

2019

Tout cela pour dire: la quête du transmissible dans l'écriture de l'indicible et le cinéma de l'inmontrable

<https://hdl.handle.net/2144/38794>

"Downloaded from OpenBU. Boston University's institutional repository."

BOSTON UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

Dissertation

TOUT CELA POUR DIRE :
LA QUÊTE DU TRANSMISSIBLE DANS L'ÉCRITURE DE L'INDICIBLE ET
LE CINÉMA DE L'INMONTRABLE

by

DIDEM ALKAN

B.A., Galatasaray University, 2012

M.A., Boston College, 2014

Submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

2019

© Copyright by

DIDEM ALKAN

2019

Approved by

First Reader

Odile Cazenave, Ph.D.
Professor of French, Romance Studies

Second Reader

Dorothy Kelly, Ph.D.
Professor of French, Romance Studies

Third Reader

Françoise Lionnet, Ph.D.
Professor of French
Harvard University, Department of Romance Languages & Literatures

DEDICATION

To My Beloved Ones:

My husband, Panagiotis Oikonomou, and my parents, Bora & Naciye Alkan

ACKNOWLEDGMENTS

This Ph.D. process was a magnificent endeavor, which allowed me to expand my horizons. I express my gratitude to the entire faculty of Romance Studies Department at Boston University for supporting my academic achievements. I will remain forever grateful to Professor Odile Cazenave, my first reader and advisor, who was the first to believe in my capacity for success and supported me throughout the whole process. Her guidance and valuable comments enriched my dissertation. She was a source of inspiration for me, and her continuous support and mentorship allowed me to grow intellectually. I am extremely thankful to Professor Dorothy Kelly, my second reader, for her incisive comments and remarks on my work. Her presence and support was a constant motivation for me, while enriching at the same time my interdisciplinary and theoretical approach. I am incredibly thankful to Professor Françoise Lionnet, my third reader, whose teachings, perspective and feedback served as an important basis to frame my theoretical and critical analysis. My special thanks to my committee member, Professor Jeffrey Mehlman for his availability throughout these years and for providing theoretical guidance that was tremendously useful for my research.

I am grateful to my wonderful friends for their emotional and intellectual support. I also express my everlasting gratitude to my parents for their unconditional love and the sacrifices they made throughout these years. Lastly, I thank my beloved husband, for his continuous support, understanding and patience.

TOUT CELA POUR DIRE :
LA QUÊTE DU TRANSMISSIBLE DANS L'ÉCRITURE DE L'INDICIBLE ET
LE CINÉMA DE L'INMONTRABLE

DIDEM ALKAN

Boston University Graduate School of Arts and Sciences, 2019

Major Professor: Odile Cazenave, Professor of French

ABSTRACT

Language limitations impose challenges to artistic productions. The “unspeakable” and “unrepresentable” refer to the moments when language barriers become obstacles to conveying meaning. How do contemporary Francophone literatures and film deal with the complexities of the representation of unrepresentable things? How do artists portray something that exceeds meaning, such as violence, which, according to Jean-Luc Nancy, “does not participate in any order of reasons [...] does not transform what it assaults; rather, it takes away its form and meaning”?

This interdisciplinary work examines the representation of violence and trauma in contemporary literature and film and brings together the representation of three different types of violence: extreme, social, and intimate. The artist’s acknowledgement of the limitations of language in such contexts affects the representation itself and enables a different kind of representation: alternative discourses that would sensitize readers/spectators. These new discourses make them active participants in the

symbolization process, allowing them to fill the semantic, unrepresentable gaps through their imagination.

Part I focuses on extreme violence in Rithy Panh's, Véronique Tadjo's, and Kivu Ruhorahoza's films and narratives on the Cambodian and Rwandan Genocides. By examining these artists' position as by turns both insiders and outsiders, I demonstrate that their strategy of alternating perspectives allows them to represent genocide in a more objective way. In Part II, taking the works of Shenaz Patel, Ananda Devi, Marie-Célie Agnant, and Faïza Guène as departing points, I explore the use of madness and humor as narrative discourses. The freedom given by humor and madness allows these authors to blur, negotiate, and criticize the socially constructed perceptions of what is normal and abnormal, sane and insane. Lastly, in works by Annie Ernaux, Ananda Devi, and Maïssa Bey, the practice of writing the self is a way to confront traumas, which become an interface between individual and collective histories. Revisiting violent and traumatic experiences through writing serves as catharsis, ultimately allowing the authors to reconcile with themselves. Juxtaposing these different types of unspeakable/unrepresentable human experiences, this research broadens the understanding of how artistic production can transgress the limitations of language.

TABLE DES MATIÈRES

DEDICATION	iv
ACKNOWLEDGMENTS	v
ABSTRACT	vi
INTRODUCTION	1
Les limites du langage	1
Corpus, méthodologie et découpage des chapitres	6
Bibliographie.....	15
PARTIE I : VIOLENCES EXTRÊMES	20
Chapitre 1 : Reconstruction mémorielle du génocide Cambodgien par Rithy Panh... 21	
Bibliographie.....	39
Chapitre 2 : Négocier l'indicible et l'inmontrable : le génocide des Tutsi au Rwanda à travers la littérature et le cinéma.....	43
Bibliographie.....	80
PARTIE II : VIOLENCES SOCIALES ET EXCLUSIONS	87
Chapitre 3 : Je suis folle, donc je parle ! : La folie et l'écriture féminine.....	88
Bibliographie.....	130
Chapitre 4 : Vers un nouvel optimisme dans les banlieues ? : <i>Kiffe kiffe demain</i> de Faïza Guène	135
Bibliographie.....	172

PARTIE III : ÉCRITURES DE L'INTIME	177
Chapitre 5 : Écriture de l'indicible et le retour sur soi : <i>Les hommes qui me parlent</i> d'Ananda Devi et <i>La Honte</i> d'Annie Ernaux	178
Bibliographie.....	203
Chapitre 6 : Les bribes de l'intime : la construction de la mémoire individuelle et collective dans <i>Entendez-vous dans les montagnes...</i> de Maïssa Bey	208
Bibliographie.....	234
CONCLUSION	238
Les variations du rapport à l'indicible	238
Prise de distance par rapport aux absurdités de la vie sociale	242
Retour sur l'intime indicible	245
Vers un nouveau rapport au monde et à la création artistique.....	248
Bibliographie.....	250
BIBLIOGRAPHIE	252
CURRICULUM VITAE	278

INTRODUCTION

Les limites du langage

Les limites du langage sont remises en question depuis des années. C'est une question qui intéresse les recherches dans le domaine de sciences sociales et scientifiques, notamment la linguistique, la philosophie, la littérature, la psychanalyse, et le cinéma. Ferdinand de Saussure conçoit la langue en tant que « système de signes »¹. Wittgenstein remarque que : « Ce qui s'exprime dans le langage, nous ne pouvons l'exprimer par le langage ».² Annie Ernaux avoue que « le désir d'écrire est quelque chose de dangereux »³. Marguerite Duras s'exprime ainsi : « Écrire. Je ne peux pas. Personne ne peut. Et on écrit »⁴. Pareillement, Maurice Blanchot souligne l'impossibilité de s'exprimer : « Parler, il le faut, c'est cela, cela seul qui convient [...] Et pourtant parler est impossible »⁵. À force du progrès technique, surtout à partir des années 1950, la langue devient particulièrement importante pour les recherches scientifiques. Jean-François Lyotard juxtapose les disciplines scientifiques qui s'intéressent à la langue pour démontrer l'ampleur de son impact :

And it is fair to say that for the last forty years the 'leading' sciences and technologies have had to do with language: phonology and theories of linguistics, problems of communication and cybernetics, modern theories of algebra and

¹ De Saussure, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Arbre d'or, 2005, p.16.

² Wittgenstein, Ludwig, et Gilles-Gaston Granger. *Tractatus logico-philosophicus*. Gallimard, 1993, p.84.

³ Ernaux, Annie. *L'écriture comme un couteau*. Folio, 2011, p.47.

⁴ Duras, Marguerite. *Écrire*. Folio, Gallimard, 1995, pp. 51-52.

⁵ Blanchot, Maurice. *La Part du feu*. Gallimard, 1949, p.124.

informatics, computer and their languages, problems of translation and the search for areas of compatibility among computer languages, problems of information storage and data banks, telematics and the perfection of intelligent terminals, paradoxology (Lyotard 4).

Toutes ces disciplines essaient d'apporter leurs propres perspectives sur la langue, dite « problématique », par sa nature complexe.

Commençons par encadrer notre perspective sur la langue et la possibilité de la symbolisation dans le domaine artistique. Comme le souligne Marie Chantal Killeen, la création artistique est en rapport direct avec la langue, le processus de production pouvant se lire comme une tentative de symbolisation. La transmission, la médiation, la traduction ou bien la communication sont divers attributs ou bien catégories, en rapport avec la possibilité d'une symbolisation : « êtres de langage, nous sommes tous tissés d'indicible : parler, écrire, c'est être toujours déjà au niveau de la symbolisation et de la médiation » (Killeen 5). Comme le souligne Killeen, le processus de symbolisation est une lutte constante avec les limites du langage et cette lutte peut se traduire par une impossibilité de communication, que nous allons pour notre part chercher à cerner à partir des termes « dicible » et « indicible ».

Ces deux termes se situent au cœur de la production artistique contemporaine. Bien qu'il soit possible d'approcher ces deux termes à travers plusieurs perspectives, dans ce travail, « le dicible » désigne ce que l'on peut nommer, communiquer et transmettre facilement ; tandis que « l'indicible » est problématique dans le sens que sa transmission est gênée par certaines conditions. L'indicible dans ce travail ne se réfère pas uniquement

à ce que l'on ne peut pas nommer verbalement, mais désigne aussi ce que l'on ne peut pas « représenter » à travers la production visuelle telle que le cinéma.

