose, tandis qu'une chronologie brisée, interrompue par des sautes, des anticipations et des retours en arrière, bref une configuration délibérément pluridimensionnelle, convient mieux à une vision du temps privée de toute capacité de survol et de toute cohésion interne. »⁴¹ Un moment de configuration particulièrement intense survient en août 1993, lorsque Agathe, convaincue qu'Emma est en danger, s'écrie : « J'ai peur, c'est ma sœur, je l'aime trop, je veux pas qu'elle se noie. [...] Je t'aime, Emma, je t'aime ! »⁴² La panique devient ici une déclaration d'amour qui structure l'angoisse en un récit cohérent d'attachement. Plus tard, la confrontation adulte montre la maturation de cette intrigue : Agathe avoue son sentiment d'infériorité — « Je me suis toujours sentie comme une merde à côté de toi, c'est pas facile d'être dans les traces de la sœur parfaite. »⁴³ Emma répond avec franchise et compassion : « Tu vois, j'allais t'encourager te dire que ça allait te faire du bien de te mettre à la pâtisserie, mais je vais te dire ce que je pense vraiment. Tu t'es ruinée pour rien [...] parce que dans trois jours tu seras encore une fois passée à autre chose. »⁴⁴ Cette dispute configure les ressentis complexes — jalousie, perfection perçue — en une histoire partagée où les sœurs reconnaissent leurs blessures respectives. Cette honnêteté se prolonge lors de la révélation du diagnostic d'Agathe : « Trouble bipolaire de type 2. [...] Ça a

surtout été un immense soulagement." La réponse d'Emma — « Je suis heureuse que tu sois apaisée. Je le vois, je le ressens. Mais avoue que t'as surtout trouvé un bon prétexte pour pouvoir me crier dessus. »⁴⁵ — mêle empathie et humour, inscrivant la maladie dans une narration fraternelle. Enfin, la réconciliation — « Vraiment, Emma, je te comprends. [...] Sans toi, je sais pas comment j'aurais traversé l'enfance. [...] Toi aussi, t'es la meilleure sœur de l'univers. »⁴⁶ — donne à cette intrigue une dimension cathartique, convertissant les blessures en une force relationnelle.

La mimésis 3, la troisième étape du processus, correspond à la refiguration, où le récit opère une transformation identitaire profonde, inscrivant le sujet dans une continuité renouvelée : « Nous suivons donc le destin d'un temps préfiguré à un temps refiguré par la médiation d'un temps configuré »⁴⁷. Dans *Une belle vie*, la sororité refigure les traumatismes en une identité collective renforcée, culminant tragiquement avec la mort d'Emma, dont Agathe doit à présent survivre grâce au récit sororal partagé. Les retrouvailles chez Mima symbolisent ce lieu de transformation, un espace où le "nous" transcende la perte.

Un moment pivot est atteint au cimetière : « On a de la chance de s'avoir. [...] J'ignore comment j'aurais traversé tout ça sans ma sœur. Je mesure ma chance de ne pas être seule à porter mes chagrins. »⁴⁸ Agathe y transforme le deuil en gratitude sororale, appliquant la narration protectrice à la réalité présente. Plus tard, elle avoue : « Mon cerveau a bloqué le manque de ma sœur. J'ai passé cinq ans à pouvoir vivre sans elle tellement je ne pouvais pas vivre sans elle. »⁴⁹ Ce paradoxe traduit la survie narrative, où le silence agit comme un mécanisme de protection.

La refiguration culmine dans l'annonce finale de la mort d'Emma : « Emma est morte le 2 février. [...] J'aimerais pouvoir dire qu'elle ne me manque pas. [...] Je la cherche dans les yeux de Sacha, dans les sourires d'Alice, dans tous les gestes d'Alex. »⁵⁰ Agathe, en observant les neveux, reconstitue la continuité familiale : « J'observe

leur relation [...] et je nous revois, Emma et moi. »⁵¹ Ce déplacement du "je" vers le "nous", inscrit dans la mémoire des proches, traduit la réconciliation du temps brisé avec une permanence affective. L'allusion finale à *Titanic* — « Ma sœur avait raison. La mort de Jack n'est pas la fin du film. Il y a encore des tas de scènes à jouer. Je te le promets, Emma. Je vais bouffer la vie avant le générique. »⁵² — métaphorise cette transformation, où Agathe applique l'intrigue sororale pour incarner une résilience active et vitale.