Face aux entraves que connaît le langage en tant que processus de symbolisation dans certains contextes et conditions, l'on peut se poser la question de ce qu'est un.e écrivain.e et un.e cinéaste. Selon Roland Barthes, « est écrivain celui pour qui le langage fait problème ». ⁶ Nous ajoutons « cinéaste » à cette définition de Barthes, comme le cinéma fait face également à des difficultés similaires à celles de la littéraire dans le processus de sa réalisation. Ainsi, pour reprendre la réponse de Barthes, « est écrivain ou cinéaste celui pour qui le langage fait problème ».

Ce travail porte particulièrement sur les écrivains et les cinéastes pour qui « le langage fait problème ». Pour le dire autrement, ce travail est une exploration des limites du langage et des stratégies par lesquelles les écrivains et les cinéastes essaient de surmonter ces limites confrontées à travers leur production artistique. Dans ce travail, notre objectif n'est pas d'étudier la notion de l'indicible dans son rapport dichotomique avec le dicible. Nous ne cherchons pas de réponses à la question « Y-a-t-il de l'indicible ? ». Nous nous intéressons plutôt à la question de l'indicible qui nourrit la création artistique. Notre étude porte particulièrement sur la notion de l'indicible, de « l'inmontrable » dans le cinéma, en tant que déclencheurs et points de départ à la création artistique et ce, non pas dans la tentative de la part de l'artiste de le masquer, ou de l'évacuer, mais afin de combler les lacunes dans le processus de la symbolisation. Il s'agit plutôt d'analyser les stratégies des écrivains et des cinéastes dans leurs manières d'aborder ce problème de l'indicible face

⁶ Barthes, Roland. *Critique Et Vérité*. 1966, p.46.

à la question de la représentation de la violence et du trauma. Pourquoi choisir les thèmes de la violence et du trauma pour aborder l'indicible d'autant plus qu'il s'agit de plusieurs différentes formes de l'indicible ?

Ludwig Wittgenstein dans *Tractatus* réfléchit à la logique du non-sens et de la compréhension en soulignant également les limites du langage. Sa fameuse expression « ce dont on ne peut pas parler, il faut le taire » démontre les limites du langage pour décrire la réalité. Ainsi, pour Wittgenstein, la langue a une structure logique, mais cette structure ne permet pas de comprendre la réalité dans sa totalité. Le décalage que souligne Wittgenstein entre le mot et la réalité nous mène à penser au rapport entre le sens et le non-sens. Nous considérons que « le non-sens » est un problème qui ajoute à la difficulté de la transmission dans le domaine littéraire et le cinéma. Qu'est-ce qu'un non-sens et dans quelle mesure est-il pertinent pour ce travail ?

Le non-sens est une communication incohérente, un état de manque de sens. Le non-sens crée une impossibilité de dire et également de représenter. Les expériences de la violence et du trauma sont des cas et instances où on perd le sens, et ainsi, sont indicibles/inmontrables. Jean-Luc Nancy, dans *The Ground of the Image*, définit la violence ainsi:

Violence can be defined a *minima* as the application of a force that remains foreign to the dynamic or energetic system into which it intervenes [...] Violence does not participate in any order of reasons, nor any set of forces oriented toward results. It is not quite intentional and exceeds any concern with results. It denaturates, wrecks, and massacres that which it assaults. Violence does not transform what it assaults; rather, it takes away its form and meaning [...] In place of the established order, about which it wants to know nothing, violence substitutes not another order, but itself (and its own pure disorder. Violence—that is, its blows—is or makes truth » (Nancy 16).

Notre étude se propose d'examiner les textes littéraires et les films qui abordent la violence en se nourrissant de son manque de sens. Nous nous concentrons sur des artistes qui « reconnaissent » la nature indicible de la violence, et qui mettent cette indicibilité au centre de leurs œuvres. Si la violence crée un désordre, un état de chaos dans lequel on perd le sens, pour ces artistes, ce chaos est un point de départ pour négocier et établir une nouvelle structure.

Nous nous limitons ici à trois thématiques de représentation de la violence, avec pour chaque chapitre, l'analyse d'une forme différente de l'indicible liée à une différente forme de violence. Certaines questions se posent immédiatement: Comment peut-on représenter un bourreau à travers la production artistique alors que l'on est soi-même rescapé.e ? Comment aborder un génocide et rendre légitime un témoignage historique tandis qu'on est un « méta-témoin » ?⁷ Comment peut-on révéler les dynamiques d'une société à travers une perspective critique tandis que le processus de symbolisation est difficile dans cette société désignée et ce, pour différentes raisons ? Comment exprimer son intime lorsque que cet intime est traumatique ? Et enfin, comment transmettre un passé à la fois individuel et collectif dont la mémoire est lacunaire ? Ces questions, forment la base de cette analyse. En nous limitant à trois formes de violences— extrême, sociale et intime— nous proposons de revisiter les procédés discursifs utilisés par des artistes contemporains pour transmettre le non-sens, ce qui échappe à la nomination, dans le but de réorganiser l'expérience chaotique de la violence et du trauma.

⁷ Brinker, Virginie. *La transmission littéraire et cinématographique du génocide des Tutsi au Rwanda*. Classiques Garnier, 2014, p.33

Corpus, méthodologie et découpage des chapitres

Partie I : Violences extrêmes

Dans cette première partie, nous proposons d'examiner la représentation des violences extrêmes, telles que les génocides cambodgien et rwandais. Le premier chapitre se focalise sur la tension de la rencontre entre rescapé et génocidaire ainsi que sa représentation dans la littérature et le cinéma. Ainsi, nous examinons la production artistique de Rithy Panh, cinéaste et écrivain d'origine franco-cambodgienne, pour qui, le besoin de « transmettre » son expérience, en tant que rescapé, et de briser également le silence, déclenche un désir de filmer. Si notre attention porte particulièrement sur son œuvre littéraire, *L'Élimination* (2011), coécrite avec Christophe Bataille, nous faisons également référence à son cinéma, omniprésent dans sa narration. Dans son œuvre littéraire, Panh, revisite ses expériences du génocide, les juxtaposant avec celles de Duch, l'ancien tortionnaire du régime khmer rouge. Panh décrit également sa rencontre avec Duch pendant le tournage de son film *Duch, Le Maître des forges de l'enfer* (2011). Dans ce documentaire, le cinéaste est presque absent et donne la parole au génocidaire. Ainsi, *L'Élimination* se présente comme la volonté de Panh, d'intervenir et de prendre à son tour la parole dans le but de transmettre la réalité du génocide cambodgien, une réalité perçue et transmise différemment par le génocidaire et le rescapé.

Cette rencontre avec le bourreau est pourtant problématique. Comment trouver un équilibre entre éthique et esthétique pour présenter une rencontre avec le bourreau alors que toute sa parole est manipulée par des mensonges ? Les réflexions de Charlotte Lacoste dans *Séduction du bourreau* (2010) nous permettent de mieux cerner cet équilibre qui se

trouve au cœur de la représentation de Rithy Panh. Également, les remarques de Dominique Baqué, qui, dans *L'effroi du présent: Figurer la violence (2009)*, problématise les limites du regardable et la fascination du spectateur en face de la figure de l'inhumain nous permettent de souligner cette attention particulière de Rithy Panh dans sa représentation littéraire et visuelle. L'harmonie des images et des mots pour compléter l'histoire du génocide est l'un des procédés qui enrichit la représentation de Rithy Panh. Dans le but d'explorer l'impact des photos et des images dans le discours narratif, nous nous référons aux théories de Susan Sontag sur l'usage de la photographie, dans *On Photography (1990)*. Les réflexions de W.J.T Mitchell sur « l'image-text » nous permettent également d'examiner l'usage des documents visuels pendant la rencontre avec Duch et sa transmission dans la narration. Ainsi, ce chapitre est une tentative d'explorer l'indicible pour un écrivain/cinéaste dans sa rencontre individuelle avec un tortionnaire, et le processus de transmission qui en résulte par le biais la création artistique.

Le chapitre 2 porte sur un autre génocide, le génocide des Tutsi au Rwanda, où près d'un million de Tutsi et de Hutu modérés ont été exterminés en 1994, dans une période de trois mois. Pour étudier la représentation du génocide rwandais et sa transformation dans les 25 ans qui ont suivi le génocide, nous proposons d'analyser *L'Ombre d'Imana : Voyages jusqu'au bout du Rwanda (2000)*, un « récit de voyage » écrit par Veronique Tadjo et le film de Kivu Ruhorahoza, *Matière grise (2011)*. L'indicible de ces deux artistes est pourtant bien différent de celui de Rithy Panh. Ces deux artistes en effet ne mettent pas en scène un tel événement historique en tant que témoins directs, mais en tant que « témoins

du dehors »⁸. Kivu Ruhorahoza exprime son expérience du génocide, sa perception en tant que témoin du dehors, dans un entretien avec Noosim Naimasiah. Dans cet entretien, Ruhorahoza exprime son expérience traumatique d'entendre la rumeur comme quoi il aurait perdu toute sa famille d'une manière brutale :

Personally, I was visiting my grandmother in the Western province when the genocide started. A few days later, I got the news that all my family had been found in some ditch, and my sister and mother had been raped before being killed with machetes. I clearly remember that that was the end of my sanity and I would never recover mentally. Luckily, the people hiding my family had been the one spreading that rumor so that the militiamen would stop looking for them.⁹

Quant à l'expérience de Tadjou, si elle n'est en rien similaire à celle de Ruhorahoza, elle constitue cependant une autre variation de ce qu'est un témoin du dehors qui fait l'expérience du Rwanda, dans son cas, post-génocide. D'origine ivoirienne, l'engagement de Tadjou dans l'écriture du génocide rwandais est déclenché par le projet, « Rwanda : Écrire par devoir de mémoire », quatre ans après le génocide en 1998. Ce projet initié par deux artistes africains, Nocky Djedanoum et Maïmouna Coulibaly, et un journaliste de la Radio France, Théogène Karabayinga, a pour objectif de témoigner, de comprendre et de transmettre la réalité derrière le génocide rwandais des Tutsis. Or, les dix écrivains qui se sont réunis autour de ces projets ne sont pas forcément rwandais : en effet, deux seuls d'entre eux étaient rwandais. Comment représenter un génocide que l'on n'a pas vécu, dont on n'a pas été le témoin ? Cette question est au cœur de la production littéraire du projet

⁸ Brinker, Virginie. *La transmission littéraire et cinématographique du génocide des Tutsi au Rwanda*. Classiques Garnier, 2014.

⁹ *In Conversation with Kivu Ruhorahoza*. Entretien réalisé par Noosim Naimasiah, 5 juin 2015, <http://www.warscapes.com/conversations/conversation-kivu-ruhorahoza>.

Rwanda : Écrire par devoir de mémoire ; c'est également la question de *Matière grise* de Ruhorahoza. Ainsi, ce chapitre propose d'examiner les stratégies littéraires et visuelles utilisées par Tadjou et Ruhorahoza pour transmettre l'histoire en tant que témoins indirects. Les réflexions de Catherine Coquio dans *Rwanda : Le réel et les récits* (2004), de Virginie Brinker dans *La transmission littéraire et cinématographique du génocide des Tutsi au Rwanda* (2014) nous permettent d'élaborer le rapport du cinéaste/de l'écrivaine avec sa production artistique, tandis que les théories de Paul Ricœur dans *Temps et récit* sur le fonctionnement de la fiction dans l'œuvre littéraire permettent de problématiser le recours à la fiction dans la transmission d'un événement tragique tel qu'un génocide. Les réflexions de Laure Vickroy, Cathy Caruth, Janet Walker et Régine Michelle Jean-Charles, sur le trauma, sa représentation et le concept du « réalisme traumatique » suggéré par Micheal Rothberg nous permettent également d'élaborer le processus de la catégorisation de *Matière grise* de Kivu Ruhorahoza. Les analyses d'Alexandre Dauge-Roth dans *Writing and Filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda* enrichit nos analyses de ces deux œuvres, tandis que les réflexions d'Odile Cazenave et Patricia Célérier dans *Contemporary Francophone African Writers : The Burden of Commitment* (2011) et le numéro special 85 de *Présence Francophone, Vingt ans après le génocide des Tutsi du Rwanda* (2015) nous permettent d'élaborer la transformation de la représentation du génocide rwandais vingt-cinq ans après. Ainsi, ce chapitre propose une analyse de la représentation du génocide rwandais en passant par la perspective « extérieure », « hors champ », à travers le témoignage indirect de deux artistes, Véronique Tadjou et Kivu Ruhorahoza.

Partie II : Violences sociales et exclusions

Contrairement à la violence physique, la violence symbolique est moins intelligible. Si l'extermination et la destruction humaine peuvent se représenter à travers la production artistique, cela n'est pas toujours le cas quand il s'agit de violence symbolique. Que signifie pour une femme de vivre dans une société régie par une structure et un ordre hiérarchique ? Comment est-ce que les femmes luttent contre le silence auquel elles sont réduites dans les sociétés où les valeurs patriarcales sont dominantes ? Que veut dire briser le silence d'un passé qui a longtemps été refoulé ? Comment représenter l'emprisonnement social, l'altérité qui divise une société et le désir d'évasion en respectant également les valeurs de cette société ? Qu'est-ce que cela signifie de revisiter le passé colonial et ses réminiscences à travers la folie ?

Le chapitre 3 se propose d'analyser l'inscription et le rôle de la folie dans l'écriture féminine. En nous focalisant sur *Pagli (2001)* d'Ananda Devi, *Paradis Blues (2014)* de Shenaz Patel et *Le livre d'Emma (2002)* de Marie-Célie Agnant, nous proposons que la folie permette aux écrivaines une liberté d'expression et la possibilité de briser ainsi le silence auquel la femme est réduite par la société. Dans ces trois œuvres, les protagonistes féminins éprouvent une difficulté à s'adapter à leur vie. Emprisonnées par leur société, elles se déclarent *folles*. La folie dans ces œuvres permet de relativiser la parole des personnages/narratrices et constitue une manière de transmission en brouillant les limites entre le normal et le non-normal. La folie permet donc d'approcher la réalité de l'inexprimable ou de l'inimaginable, et de la rendre perceptible. Les théories de Shoshana Felman sur la folie et la représentation littéraire nous permettent d'examiner la folie en tant

que procédé discursif dans l'écriture. À travers Michel Foucault, Julia Kristeva, Judith Butler, et Françoise Lionnet, nous explorons le processus de reconstruction identitaire – féminine – en mettant en scène la folie, qui se présente comme une construction sociale. Nous soutenons que la folie est une stratégie narrative qui brouille les limites entre le normal et le non normal, créant un espace de relativisation dans lequel la liberté de s'exprimer permet aux écrivaines de critiquer les valeurs de leur société, et de revisiter également l'histoire coloniale longtemps refoulée, particulièrement dans l'écriture de Marie-Célie Agnant.

Le chapitre 4 analyse l'expérience de l'immigration maghrébine et sa représentation dans la littérature et le cinéma dans l'époque contemporaine. En nous focalisant sur *Kiffe kiffe demain* (2005) de Faïza Guène, écrivaine Franco-maghrébi de parents algériens, nous explorons les procédés discursifs utilisés pour aborder les représentations des banlieues françaises dites sensibles. Toujours revisitant l'histoire du colonialisme en France, Faïza Guène souligne les difficultés de « citoyenneté non-partagée », une expression utilisée par Brinda J. Mehta pour décrire l'expérience des immigrés en France. Comment donc transmettre le silence des immigrés en France surtout si on fait partie de la jeune génération née dans les territoires français ? Comment la littérature exprime-t-elle la violence structurale des banlieues parisiennes aujourd'hui tout en renversant l'image négative de ces banlieues ?

En faisant référence aux analyses de Mireille Le breton, Michel Laronde et Alec G. Hargreaves et Odile Cazenave, nous étudions les dynamiques de vie dans les banlieues, et leurs représentations dans la littérature et le cinéma. Ensuite, nous comparons la

représentation de la banlieue et des problèmes sociaux dans l'écriture de Faïza Guène, ainsi sa transformation avec des représentations filmiques plus pessimistes telle que *La Haine* (1995) de Matthieu Kassowitz. En problématisant la représentation de l'espace dans le livre, nous proposons qu'à travers un langage ironique et humoristique, Guène reconstruit un espace de liberté pour révéler les dynamiques de la société française et maghrébine. Ce faisant, elle transgresse les modèles de représentations des banlieues en tant qu'espace de violence, qui lui permet de négocier et de renverser cette image négative.

Faïza Guène et Ananda Devi, Shenaz Patel et Marie-Célie Agnant structurent leurs récits autour d'une stratégie de distanciation, employée dans un sens métaphorique. Guène se sert de l'humour pour démontrer sa rupture et sa distanciation par rapport à la société, tandis que Devi, Patel et Agnant se servent de la folie. Cette errance intérieure, à travers l'humour ou la folie, permet une liberté d'expression aux écrivaines, nécessaire pour critiquer et montrer les dynamiques de leur communauté. Guène utilise l'humour, pour exprimer et critiquer librement la période de la colonisation, l'expérience des immigrés en France, les coutumes françaises et maghrébines, et également les conséquences de la politique de l'exclusion que subissent les immigrés en France. À travers un délire verbal, différent de celui de Patel, de Devi et d'Annant, mais en passant par le langage déstabilisant de l'humour et de l'argot, Guène révèle librement les problèmes sociaux. Cette liberté est particulièrement importante pour Guène qui se présente également comme une critique des valeurs sociales et parfois religieuses de la communauté maghrébine.

Partie III : Écritures de l'intime

La dernière partie de notre travail se focalise plus particulièrement sur la représentation de l'intime. Comment exprimer l'intime dont le processus de confrontation est difficile ? Que veut dire écrire une autobiographie pour surmonter des traumatismes individuels ou des crises identitaires/familiales ?

Le chapitre 5 se propose d'examiner ce processus de la rencontre avec le soi des écrivains à travers la narration. À partir de *La Honte* (1997) d'Annie Ernaux et *Les hommes qui me parlent* (2011) d'Ananda Devi, nous analysons le fonctionnement de l'écriture en tant qu'espace de confrontation avec le soi. Pour Annie Ernaux, le trauma personnel se situe dans le passé, et elle a une double difficulté à s'exprimer. D'une part, elle a « honte » d'exprimer son passé parce qu'il est lié à sa vie familiale. D'autre part, se remémorer ce passé a un effet traumatique. Quant à Ananda Devi, une crise familiale sert de point de départ, menant l'écrivaine à s'isoler dans une chambre d'hôtel, ce qui lui permet de se distancier et de s'exprimer par l'écriture. En situant ces deux œuvres en tant qu'autobiographie selon les termes de Philippe Lejeune, mais en démontrant leur transgression de ce genre, nous proposons que l'acte d'écriture de soi catalyse le processus de réconciliation chez les deux écrivains. Nous soulignons particulièrement la différence entre ces deux écrivaines, dans le fait de s'engager dans l'écriture autobiographique. Pour Annie Ernaux, l'écriture autobiographique est en effet ce qui constitue en quelque sorte sa signature, tandis que pour Devi, c'est un recours circonstanciel, lié à un contexte d'urgence. Ce qui nous conduit à poser les questions : « En quoi la transmission de l'intime peut-elle être considérée comme un parcours cathartique et thérapeutique à la fois » ? « Quel est le

rôle de la création artistique dans la confrontation avec le trauma et sa transmission à travers la parole » ?

Dans le dernier chapitre, nous examinons une autre forme d'écriture autobiographique, *Entendez-vous dans les montagnes...* (2014) de Maïssa Bey, dans lequel l'écrivaine revient sur la mort de son père pendant la guerre d'Algérie. Or, la transmission de cet évènement historique est presque impossible, car elle n'a jamais su ce qui était exactement arrivé à son père. Ainsi, son récit est structuré comme un voyage à la fois physique et intérieur à travers lequel, la narratrice se met en dialogue avec un ancien tortionnaire pour révéler l'histoire d'une manière complémentaire. Ce faisant, la perspective du tortionnaire permet de combler les lacunes de l'histoire du père de la narratrice, tout en participant à un processus de réconciliation. En problématisant la classification générique de ce roman en tant qu'autobiographie et en explorant le traitement de la mémoire et de l'oubli à travers cette œuvre, nous proposons que l'histoire intime de Bey devienne emblématique d'une histoire collective qui lui permet de combler les silences sur le vécu de la guerre d'Algérie. L'utilisation d'indices intertextuels dans l'écriture de Bey permet également de rendre hommage aux traumas d'autres guerres mondiales, ainsi la Shoah. Quel est donc l'impact de l'intertextualité dans la transmission de l'intime ?