D'autres moments renforcent cette refiguration, comme l'appel familial : « Ce truc dont j'ai fait partie quelques instants ressemblait beaucoup à une famille. »⁵³ Par cet acte narratif, Agathe dépasse son isolement en s'insérant dans un collectif. Après sa tentative de suicide, la peur d'Emma — « Je n'ai jamais été aussi terrifiée de ma vie, en réalité. J'ai effleuré la perspective de la perdre, j'ai aperçu les contours un monde sans elle. »⁵⁴ — est transformée en lien intangible : « Il existe un lien aussi inexplicable qu'impalpable entre frères et sœurs. »⁵⁵ Ce constat, au cœur de la pensée ricœurienne, réaffirme que la sororité est une permanence narrative qui dépasse la fragilité.

À travers le prisme herméneutique de Paul Ricœur, la sororité mise en scène dans *Une belle vie* se déploie comme une modalité exemplaire de la résilience narrative. Elle accueille d'abord les traumas sous la forme d'un lien intuitif et protecteur, puis les articule en intrigues structurées et émotionnellement intenses, avant de les transfigurer en une identité réélaborée, capable d'affronter l'épreuve de la perte ultime. Par le jeu d'une narration alternée, par l'irruption d'un humour discret et par une écriture traversée d'une forte intensité affective, Virginie Grimaldi révèle que la sororité ne se réduit pas à un refuge immobile : elle constitue au contraire un geste narratif en perpétuel devenir, où l'élan de transformation supplante l'inertie du repli. En ce sens, elle élabore une réponse philosophique à la dispersion de l'expérience humaine : une résilience qui naît de la reconfiguration partagée du passé et qui ouvre, au cœur même de la douleur, la possibilité d'une continuité vivante et signifiante.

3. La sororité comme praxis de guérison

Bell hooks, théoricienne féministe afro-américaine, conçoit la sororité (*sisterhood*) non pas comme une simple amitié ou un lien biologique entre femmes, mais comme un acte profondément politique, inscrit dans une logique de solidarité et de résistance collective face aux structures oppressives du patriarcat et du capitalisme. Dans *Feminist Theory: From Margin to Center* (1984) et *Sisters of the Yam: Black Women and Self-Recovery* (1993), elle définit la sororité comme un espace de guérison où les femmes peuvent affronter ensemble leurs traumatismes personnels et collectifs, partager leur vulnérabilité et reconstruire leur identité dans un cadre de soutien mutuel. Une telle démarche exige, selon elle, « d'affronter la manière dont des femmes, que ce soit par le sexe, la classe ou la race, ont dominé et exploité d'autres femmes »⁵⁶, soulignant ainsi que la sororité véritable ne peut faire l'économie d'une confrontation lucide avec les rapports de pouvoir internes au groupe des femmes. Loin d'être un sentiment spontané ou un idéal romantisé, la sororité, selon Hooks, constitue un engagement actif : elle transforme la douleur individuelle en force collective, favorise la guérison psychique et émotionnelle, et s'oppose aux récits dominants qui marginalisent ou invisibilisent les liens féminins. Cette résilience ne se réduit pas à une endurance silencieuse ; elle implique au contraire une confrontation lucide avec le passé traumatique afin de forger un avenir libérateur. Elle suppose, comme le souligne Hooks, de « témoigner de l'amour et de la compassion, d'en témoigner au moyen de [nos] actions et d'être capable de s'engager dans un dialogue réussi »⁵⁷. L'émergence d'une véritable sororité passe donc par l'acceptation de l'affrontement, ne serait-ce que « parce que nous devons nous libérer de la socialisation sexiste qui nous a appris à éviter la confrontation »⁵⁸.