Notre conclusion réfléchit à la tentative et l'impact de la production artistique des écrivains/cinéastes de notre corpus à travers les questions suivantes :

Que signifie communiquer l'indicible et l'inmontrable ? Quels sont les enjeux éthiques de la représentation littéraire et cinématographique de l'indicible ? En quoi est-ce que l'œuvre d'art se présente comme une quête pour explorer, transmettre et combler ses

propres faiblesses de représentation ? Dans quelle mesure la quête du dicible reconstruit-elle un nouveau rapport à la création artistique ? Est-ce que c'est la remise en question des limites langagières à travers la production artistique qui permet de surmonter ces limites ?

Bibliographie

Agnant, Marie-Celie. *Le Livre D'Emma*. Editions Memoire, 2002.

Augé, Marc. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Verso, 1995.

Baqué, Dominique. *L'effroi du présent: figurer la violence*. Flammarion, 2009.

Barthes, Roland. *Critique et vérité*. Seuil, 1966.

Bey, Maïssa. *Entendez-vous dans les montagnes...* Editions de l'Aube, 2014.

Blanchot, Maurice. *La Part du feu*. Gallimard, 1949.

Brinker, Virginie. *La transmission littéraire et cinématographique du génocide des Tutsi au Rwanda*. Classiques Garnier, 2014.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 1 edition, Routledge, 2006.

Caruth, Cathy. *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press, 1996.

- Cazenave, Odile, et Patricia Célérier. *Contemporary Francophone African Writers and the Burden of Commitment*. University of Virginia Press, 2011. *Project MUSE*, <http://muse.jhu.edu/book/2071>.
- . « Vingt ans après le génocide des Tutsis du Rwanda: regards sur la production artistique ». *Présence Francophone*, n° 85, 2015, p. 9-28.
- Coquio, Catherine. *Rwanda : le réel et les récits*. Belin, 2004.
- Dauge-Roth, Alexandre. *Writing and filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda: Dismembering and Remembering Traumatic History*. Lexington Books, 2010.
- De Saussure, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Arbre d'or, 2005.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la Différence*. Points, 2014.
- Devi, Ananda. *Les hommes qui me parlent*. Gallimard, 2011.
- . *Pagli*. Gallimard, 2001.
- Duras, Marguerite. *Écrire*. Folio, Gallimard, 1995.
- Ernaux, Annie. *La Honte*. Gallimard French, 1999.
- . *L'écriture comme un couteau*. Folio, 2011.
- Felman, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Seuil, 1978.
- Felman, Shoshana, et Martha Noel Evans. *Writing and Madness: Literature/Philosophy/Psychoanalysis*. Stanford University Press, 2003.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Gallimard, 1952.
- Guène, Faïza. *Kiffe Kiffe Demain*. Livre De Poche, 2004.

- Hargreaves, Alec G. « La littérature issue de l'immigration maghrébine en France: une littérature "mineure"? » *Littératures des immigrations*, édité par Charles Bonn, vol. 1, L'Harmattan, 1995, p. 17-28.
- Jean-Charles, Régine Michelle. *Conflict Bodies: The Politics of Rape Representation in the Francophone Imaginary*. Ohio State University Press, 2014.
- Jean-Luc. Nancy. *The Ground of the Image*. Fordham University Press, 2005.
- Kassovitz, Mathieu. *La Haine*. 1995.
- Killeen, Marie-Chantal. *Essai sur l'indicible: Jabès, Duras, Blanchot*. Presses universitaires de Vincennes, 2018. *OpenEdition Books*, <http://books.openedition.org/puv/936>.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Éditions du Seuil, 1980.
- Lacoste, Charlotte. *Séductions du bourreau*. Presses Universitaires de France - PUF, 2010.
- Laronde, Michel. *Autour du roman beur: immigration et identité*. L'Harmattan, 1993.
- Le Breton, Mireille. « Reinventing the "Banlieue" in Contemporary Urban Franchophone Literature ». *Transitions: Journal of Franco-Iberian studies*, vol. 7, n° Special Issue: Beyond Hate: Representations of the Banlieue Body in Recent French Cinema, 2011, p. 131-40.
- Lionnet, Françoise. « Créolité in the Indian Ocean: Two Models of Cultural Diversity ». *Yale French Studies*, vol. 82, n° 1, 1993, p. 101-12.
- . *Postcolonial representations: women, literature, identity*. Cornell University Press, 1995.

- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Vol. v. 10, University of Minnesota Press, 1984.
- Mehta. « Negotiating Arab-Muslim Identity, Contested Citizenship, and Gender Ideologies in the Parisian Housing Projects: Faïza Guène's *Kiffe kiffe demain* ». *Research in African Literatures*, vol. 41, n° 2, 2010, p. 173-202. *Crossref*, doi:10.2979/ral.2010.41.2.173.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Paperback ed., [Nachdr.], Univ. of Chicago Press, 2007.
- Panh, Rithy. *Duch, le maître des forges de l'enfer*. 2011. www.imdb.com, <http://www.imdb.com/title/tt1922589/>.
- Panh, Rithy, et Christophe Bataille. *L'Élimination*. Grasset & Fasquelle, 2011.
- Patel, Shenaz. *Paradis blues*. Vents d'ailleurs, 2014.
- Rothberg, Michael. *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. University of Minnesota Press, 2000.
- Ruhorahoza, Kivu. *Grey Matter (Matière Grise)*. 2011.
- . *In Conversation with Kivu Ruhorahoza*. Entretien réalisé par Naimasiah Noosim, 5 juin 2015, <http://www.warscapes.com/conversations/conversation-kivu-ruhorahoza>.
- Sontag, Susan. *On Photography*. 1st Anchor Books ed., Anchor Books, 1990.
- Tadjo, Véronique. *L'ombre d'Imana : Voyages jusqu'au bout du Rwanda*. Acted Sud edition, Actes Sud, 2000.
- Vickroy, Laurie. *Reading trauma narratives: the contemporary novel & the psychology of oppression*. University of Virginia Press, 2015.

Walker, Janet. *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. University of

California Press, 2005.

Wittgenstein, Ludwig, et Gilles-Gaston Granger. *Tractatus logico-philosophicus*.

Gallimard, 1993.

PARTIE I : VIOLENCES EXTRÊMES

CHAPITRE 1 :
RECONSTRUCTION MÉMORIELLE DU GÉNOCIDE CAMBODGIEN
PAR RITHY PANH

Rithy Panh, d'origine franco-cambodgienne, lui-même rescapé des camps de travail des Khmers rouges, a perdu la plupart de sa famille pendant le génocide cambodgien entre 1975 et 1979. Dans leur volonté d'établir un nouvel ordre au Cambodge, les Khmers rouges s'en sont pris aux habitants afin d'éliminer la possibilité d'un retour au passé. Les attaques physiques et identitaires sont suivies par des stratégies d'élimination de tout le passé et la mémoire collective dans le but de « réduire en poussière » – *kamtech* : détruire et effacer toute trace – ceux qui n'appartenaient pas au nouvel ordre qu'ils avaient créé. Les archives, les mémoires, les souvenirs, ou toute sorte de bagage culturel, social et identitaire qui risquait de rappeler le passé, étaient la cible des Khmers rouges. Cette période de destruction et de perte collective a abouti à une absence incontournable. C'est cette « aphasie obligatoire » qui a encouragé les cambodgiens à reconstruire un nouveau présent à partir des fragments du passé, seul rappel et héritage de leur identité.

Né en 1964, Rithy Panh avait douze ans au moment de la prise de Phnom Penh, la capitale de Cambodge par les Khmers Rouges le 17 avril 1975. Une fois la capitale « vidée » par les Khmers Rouges, tous les habitants du pays ont été forcés de travailler dans les camps de travail et dans de rizières, dans conditions extrêmement brutales. Ainsi, pendant les années 1975 à 1979, près d'un tiers de la population cambodgienne a été

massacré, torturé et finalement, *éliminé*. Cette violence ultime qui a visé la destruction du Cambodge, a poussé Rithy Panh à reconstruire tout ce qui était perdu, et ce, à travers l'art, en situant également le projet d'élimination des Khmers rouges au cœur de son travail.

Panh a survécu pendant ces années de violence extrême, mais il a perdu la plupart des membres de sa famille, comme la plupart des rescapés qui ont survécu sans savoir pourquoi. Le vide dans lequel les rescapés se sont trouvés, est devenu un espace de confrontation et de reconstruction à la fois mémoriel, identitaire, culturel et social pour Panh. Tout était détruit : les archives, les livres, les bibliothèques, les individus ; à la fois physiquement et mentalement ; ainsi, il fallait une reconstruction totale qui exigeait d'abord de reconstruire le passé qu'ils avaient dû oublier. La lutte n'était donc plus contre les individus à travers des armes ; mais contre la mémoire. Panh décrit ainsi ce processus :

Du jour au lendemain, je deviens un « nouveau peuple », ou, expression plus affreuse encore, un « 17 avril ». Nous sommes des millions dans cette situation. Cette date devient mon matricule, ma date de naissance dans la révolution prolétarienne. Mon histoire d'enfant est abolie. Interdite. À compter de ce jour, moi, Rithy Panh, treize ans, je n'ai plus d'histoire, plus de famille, plus d'émotions, plus de pensée, plus d'inconscient. Il y avait un nom ? Il y avait un individu ? Il n'y a plus rien (Panh et Bataille 36-37).

Il exprime la destruction totale de l'humanité en accentuant la notion de transformation : un « nouveau peuple ». Cette transformation n'a aucun rapport avec l'humain : l'être humain n'est plus identifié par lui-même, mais par ceux qui l'entourent ou le définissent. Les caractéristiques qui forment la subjectivité humaine sont ainsi remises en question dans un tel processus de destruction collective : « Il y avait un nom ? Il y avait un individu ? Il n'y a plus rien ».

Panh choisit de s'exprimer au départ à travers le cinéma. Il débute sa carrière de réalisateur en 1989, par un documentaire intitulé *Site 2*, qui a obtenu Le Grand Prix du meilleur documentaire au festival d'Amiens. Il continue ensuite à faire des documentaires sur la violence dont *S21 : La Machine de mort Khmer Rouge* qui a ouvert une porte sur son projet d'écriture, suivi d'un autre documentaire, *Duch, Le Maître des forges de l'enfer*. Dans ces documentaires il filme les génocidaires dans le but de comprendre et de transmettre la logique et les structures de la violence qu'ils ont exercée, et dont lui-même était victime. De tous ses documentaires, *Duch, Le Maître des forges de l'enfer*, est le plus significatif pour mieux comprendre *L'Élimination*. Dans ce documentaire, Panh fait face à Kaing Guek Eav, Comrade Duch, de son nom de guerre, l'un des chefs importants du mouvement de Khmers rouges. Panh arrive à avoir l'autorisation malgré certaines difficultés bureaucratiques, et parvient à l'interroger et le filmer. Non seulement il pose des questions à Duch auxquelles il n'avait jamais répondu, mais il ranime aussi le passé à travers les images et les photos qu'il montre. Ces données visuelles sont également proposées à Duch pour mettre en doute sa parole. En les montrant et lui demandant de les interpréter, Panh ne met pas donc uniquement la vérité historique en question, mais il souligne le problème existentiel de la fiabilité de cette vérité.

Panh se sert de l'image pour compléter la parole – les aveux de Duch, avec l'image (les archives) – à travers les techniques cinématographiques. Le dialogue entre Rithy Panh et Duch est mis en scène au gros plan et le cinéaste s'efface en tant que destinataire de la parole du bourreau. Ce procédé d'effacement ne permet pas au cinéaste seulement de mettre l'accent sur le génocidaire, mais aussi, ce faisant, de plonger le spectateur dans une

conversation directe avec le bourreau, et ce, dans le but de proposer un espace neutre de réflexion.

Le projet de filmer *Duch, Le Maître des forges de l'enfer*, a conduit Panh à s'exprimer en un discours narratif, ainsi, en 2012, il s'est engagé dans l'écriture de *L'Élimination*, une œuvre narrative, coécrite avec le romancier Christophe Bataille. Dans *L'Élimination*, Panh revisite le passé, avant et après le génocide, décrit les années violentes sous le contrôle des Khmers rouges, et partage ses conversations avec Duch, pendant la réalisation de son documentaire. *L'Élimination* mérite une attention particulière en tant que complémentaire au cinéma du Panh. La particularité du travail de Panh c'est qu'il s'exprime par un discours narratif sur ce qui a déjà été filmé et mis en scène, en harmonie avec ses émotions en tant que rescapé et cinéaste. Panh, dans *L'Élimination*, crée un métalangage, un discours narratif à partir de la représentation cinématographique, revisitant aussi l'histoire individuelle et collective.

La complexité générique et la quête d'un discours capable d'exprimer le trauma

La lecture de *L'Élimination* met en relief deux dimensions : d'une part, il s'agit d'un retour au passé de la part de Panh. En se remémorant sa vie familiale avant le génocide et partageant ses expériences pendant les années de violence entre 1975 et 1979, il met aussi en lumière le passé collectif des victimes cambodgiennes. D'autre part, il s'agit d'un discours présent, où Panh donne la parole au tortionnaire, Duch, et il fait ses propres commentaires sur ces aveux. *L'Élimination* donc, ne révèle pas uniquement de longues conversations entre Panh et Duch, victime et bourreau, mais saisit également le passé

perdu, à travers les fragments historiques et mémoriels, supportés et réanimés par les archives, accompagnés par la parole de Duch. La complexité de la mise en discours de *L'Élimination*, qui rend difficile de le situer en terme générique, donne en même temps l'authenticité à cette œuvre. En mêlant les caractéristiques autobiographiques et des journaux mémoriels et cinématographiques, *L'Élimination* se présente comme une quête de discours dont le but c'est de questionner, de comprendre et puis de proposer de nouvelles alternatives d'existence à la suite d'une telle catastrophe.

Tout est en mouvement dans l'écriture de Panh : les paroles, l'espace, le temps et les images décrits et proposés à Duch dans le but d'être traduits au lecteur. Les images mnémoniques traduisent le silence de Duch, qui hésite parfois à décrire les archives auxquelles il fait face. La plupart du temps, les victimes ne sont plus là ; mais elles se représentent à travers des archives qui sont restées en tant que seuls témoins. Dans le but de combler le vide entre l'absence et la présence, Panh donne la parole au tortionnaire. Le passé se mêle avec le présent pour offrir au lecteur une zone de réflexion et de négociation de la vérité, qui, elle-même s'est mise en question tout au long de l'écriture à cause de son caractère ambivalent. Ainsi, *L'Élimination* se présente comme une tentative de créer une zone de partage dans laquelle toute l'humanité peut participer à la reconstruction mémorielle à sa manière. Cette responsabilité d'inviter son lecteur à un tel projet de remémoration et de reconstruction historique permet à Rithy Panh de se réconcilier avec son passé. Cette caractéristique qui domine son écriture confère aussi à cette œuvre un rôle thérapeutique.

De la vérité vers la connaissance : la problématique de la parole et du mensonge

Dès le début de son écriture, Panh problématise les notions de la vérité et de la parole en tant qu'obstacles pour accéder à la connaissance. Les premiers dialogues entre le cinéaste et Duch sont significatifs en ce sens :

Ce que je veux, c'est comprendre ce qui s'est passé à S21 pendant ces années. Je veux que vous nous expliquiez tout : votre rôle, le langage utilisé, l'organisation du centre, le système des aveux, l'exécution [...] Peu à peu, Duch a trouvé la parole, mais il ne restait que le mensonge (Panh et Bataille 24-25).

Panh insiste sur sa demande de comprendre la logique derrière cette vérité brutale et la manière dont elle se présente pour Duch. Le recours à l'utilisation de la première personne du pluriel « nous » confère à cette demande un aspect collectif. Pourtant, accéder à la vérité, retourner dans le passé est impossible. D'une part il s'agit de la parole du rescapé, et d'autre part, de celle du bourreau. La juxtaposition des deux, « la parole » et « le mensonge » souligne le fait que la parole ne signifie pas nécessairement la vérité. Pour accéder à la connaissance, Panh se sent obligé de s'approcher du bourreau : juste pour comprendre et se remémorer la vérité derrière ses mensonges. Dans un entretien qu'il a donné au *Monde*, Rithy Panh exprime sa proximité avec le bourreau ainsi :

Chaque mot emporte quelque chose, amène une image, une musique, une chaleur... Moi je vois en images. Vous savez, on me reproche parfois la familiarité avec le bourreau, parce-que je m'approche [...] Au plus près, avec la caméra. Dans les mots, c'est pareil [...] Or il faut être sobre (Panh, *Chaque mot amène une image*).

La réalité vécue n'appartient pas uniquement aux victimes. Pour Panh, il faut aussi transmettre la parole du bourreau. Ce rapprochement entre Panh et Duch se présente parfois

comme une collaboration. Au début de ses entretiens avec Duch, il lui communique cette volonté de collaboration tout en précisant aussi les limites de cette relation :

J'ai résumé : « Je serai direct et franc avec vous. Soyez direct et franc avec moi ». Il m'a répondu avec une sorte de tranquillité sentencieuse: « Monsieur Rithy, nous travaillions tous les deux pour la vérité » (Panh et Bataille 22).

Dans son écriture, Panh attire l'importance de ce rapprochement pour la reconstruction du passé. Ainsi, comme le souligne Duch, ils travaillent tous les deux pour reconstruire « la vérité ». Cet aspect collaboratif souligne la tentative de Panh d'enlever les barrières en face de ce *Mal*, cet inconnu, dont la nature nécessite d'être comprise. Pour ce faire, Panh brise les frontières entre l'homme et le bourreau dans le but de créer un espace liminal qui donne l'opportunité de déconstruire la logique derrière *le Mal* :

Pendant nos entretiens, Duch rit souvent [...] Il rit parce qu'il rit. Parce qu'il cache sa colère ou sa gêne. Pour partager. Pour que je comprenne. Il rit pour que je sois lui. Que je sois à mon tour un bourreau, peut-être. Et que je cesse de l'observer (Panh et Bataille 206).

L'œil-caméra, la perspective de Rithy Panh, souligne les frontières volatiles entre le bourreau et la victime. Faire face aux limites de la dégradation morale du bourreau permet à Panh d'inviter son lecteur à repenser les limites de l'humanité. Ainsi, Panh reconstruit un lien entre le spectateur et le bourreau, qui, à travers ce processus d'identification, rend le mal plus approachable, et donc plus compréhensible. Une fois que Panh tisse ce lien méticuleusement avec son public en tant que médiateur, son parcours de compréhension et de réflexion devient collectif. Rassuré par la présence de son public dans son chemin de rencontre avec Duch, l'incarnation du *Mal*, Panh enlève les barrières entre l'homme et le

mal, qui faciliterait la tâche de comprendre la vérité telle qu'elle l'est. Mais la grande question reste, comment accéder à cette vérité et est-ce qu'on doit se mettre à la place du bourreau pour y accéder ?