Ce cadre conceptuel trouve une résonance profonde dans *Une belle vie* de Virginie Grimaldi, où la relation entre Emma et Agathe Delorme incarne une sororité à la fois fracturée et salvatrice. Le

roman, structuré en allers-retours entre « Hier » — l'enfance et l'adolescence — et « Aujourd'hui » — les retrouvailles après cinq années de silence — met en lumière un passé familial lourd : divorce conflictuel des parents, mort prématurée du père, instabilité et violences maternelles, perte récente de Mima, la grand-mère aimante. Dans cet univers, le lien sororal, malgré ses éclats et ses malentendus, devient un lieu de réparation. Comme le souligne Hooks, une « sisterhood » authentique ne se fonde pas sur l'harmonie constante, mais sur la capacité à affronter les tensions comme un geste politique de résistance aux oppressions, qu'elles soient familiales ou sociétales — ici, la surcharge émotionnelle imposée à l'aînée, la stigmatisation de la santé mentale ou la reproduction des rôles genrés.

Dès leur première scène de retrouvailles, la mémoire partagée devient un outil de résilience. Emma arrive seule à la maison de Mima et cueille une tomate cerise, évoquant « l'enfance qui cogne à mes souvenirs »⁵⁹. Agathe, en l'étreignant, rompt le mutisme affectif transmis par la famille : « Elle me serre dans ses bras pendant que les miens restent ballants. Dans la famille, on est plutôt radins de la démonstration affective. Pas ma sœur. Elle parle le câlin couramment et porte ses sentiments en bandoulière. »⁶⁰ Cette chaleur contraste avec l'austérité émotionnelle héritée, et le commentaire d'Emma sur « ces témoins du temps » que sont les cheveux blancs de sa sœur rappelle combien la reconnaissance des marques du temps est déjà une forme de guérison. Hooks verrait dans ce geste une résistance à la norme patriarcale qui bride l'expression affective féminine pour mieux maintenir l'isolement.

La force de ce lien se lit aussi dans les souvenirs plus anciens, comme celui de l'enterrement du père : « J'ai la main droite gelée. Dans la gauche, depuis que Papa est mort, je tiens la main de ma petite sœur. »⁶¹ Ce contact, simple et silencieux, ancre les deux sœurs dans une solidarité face à la perte et à la désagrégation familiale. Hooks insiste sur cette capacité des femmes à se soustraire à l'idéologie patriarcale qui idéalise l'autorité paternelle : en se tenant la main, Emma et Agathe déplacent la source de soutien vers un lien

horizontal, entre elles, plutôt que vertical, vers une figure masculine disparue.

Cette solidarité ne se limite pas aux épreuves anciennes ; elle s'actualise face aux micro-oppressions du quotidien. Lors d'une sortie aux halles de Biarritz, un homme les harcèle : « Vous ne devez pas souvent vous faire draguer. »⁶² Agathe se referme, mais Emma intervient : « Monsieur, ma sœur vous a fait comprendre qu'elle ne désirait pas échanger avec vous. Vous serez donc bien aimables, vous, vos auréoles sous les aisselles et votre charisme de moule de bouchot, d'aller voir ailleurs si on y est. » Leurs verres s'entrechoquent ensuite : « Aux sœurs Delorme, et aux moules de bouchot ! »⁶³ La riposte humoristique transforme l'humiliation potentielle en complicité, incarnant ce que hooks nomme la sororité politique : un soutien actif qui neutralise l'objectification sexiste en s'appuyant sur la force commune.

Les souvenirs d'enfance prolongent cette dynamique. En novembre 1992, Agathe pleure de peur des catastrophes naturelles ; Emma la rassure en lui montrant un atlas, restant à ses côtés jusqu'à ce que l'apaisement revienne. Cette scène, en apparence banale, esquisse une préfiguration de leur solidarité adulte : la protection circule, mais elle agit aussi sur celle qui protège, qui trouve dans ce rôle une manière d'affronter ses propres peurs — ici, la menace constante des colères maternelles « Je ne la vois pas venir. Sa main s'écrase sur ma joue, j'en ai l'oreille qui bourdonne. »⁶⁴. Hooks verrait dans cet échange une inversion des scripts familiaux traditionnels, où les femmes et les filles sont socialement assignées à la soumission plutôt qu'à l'entraide face à la violence. Or, pour elle, « l'opposition ne suffit pas. Dans cet espace vide après que quelqu'un ait résisté, il y a toujours la nécessité de devenir, de se faire à nouveau »⁶⁵. La résistance ouvre ainsi un interstice où peut s'élaborer une subjectivité renouvelée, libérée des injonctions patriarcales et capable de reconstruire des liens solidaires.