La représentation du bourreau dans un dispositif visuel et narratif est problématique dans le sens que cela risque de déclencher un processus d'identification entre le bourreau et le lecteur/spectateur. Charlotte Lacoste, dans son essai, *Séduction du Bourreau*, remarque que « le dispositif narratif risque de séduire le lecteur » : « Il s'agit toujours de comprendre, comment le lecteur est incité à se connaître [...] avec cette idée qu'en s'identifiant, on comprendra mieux ». Similairement, et de manière plus large, Dominique Baqué, dans *L'effroi du présent : Figurer la violence*, problématise les limites du regardable et la fascination du spectateur en face de la figure de l'inhumain. Selon Baqué : « la figure de l'inhumain apparaît [...] comme une jouissance éthiquement questionnable, celle du regardeur voué à ce » qu'elle appelle « le *fascinum* » (Baqué 11). Ainsi, ces réflexions déclenchent un débat sur les limites de la représentation des bourreaux dans le domaine artistique par rapport à l'éthique. Est-ce que proposer une image objective du bourreau accompagnée par ses paroles suffit pour comprendre sa logique et la vérité derrière ? La particularité de Rithy Panh c'est qu'il arrive à trouver un équilibre entre l'éthique et l'esthétique dans sa représentation des bourreaux. C'est-à-dire, d'un côté, il ne laisse pas aux bourreaux la possibilité de se créer une image surhumaine qui risquerait de fasciner le spectateur. De l'autre côté, il ne les présente pas en tant qu'hommes ordinaires, ce qui risquerait alors de suggérer que toute homme est capable d'agir comme eux. Pour ce faire, Panh déconstruit l'image du bourreau en se mettant en conversation avec lui dans sa

narration. Dans *L'Élimination*, Panh interrompt souvent la parole du bourreau pour avertir le lecteur sur ses mensonges, stratégie qui lui permet de démystifier la représentation du bourreau de lui-même :

Le vieil homme me fixe sans ciller. Une pointe d'ironie ; de douceur dans son regard. Il soupire. J'observe sa main gauche blessée. Je reprends ma question « Monsieur Duch, est-ce que vous entendiez les cris des prisonniers qu'on torturait pendant des jours et des semaines ? » Il me dit que non, il n'entendait pas. D'ailleurs il ne pouvait pas entendre. Il travaillait à ses dossiers dans son bureau, *loin des cellules et des salles de torture* [...] c'est un mensonge. Pendant quatre ans, quoi qu'il ait fait dans son bureau, Duch a entendu les cris des suppliciés (Panh et Bataille 64-65).

Dans l'espace narratif, ce n'est plus Duch qui parle; c'est l'écrivain lui-même qui prend la parole pour lui. Le discours indirect utilisé pour rapporter la réponse de Duch opère comme procédé de distanciation et permet également d'éviter l'identification avec le bourreau. L'espace narratif sert aussi à révéler la vérité derrière les mensonges de Duch. Ce faisant, l'écrivain ne déconstruit pas l'image de Duch qu'il essaie de se créer, mais il trouve également l'occasion de présenter la vérité dans l'espace narratif. Donc, Panh n'utilise pas le dispositif narratif pour mener son lecteur à une réflexion subjective en le séduisant ; il déconstruit la vérité derrière le génocide tout en comblant les fissures de la parole du bourreau.

Une lutte visuelle de reconstruction contre le déni, l'oubli, et la fausse mémoire

Parler du génocide en tant que témoignage, le mettre en scène dans toute sa vérité, est problématique. Comment lutter contre le déni du bourreau et l'oubli du passé ? Panh, dans

son écriture, crée une sorte de jeu pour Duch et il lui expose des archives visuelles pour qu'il puisse revenir sur le passé :

Plus tard, je montre à Duch une photo de Bophana avant la torture. Yeux noirs, cheveux noirs. Elle semble impassible. Ailleurs déjà. Il la tient longuement : « Quand je regarde ce document, je suis troublé ». Il semble ému. Est-ce la compassion ? Est-ce le souvenir ? Est-ce sa propre émotion qui le touche ? Il se tait puis conclut : « On est sous le ciel. Qui n'est pas mouillé par la pluie ? » (Panh et Bataille 43).

Panh montre la photo à Duch et il décrit ses observations au lecteur. Ce jeu mnémonique permet à Panh de forcer Duch à revisiter le moment où la photo est prise. Dans son film, cette stratégie de montrer les photos opère différemment. Le cinéaste est totalement silencieux, et il ne fait aucune intervention pour exprimer ses sentiments. Cette confrontation avec le passé à travers les photos est également difficile pour Duch qui a longtemps essayé de refouler le passé. Dans le documentaire, il exprime souvent cette difficulté : « De toutes ces photos, cela me terrorise le plus », « Je ne peux pas entendre ça ». Panh lui montre les scènes où les autres génocidaires avouent leurs crimes, qui incluent parfois leurs souvenirs avec Duch lui-même. Le génocidaire regarde les scènes comme si c'était la première fois qu'il les voyait, et puis il commence à rire. Les rires presque hystériques de Duch sont des points culminants de la tension dans le documentaire.

C'est le silence qui traduit les sentiments du cinéaste, qui, en face du bourreau riant, ne fait que regarder derrière sa caméra. Mais si le cinéaste reste silencieux, il souligne sa présence à travers son œil caméra.

Filmer Duch qui regarde son passé est une autre manière de revisiter ce passé qui est parfois difficile à se remémorer. La narration permet au cinéaste d'avouer les difficultés

auxquelles il fait face pendant ce processus. L'impossibilité de se souvenir et de définir le passé est soulignée plusieurs fois dans la narration: « Je cherche à définir l'atmosphère de ces premiers mois, telle que je l'ai perçue » (Panh et Bataille 55). La difficulté de se remémorer le passé traumatique est accentuée par l'expression utilisée : « chercher à définir ». La réalité « perçue » indique une possibilité de décalage entre la réalité elle-même et celle qu'aperçoit Panh. Cette prise de conscience permet à Panh de restructurer son expérience incompréhensible et d'appriivoiser dans sa réalité d'aujourd'hui, un processus qui ajoute à sa réconciliation, également sa guérison. Les photos donc ont une valeur stabilisante et servent à reconstruire le passé échappé des mémoires ; à donner la possibilité à ce passé de ré-exister dans le présent.

Panh propose une narration visuelle; non pas uniquement à travers des données visuels qu'il s'insère dans le discours narratif, mais aussi par l'abondance des descriptions graphiques qui mène le lecteur à visualiser la description dans leur imaginaire.

Je recopie deux phrases. J'essaie d'imaginer, calmement, simplement, ce que signifie chaque mot. Ce sont des phrases humaines. Ce sont des actions menées par des humains. Sur des humains. Mais il n'y a plus d'humanité.

Disséquer une femme vivante.

Prélever tout le sang d'une femme.

Je les recopie encore. Quels cris pousse un humain quand on lui fend le ventre ? Quand on découpe son foie ? Quand on retire ses viscères ? Quels cris pousse un humain quand il comprend qu'on lui prélève tout son sang et qu'il ne se relèvera plus ? Ces expérimentations ont été menées à S21. Duch explique : « La vivisection, c'était pour étudier l'anatomie. Mais je n'étais pas d'accord. » Pourtant elle eut bien lieu (Panh et Bataille 107).

Bien qu'il n'existe aucune photo visible dans la description, Panh recrée l'image du passé à travers ses mots. Le lecteur est exposé à « voir » l'image brutale à travers ces descriptions

graphiques. Cet effet permet au narrateur d'inviter son lecteur implicitement à reconstruire le passé sans aucune intervention individuelle. Le champ lexical de la violence : « disséquer », « prélever son sang », « fendre le ventre », « découper son foie », « retirer ses viscères » permet de juxtaposer la mutilation du corps et mène le lecteur à imaginer la scène telle qu'elle est décrite visuellement. De plus, l'intervention du narrateur pour pousser les limites de l'imaginable à travers ces questions ajoute à la brutalité de la description.

Du point de vue esthétique, la mise en scène de cette description est aussi significative. Les actes de « *disséquer une femme vivante* » et « *prélever tout le sang d'une femme* » sont entrecoupés dans le paragraphe et sont mis en italique, procédé narratif qui bouleverse le lecteur. Également, le discours narratif accompagne la mutilation du corps mentionnée dans la description, créant un langage tellement fort qu'il est presque impossible de l'oublier. C'est en cela que le travail de Panh se présente comme une lutte contre l'oubli. Sylvie Rollet, dans son article « L'institution du « spectateur-témoin », résume similairement le style de Panh :

Ce n'est donc pas le manque d'archives qui justifie l'entreprise de Rithy Panh, mais son envers : les Khmers rouges ont voulu littéralement changer la mémoire de leurs victimes, en leur extorquant, sous la torture, l'aveu de leurs crimes supposés. Or, une fois obtenue sa « confession complète », le détenu était immédiatement exécuté. Toute l'entreprise visait donc un seul but : que les tortionnaires, instruments de la machine, et leurs victimes finissent par croire à ce que « Angkar » prétendait être la vérité. C'est pourquoi il s'agit d'abord, pour Rithy Panh, de recomposer une contre-mémoire de l'événement génocidaire (Rollet 12).

Panh reconstruit la réalité à travers des fragments de mémoires, supportés également par des archives visuelles pour résister à l'idéologie des Khmers rouges qui visait à détruire toute la mémoire. Tout le travail de Panh consiste donc sur la mémoire, sur « une contre-

mémoire », comme le décrit Rollet. L'importance des archives visuelles est encore soulignée dans la narration de la part même du narrateur :

Les archives sont vivantes. Rien n'est silencieux. Une photo. Une feuille de papier marquée au rouge. Je pense à cette femme, qui refuse d'être photographiée de face en entrant à S21. Elle est professeur. Elle se tient de trois quarts et elle sourit presque. Dans une de ses confessions manuscrites, elle évoque Cuba, qui était aussi sur la voie de la révolution, où « on ne tue pas tout le monde ; où on n'affame pas les gens ». Trente ans après, le message nous parvient. Il est souvent combatif. Parfois désespéré, mais pas toujours. À nous de guetter cette parole, ce murmure, à nous d'évoquer Taing Siv Leang, j'écris ici son nom, afin qu'il demeure en nous, et son sourire (Panh et Bataille 86).