La sororité, telle que la met en scène Grimaldi, n'ignore pas les fractures internes. Le silence de cinq ans entre les sœurs résulte de blessures profondes liées aux troubles d'Agathe et au départ d'Emma. Lors d'une confrontation, Agathe confie : « Parfois je me dis que, si je pouvais me quitter, je le ferais. [...] C'est pourtant ce que tu as fait. »⁶⁶ Derrière l'accusation affleure une douleur de l'abandon. Mais cette mise à nu ouvre la voie à la réconciliation : en nommant la blessure, elles commencent à la réparer. Hooks, dans *All About Love* (2000), explique que la vulnérabilité partagée est un acte de guérison en soi, car elle inverse la logique de l'oppression qui isole les femmes dans leurs souffrances.

Cette ouverture ne reste pas confinée à leur relation : elle s'étend à la génération suivante. Lors d'un appel vidéo avec les enfants d'Emma, Agathe décrit quelques détails exprimant l'intensité de sa relation avec sa sœur : « Le téléphone tremble légèrement. Je l'ôte de la main de ma sœur et le cale contre une pile de vêtements sur l'étagère. Je pose des questions aux enfants, prends des nouvelles de mon beau-frère, je vois Emma dans ses habits de mère, d'épouse, moi qui connais surtout ceux de sœur. [...] Je retrouve la balancelle, la cigarette et le bracelet de perles en songeant que, malgré l'écran entre nous, malgré le pays entre nous, ce truc dont j'ai fait partie quelques instants ressemblait beaucoup à une famille. »⁶⁷ Ce moment suggère que la sororité peut devenir un relais intergénérationnel, brisant le cycle des traumatismes et intégrant les figures de soutien dans un réseau élargi. Pour Hooks, la sororité est « un processus d'empowerment qui nous permet de nous rencontrer face à face, de nous saluer avec solidarité, sororité, amour »⁶⁸. Inscrite dans un temps long, elle articule la mémoire du passé, le vécu du présent et la projection vers l'avenir : elle relie ainsi le passé incarné par Mima, le présent des sœurs et l'avenir des enfants, transformant un lien intime en un véritable héritage collectif.

Ainsi, *Une belle vie* érige la sororité en véritable dynamique de résilience active, où s'entrelacent mémoire, protection et réconciliation. Compte-tenu de la conception de Bell Hooks, cette

relation excède le simple récit familial pour rejoindre une tradition plus large de résistance féminine. Virginie Grimaldi y montre que l'expérience d'Emma et d'Agathe ne se réduit pas à la survie face aux blessures du passé, mais elle s'accomplit plutôt dans une transmutation de la douleur en ressource, en une énergie fragile mais féconde, capable de circuler et de se transmettre. La sororité devient alors un espace de création de sens, un lieu où la vulnérabilité se retourne en puissance de transformation et où la mémoire douloureuse, loin de figer, ouvre à l'horizon d'un avenir partagé.

- CONCLUSION

L'exploration de *Une belle vie* à travers les cadres conceptuels de Judith Butler, Paul Ricœur et Bell Hooks met en évidence que la sororité qui unit Emma et Agathe dépasse largement le cadre d'un lien familial pour s'imposer comme un processus de résilience aux dimensions multiples : performative, narrative et politique.

Dans la perspective de Butler, ce lien sororal agit comme un geste de subversion. Les sœurs, en refusant de se plier aux scripts genrés qui condamnent les femmes à l'isolement ou à la rivalité, créent un espace où l'interdépendance devient un choix affirmé. Les mots qu'elles échangent, les gestes qui brisent la distance affective, les défenses qu'elles opposent aux micro-agressions du quotidien constituent autant d'actes performatifs qui resignifient leur rapport à elles-mêmes et au monde. Ici, la résilience n'est pas un état passif : elle se joue dans l'action, dans la répétition créatrice de gestes qui refusent la norme et ouvrent d'autres possibles.

Chez Ricœur, la sororité trouve une autre profondeur : celle de la mise en intrigue. La structure alternée entre « Hier » et « Aujourd'hui » permet de transformer la mémoire traumatique — divorce parental, perte paternelle, violences maternelles — en un récit porteur de sens. Par ce montage narratif, la douleur cesse d'être un chaos de fragments pour devenir une histoire qui articule pertes, fractures et réparations. Le temps narratif devient alors un outil de résilience : il permet aux sœurs de relire leur passé non comme un poids figé mais comme un

matériau à réinterpréter, à intégrer dans une continuité identitaire.