Dans cette description, Panh souligne l'importance de la photo pour sa lutte mémorielle. L'implication de la photo qui « vit » et qui « parle » confère à ce dispositif visuel la caractéristique d'être un déclencheur de la mémoire. En plus, c'est à partir de la photo qu'on commence à percevoir la réalité d'une manière plus organisée, contrairement à l'atmosphère chaotique des années du génocide. Capturer le passé tel qu'il est à travers la photo attribue également un certain pouvoir au narrateur. Susan Sontag, dans *On Photography*, affirme ainsi :

To photograph is to appropriate the thing photographed. It means putting oneself into a certain relation to the world that feels like knowledge – and, therefore, like power [...] Photographed images do not seem to be statements about the world so much as pieces of it, miniatures of reality that anyone can make or acquire (Sontag 3-4).

De fait, l'utilisation des images dans la narration, complémentaire de son cinéma, permet à Panh d'acquiescer un certain pouvoir en face du bourreau et du passé. En plus, tout comme sa caméra fonctionne, les photos et les images servent à cadrer la réalité et à mettre en

relation le passé incompréhensible et indicible avec le monde. Ce faisant, Panh trouve l'occasion de comprendre, de donner un sens à ce qui s'est passé, ce qui suggère un cheminement vers la réconciliation. Le lecteur est ainsi invité à participer à ce processus : « A nous de guetter cette parole, ce murmure, à nous d'évoquer Taing Siv Leang », et ce, dans le but de préciser les responsabilités de chacun. Ce faisant, il se situe comme médiateur entre l'image qu'il présente et le destinataire qui reçoit cette image.

L'insertion des images dans le discours narratif et la manière dont elles sont décrites fait du lecteur le témoin de ces scènes reproduites. Dans son rapport avec les bourreaux, Panh utilise ainsi cette même stratégie pour que le bourreau, lui-même, devienne le témoin de ce qu'il a accompli dans le passé :

Souvent, lors du tournage de S21, La machine de mort khmère rouge, je demande aux « camarades gardiens » de « faire les gestes » de l'époque devant ma caméra. Je précise : je ne leur demande pas de « jouer », mais de « faire les gestes » – une façon de prolonger la parole. Si c'est nécessaire, ils recommencent dix fois. Vingt fois. Les réflexes reviennent : je vois ce qui s'est passé réellement. Ou ce qui est impossible. L'extermination apparaît dans sa méthode et dans sa vérité (Panh et Bataille 94).

Pour filmer et représenter la réalité, le narrateur propose donc de faire revivre les faits, et ce, par l'aide-même des génocidaires. Dans les mêmes espaces, où on exerçait la violence pendant le génocide, Panh demande aux génocidaires de reproduire leurs mouvements d'auparavant. Ce faisant, il ramène le passé au présent lorsqu'il réanime ces mêmes scènes du passé à travers les corps des génocidaires.

Pourtant, ce qui fait la différence, et qui crée une tension à la fois dans le film et dans la lecture de cet aveu, c'est qu'il s'agit d'une absence de référents, à savoir, les victimes

qui ont perdu leur vie dans ces lieux. Les mouvements sont là ; mais les victimes qui subissent l'action n'y sont plus. Ainsi, Panh souligne à la fois la destruction d'humanité, tout en guidant le spectateur et l'amenant à faire revivre les victimes à travers l'imagination. Les victimes, physiquement détruites continuent ainsi à vivre pour le lecteur, et du point de vue éthique, cette réalisation par les images ou par les mots propose une nouvelle approche à la remémoration des victimes du génocide.

Une catharsis thérapeutique

Le fait de retourner au passé, avant de pouvoir se réconcilier avec ce passé, est pourtant dur pour celui traumatisé par l'expérience. Panh exprime cette difficulté comme suit :

Souvent des détails me reviennent, des images, des paroles. Je suis projeté dans le passé. Les Khmers rouges ne me quittent pas. Au réveil, je sens ma main peigner mes cheveux et arracher une pleine poignée de poux. Ou je suis pris de vertiges et je dois m'allonger. Ce matin n'est pas pour moi (Panh et Bataille 137).

Cette discordance temporelle, d'être projeté dans le passé, vécue et sentie par le narrateur, à travers des images, des paroles et des rêves, est une expérience troublante, vertigineuse. La tension est tellement pénible qu'il n'arrive plus à différencier le passé du présent. La réalité du présent est perturbée par le fait de revisiter ces moments de la violence. Son corps fait encore l'expérience du passé à travers ses gestes ; tandis qu'il n'est plus dans ce passé violent. Tout s'entremêle dans ce monde : il n'y a aucun repère qui puisse situer les pensées du narrateur et, particulièrement, trouver un repère de perception.

Cette absence de repère crée un sentiment de vide qui demande à être comblé chez les rescapés. Sensibilisés, mentalement et physiquement détruits par cette expérience

inexplicable, la rencontre avec les sensations du passé est une expérience troublante. Pourtant, la question qui se pose est de « comment revenir sur le passé, se réconcilier avec ce passé quand les fragments de mémoires restent toujours vivants ».

L'art devient un refuge pour Rithy Panh dans son processus de soulagement. Le cinéma surtout lui permet un certain contrôle de ses traumatismes ; il lui confère également une sorte de pouvoir dans son rapport avec les bourreaux eux-mêmes, qui deviennent captifs de sa caméra. Le cinéma, qui permet d'organiser la nature chaotique du trauma, est complété par le pouvoir du dispositif narratif qui met en scène les événements dans un ordre précisé par le narrateur. Ainsi, la perception temporelle et spatiale, brouillée par les images incessantes à la suite du trauma, trouve un repère de représentation pendant sa mise en scène dans les dispositifs cinématographiques et narratifs. Ce faisant, Panh restaure une nouvelle éthique de penser et de parler du génocide. Susan Sontag souligne ainsi ce rapport de la photo et de l'éthique: « They are grammar and, even more importantly, an ethics of seeing » (Sontag 3). Le travail de Rithy Panh va au-delà de cette grammaire que représentent les images. Son intervention dans la narration pour traduire les silences entre les fragments dans son cinéma permet à Panh de présenter une image plus globale du génocide cambodgien. En d'autres termes, la mise en narration des images et ses mots dans son discours narratif, donne un nouveau sens à ce qu'il représente. W.J.T Mitchell décrit l'impact de l'utilisation de l'image et du mot d'une manière complémentaire: « The imagetext reinscribes, within the worlds of visual and verbal representation, the shifting relations of names and things, the sayable and seeable, discourse *about* and experience *of* » (Mitchell 241). Ce procédé de la réappropriation, bien qu'il crée une représentation

chaotique dans le discours narratif, fonctionne d'une manière positive dans le sens où cela rend le lecteur plus actif. Mitchell, pour élaborer le fonctionnement de « l'image-texte », indique que cette forme hybride se présente comme « pastiche, appropriation, ironic allusion, an art addressed to spectators who are more likely to be puzzled than dazzled [...] » (Mitchell 245). Ainsi, le lecteur est-il invité à suivre un chemin de réflexion sur les événements historiques dans une mise en scène ludique, qui permet à Panh de reconstruire le passé dans une collaboration avec son destinataire. En bref, comme le souligne également Sylvie Rollet, Panh « restaure la possibilité d'un nouvel être-ensemble » (Rollet 26), un travail éthique et collectif qui vise à reconstruire une société réconciliée et humanisée.

Progressivement, les indices de l'optimisme apparaissent également dans les réflexions de Panh :

Je garde à l'esprit cette phrase, mais il y en a tant d'autres : « Certaines choses allaient au-delà de l'acceptable, pourtant je les ai faites. » J'ai utilisé les photographies. Les registres. Les témoignages. Le fameux « Cahier noir ». Duch a une faiblesse : il ne connaît pas le cinéma. Il ne croit pas au jeu des répétitions, des croisements, des échos. Il ne sait pas que le montage est une politique et une morale. Et dans le temps, il n'y a qu'une vérité (Panh et Bataille 242).

Rithy Panh exprime intimement son rapport avec le cinéma et son impact sur son processus de réconciliation. Le fait de confronter les bourreaux, de filmer et de cadrer les images et les espaces de tuerie, et de les traduire dans des mots permet à Panh de trouver cette réconciliation qui assure sa survie. Cathy Caruth, dans *Unexclaimed Experience*, attire l'attention sur la capacité de jugement et des problèmes mentaux des survivants ainsi :

For consciousness then, the act of survival, the experience of trauma, is the repeated confrontation with the necessity and the impossibility of grasping the threat to one's own life. It is because the mind cannot confront the possibility of its death directly that survival becomes for the human being, paradoxically, an endless testimony to the impossibility of living [...] And this would seem to explain high suicide rate of survivors [...] who commit suicide only *after* they have found themselves completely in safety (Caruth 62-63).

L'art se présente comme un espace de refuge pour Panh. Le cinéma lui offre un certain pouvoir ; et l'écriture, une liberté absolue : « Liberté de parler. Liberté d'utiliser les mots » (Panh et Bataille 220). Ainsi, au lieu d'être la victime d'un jugement qui consiste en « l'impossibilité de vivre », il cherche à vivre, à travers le cinéma et l'écriture. Le cheminement de Panh n'est donc pas une étape individuelle de sa propre vie, mais de l'humanité qui a partagé des expériences similaires ou qui risquent toujours de faire face à de tels événements tragiques. Le travail de Panh dans ce cas, suggère un processus de ré-humanisation comme l'indiquent ces derniers mots dans *L'Élimination* : « C'est un effort et un travail : c'est le monde humain » (Panh et Bataille 245).

Conclusion

Rithy Panh nous propose une piste de réflexion qui vise à comprendre la nature de l'Humanité et du Mal à travers la reproduction artistique. Pour ce faire, il décompose le passé historique en soulignant également les conséquences possibles de la perte de valeurs dans un ordre social. Ce travail de décomposition passe par les techniques de montage pour ce qui est du film ; dans l'écriture, les fragments de mémoires lui ouvrent un espace plus élargi pour traduire les silences qui dominent le dispositif cinématographique. La narration donc, complémentaire à son cinéma, permet d'avoir accès à « l'incompréhensible » d'une

manière progressive, et de le représenter tel qu'il l'est. Harmonisant l'éthique et l'esthétique dans sa reproduction artistique, Panh transforme son parcours individuel dans une quête collective de l'humanité qui est aveugle à ses propres démons.