Avec Hooks, enfin, la sororité prend la dimension d'une praxis de guérison collective. Ce n'est plus seulement l'espace intime d'une réconciliation familiale, mais un geste politique qui s'oppose aux logiques d'isolement et de compétition que le patriarcat installe entre les femmes. Le soutien mutuel qu'Emma et Agathe se prodiguent transforme leur vulnérabilité en ressource partagée, capable de nourrir une mémoire commune et de s'étendre à la génération suivante. La figure de Mima, pivot affectif et symbolique, inscrit cette sororité dans une filiation qui relie les blessures du passé à un héritage d'entraide et de dignité.

Mises en dialogue, ces trois approches révèlent que la résilience sororale dans *Une belle vie* est un processus vivant, en tension permanente, qui conjugue trois mouvements : agir autrement dans le présent (Butler), raconter autrement le passé (Ricœur) et imaginer autrement l'avenir (Hooks). La sororité n'y est ni idéalisation naïve ni simple refuge émotionnel : elle est travail, confrontation, négociation, mais aussi et surtout création d'un espace où la fragilité se transforme en puissance.

En réponse à la problématique, il apparaît que Virginie Grimaldi déploie une véritable poétique de la sororité-résilience, articulant l'intime et le politique, le performatif et le narratif. La résilience, telle qu'elle s'exprime dans le roman, ne consiste pas à effacer la douleur mais à la réinscrire dans un récit qui ouvre des horizons d'émancipation. Emma et Agathe, en renouant malgré leurs blessures, démontrent que guérir ne signifie pas oublier, mais réinventer ensemble les conditions de la vie partagée.

Ainsi, *Une belle vie* confirme que la sororité peut devenir un acte de résistance, une mémoire active et un futur habitable : une manière de faire de la fragilité un socle, et du passé, un tremplin. Dans l'univers de Grimaldi, la sororité n'est pas un havre figé, mais un mouvement qui transforme les cicatrices en cartes et les blessures en boussoles — pour que, même dans les ruines du passé, puisse s'inventer un chemin vers l'avenir.

- Notes de fin :

-
- ¹ Le mot a d'abord fait son apparition en anglais (« sorority »), le français l'adoptant à sa suite, au début des années 1970.
- ¹ Chloé Delaume, (2021), « De la sororité en milieu hostile », p. 9.
- ³ Judith Butler, (1999), « Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity », p. 33.
- ⁴ Virginie Grimaldi, (2023), « Une belle vie », pp. 95-96.
- ⁵ Judith Butler, (1993), « Bodies that Matter. On the Discursive Limits of « Sex », p. 2.
- ⁶ Virginie Grimaldi, (2023), « Une belle vie », p. 141.
- ⁷ *Ibid.*,
- ⁸ *Ibid.*, p. 224.
- ⁹ *Ibid.*, p. 225.
- ¹⁰ Hélène Cixous, (1975), « Clément Catherine, La Jeune Née », p. 162.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 175.
- ¹² Virginie Grimaldi, (2023), « Une belle vie », p. 229.
- ¹³ Hélène Cixous, (1975), « Clément Catherine, La Jeune Née », p. 176.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 167.
- ¹⁵ Judith Butler, (2010), « Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil », pp. 23-24.
- ¹⁶ Virginie Grimaldi, (2023), « Une belle vie », p. 243.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 192.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 276.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 270.
- ²⁰ Hélène Cixous, (2010), « Le rire de la Méduse et autres ironies », p. 37.
- ²¹ Virginie Grimaldi, (2023), « Une belle vie », p. 16.
- ²² *Ibid.*, p. 199.
- ²³ *Ibid.*, p. 89.
- ²⁴ Judith Butler, (2017), « Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif », p. 231.
- ²⁵ Virginie Grimaldi, (2023), « Une belle vie », p. 192.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 279.
- ²⁷ *Ibid.*
- ²⁸ *Ibid.*, p. 280.
- ²⁹ Hélène Cixous, (2010), « Le rire de la Méduse et autres ironies », p. 37.
- ³⁰ Judith Butler, (2006), « Défaire le genre », p. 15.
- ³¹ Virginie Grimaldi, (2023), « Une belle vie », p. 280.
- ³² *Ibid.*, p. 14.
- ³³ *Ibid.*,
- ³⁴ *Ibid.*, p. 40.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 55.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 47.
- ³⁷ Paul Ricœur, (1983), « Temps et récit I, l'intrigue et le récit historique », pp. 130-131.

- ³⁸ Virginie Grimaldi, (2023), « Une belle vie », pp. 63-64.
- ³⁹ *Ibid.*, pp. 58.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 58.
- ⁴¹ Paul Ricœur, (1984), « Temps et Récit, tome 2 », pp. 150-151.
- ⁴² Virginie Grimaldi, (2023), « Une belle vie », p. 72.
- ⁴³ *Ibid.*, p. 203
- ⁴⁴ *Ibid.*,
- ⁴⁵ *Ibid.*, p. 149.
- ⁴⁶ *Ibid.*, p. 227.
- ⁴⁷ Paul Ricœur, (1983), « Temps et récit I, l'intrigue et le récit historique », pp 107-108.
- ⁴⁸ Virginie Grimaldi, (2023), « Une belle vie », p. 99.
- ⁴⁹ *Ibid.*, p. 153.
- ⁵⁰ *Ibid.*, 279-280.
- ⁵¹ *Ibid.*, p. 278.
- ⁵² *Ibid.*, p. 280.
- ⁵³ *Ibid.*, p. 48.
- ⁵⁴ *Ibid.*, p. 191.
- ⁵⁵ *Ibid.*,
- ⁵⁶ Bell hooks, (2000). «Feminism is for Everybody. Passionate Politics», p. 5.
- ⁵⁷ Bell hooks, (1984). «Feminist Theory: From Margin to Center», p. 163.
- ⁵⁸ Belle hooks, (2007). « Sororité : la solidarité politique entre les femmes », p. 133.
- ⁵⁹ Virginie Grimaldi, (2023), « Une belle vie », p. 16.
- ⁶⁰ *Ibid.*,
- ⁶¹ *Ibid.*, p. 55.
- ⁶² *Ibid.*, p. 42-43.
- ⁶³ *Ibid.*, p. 43.
- ⁶⁴ *Ibid.*, p. 70.
- ⁶⁵ Bell hooks, (1990). «Yearning: Race, Gender and Cultural Politics.», p. 22.
- ⁶⁶ Virginie Grimaldi, (2023), « Une belle vie », pp. 75-76.
- ⁶⁷ *Ibid.*, pp. 47-48.
- ⁶⁸ Belle hooks bell, (1992). «Black Looks. Race and Representation.», p. 42.

Références

- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (2e éd.). New York, NY : Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York, NY : Routledge.
- Butler, J. (2004). *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*. Paris, France : Éditions Amsterdam.
- Butler, J. (2006). *Défaire le genre*. Paris, France : Éditions Amsterdam.
- Cixous, H. (1975). « Le rire de la Méduse ». In H. Cixous, *Le rire de la Méduse et autres ironies* (préface de F. Regard, éd. 2010). Paris, France : Galilée.

- Cixous, H., & Clément, C. (1975). *La jeune née*. Paris, France : 10/18.
- Delaume, C. (2021). De la sororité en milieu hostile. In C. Delaume (Dir.), *Sororité* (inédit). Paris, France : Éditions Points.
- Grimaldi, V. (2023). *Une belle vie*. Paris, France : Flammarion.
- Hooks, b. (1984). *Feminist Theory: From Margin to Center*. Boston, MA : South End Press.
- Hooks, b. (1990). *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston, MA : South End Press.
- Hooks, b. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. Boston, MA : South End Press.
- Hooks, b. (2000). *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*. Boston, MA : South End Press.
- Hooks, b. (2007). Sororité : la solidarité politique entre les femmes. In E. Dorlin (Éd.), *Black feminism : anthologie du féminisme africain-américain* (p. 113-134). Paris, France : L'Harmattan. (Éd. orig. 1984).
- Ricœur, P. (1983). *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*. Paris, France : Éditions du Seuil.
- Ricœur, P. (1984). *Temps et récit II*. Paris, France : Éditions du Seuil, coll. « Points Essais ».