Bibliographie

Baqué, Dominique. *L'effroi du présent: figurer la violence*. Flammarion, 2009.

Campergue, Cécile. « Rithy Panh, Duch, le maître des forges de l'enfer ». *Lectures*, octobre 2012. *journals.openedition.org*,
<http://journals.openedition.org/lectures/9374>.

Caruth, Cathy. *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press, 1996.

Cazenave, Jennifer. « Earth as Archive: Reframing Memory and Mourning in The Missing Picture ». *Cinema Journal*, vol. 57, n° 2, 2018, p. 44-65. *Crossref*,
doi:10.1353/cj.2018.0002.

Comme on nous parle. France Inter, février 2011,
<https://www.franceinter.fr/emissions/comme-nous-parle/comme-nous-parle-23-fevrier-2011>.

Dargis, Manohla. « 'The Missing Picture,' Rithy Panh's Look at 1970s Cambodia ». *The New York Times*, 18 mars 2014. *NYTimes.com*,

- <https://www.nytimes.com/2014/03/19/movies/the-missing-picture-rithy-panhs-look-at-1970s-cambodia.html>.
- Hayes, Shirley. « Trauma and Memory: Healing Through Art ». *Journal of Art for Life*, vol. 7, n° 1, novembre 2015. *journals.fcla.edu*, <http://journals.fcla.edu/jafl/article/view/84712>.
- Lacoste, Charlotte. *Charlotte Lacoste* : « Le devoir de mémoire est devenu un slogan productiviste ». mai 2013, <https://www.lejdd.fr/Culture/Livres/Charlotte-Lacoste-Le-devoir-de-memoire-est-devenu-un-slogan-productiviste-662577>.
- . *Séductions du bourreau*. Presses Universitaires de France - PUF, 2010.
- Lamy-Rested, Elise. « Dénier, théoriser, éliminer : le « travail » de Duch Sur L'élimination de Rithy Panh avec Christophe Bataille ». *Texto ! Textes & Cultures*, vol. XIX, n° 1, 2014, <http://www.revue-texto.net/index.php?id=3459>.
- Lee, Jonathan H. X. « Genocide, Healing, Justice, and Peace in Cambodia ». *Peace Review*, vol. 23, n° 4, octobre 2011, p. 429-30. *Taylor and Francis+NEJM*, doi:10.1080/10402659.2011.625734.
- Maillard, Denis. « Penser le génocide cambodgien. Francis Deron, Le procès des Khmers rouges, Gallimard, 2009 ». *Humanitaire. Enjeux, pratiques, débats*, n° 27, décembre 2010. *journals.openedition.org*, <http://journals.openedition.org/humanitaire/907>.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Paperback ed., [Nachdr.], Univ. of Chicago Press, 2007.

- Panh, Rithy. *Chaque mot amène une image*. 12 janvier 2012. *Le Monde*,
https://www.lemonde.fr/livres/article/2012/01/12/rithy-panh-et-christophe-bataille-chaque-mot-amene-une-image_1628586_3260.html.
- . *Duch, le maître des forges de l'enfer*. 2011. *www.imdb.com*,
<http://www.imdb.com/title/tt1922589/>.
- . *Interview de Rithy Panh*. Entretien réalisé par Olivier Père, 10 mai 2013. *YouTube*,
<https://www.youtube.com/watch?v=FW7ASth6-dw>.
- . *S21: The Khmer Rouge Death Machine*. 2003. *www.imdb.com*,
<http://www.imdb.com/title/tt0368954/>.
- Panh, Rithy, et Christophe Bataille. *L'Élimination*. Grasset & Fasquelle, 2011.
- Peel, Michael. « 'I Was Brave but I'm Paying for It' — Cambodian Film-Maker Rithy Panh ». *Financial Times*, 18 août 2017, <https://www.ft.com/content/3f0ee2e8-81a9-11e7-a4ce-15b2513cb3ff>.
- Petitjean, Vincent. « Rithy Panh : un art de la Mémoire ». *Témoigner. Entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, n° 115, mars 2013, p. 122-34. *journals.openedition.org*, doi:10.4000/temoigner.511.
- Rithy Panh. *7 questions with Rithy Panh*. mai 2013. *YouTube*,
<https://www.youtube.com/watch?v=QOzBvOvtys>.
- Rithy Panh - L'élimination*. 2012. *YouTube*,
<https://www.youtube.com/watch?v=VQYLyTJqhsE&app=desktop>.

Rollet, Sylvie. « L'institution du « spectateur-témoin »: S21, la machine de mort Khmère rouge de Rithy Panh ». *Intermédiatités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 21, 2013. *Crossref*, doi:10.7202/1020621ar.

Sánchez-Biosca, Vicente, et University of Valencia. « Challenging Old and New Images Representing the Cambodian Genocide: The Missing Picture (Rithy Panh, 2013) ». *Genocide Studies and Prevention*, vol. 12, n° 2, octobre 2018, p. 140-64. *Crossref*, doi:10.5038/1911-9933.12.2.1508.

Scarry, Elaine. *Resisting representation*. Oxford University Press, 1994.

Sontag, Susan. *On Photography*. 1st Anchor Books ed., Anchor Books, 1990.

CHAPITRE 2 :
NÉGOCIER L'INDICIBLE ET L'INMONTRABLE : LE GÉNOCIDE DES TUTSI
AU RWANDA À TRAVERS LA LITTÉRATURE ET LE CINÉMA

Today there is too much emptiness, too much pain to survive properly.

Odette Mukamsoni,
23 Years Old, Mason's Helper
Kanazi Hill
(Hatzfeld 157)

I should clarify an important observation: the genocide has changed the meaning of certain words in the language of survivors, while other words have flatly lost their meaning, and anyone who listens must be wary of these changes.

Sylvie Umubyeyi,
34 Years Old, Social Worker
Nyamata Gatare
(Hatzfeld 213)

Le 6 avril 1994, les présidents du Rwanda et du Burundi, Juvénal Habyarimana et Cyprien Ntaryamira ont été assassinés par un attentat à Kigali. À partir du 7 avril, les massacres ont commencé à grande échelle. En trois mois, près d'un million de Tutsis et de Hutus modérés ont été tués, dans des massacres encouragés par les messages de la haine diffusés par la Radio-télévision libre des Mille Collines (RTLM). Les exterminations ont continué jusqu'à la mi-juillet, et les conséquences étaient extrêmement graves. Ce fut une période de silence. La communauté internationale était paralysée, et semblait plus intéressée par la Coupe du Monde de football qui avait lieu pendant la même période. Les nouvelles sur le Rwanda

étaient presque absentes de la télévision. Le Rwanda était dévasté et silencieux, tandis qu'en France, le Président François Mitterand, remarquait : « Dans ces pays-là, un génocide, ce n'est pas trop important »¹⁰.

En 1998, Nocky Djedanoum et Maïmouna Coulibaly, directeurs du festival Fest'Africa à Lille, et un journaliste de Radio France Internationale, Théogène Karabayinga, ont initié un projet littéraire, « Rwanda : écrire par devoir de mémoire ». L'objectif de ce projet était de témoigner, de comprendre et de transmettre la réalité derrière cet événement tragique et de briser le silence des Rwandais. Ainsi, le festival littéraire, Fest'Africa, a réuni dix écrivains (Nocky Njedamoun, Jean-Marie Vianney Rurangwa, Vénuste Kayimahe, Boubacar Boris Diop, Koulsy Lamko, Monique Ilboudo, Tierno Monénembo, Véronique Tadjou, Abdourahman Waberi, Meja Mwangui) pour faire entendre ce génocide au monde entier. Or, c'était un travail doublement difficile, comme le souligne Alexandre Dauge-Roth dans *Writing and Filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda (2000)* :

Beyond their desire to pass on the voices of victims and survivors and to counter the political obliteration of the genocide outside Rwanda, the authors who took part in 'Fest Africa's initiative had to negotiate two other major issues. First, their writing had to denounce the racist framework of ethnic killings commonly reproduced and accepted in the Western world to justify its politics of nonintervention in 1994. Second, they had to refute the thesis of a double genocide promoted by various deniers of the genocide of the Tutsis in Rwanda—deniers who try to blur the distinction between a state-planned genocide against the Tutsis and the war opposing the RPF and the Habyarimana regime [...] « Rwanda : Writing as A Duty to Remember » was therefore not only a moral and ethical tribute to the dead, but also a vital political rebuttal » (Dauge-Roth, *Writing and filming the genocide of the Tutsis in Rwanda* 92).

¹⁰ *Le Figaro*. 12 janvier 1998.

Ainsi, les écrivain.e.s réuni.e.s autour de ce projet ont été confronté.e.s à une double difficulté qui a rendu le processus de la transmission artistique problématique. Ce qui a par ailleurs ajouté en difficulté, c'était la légitimité de leur voix, n'étant pas forcément des témoins directs du génocide, ni même rwandais.¹¹ Virginie Brinker, dans *La Transmission littéraire et cinématographique du génocide des Tutsi au Rwanda (2014)* met l'accent sur ce problème en précisant la position ces écrivains en tant que « tiers » et « témoin du dehors » :

Le corpus choisi se centre d'ailleurs sur des artistes qui ne sont pas des témoins directs de cet événement. Le propos n'est donc nullement de 'parler ou de penser à la place de', en particulier des victimes, mais d'analyser ces regards de l'Autre sur cet événement et les mécanismes qui façonnent, informent, les représentations et la mémoire du public quand à cet événement, de façon parfois discutables, parfois fondamentales, permettant alors de le faire nôtre et de le transmettre à notre tour, dans le respect des victimes et de la complexité des faits » (Brinker, 27).

Ainsi, exprimer cet événement complexe et sensible à travers le regard de l'autre a rendu problématique également sa représentation littéraire. La rencontre des écrivains avec la réalité du génocide était difficile, mais la question se posait de comment transmettre cette réalité. Abdourahman Waberi, dans *La première couche d'encre (2015)* met l'accent sur cette difficulté du choix narratif pour aborder le génocide :

Quels choix narratifs ? On ne témoigne pour personne. À vrai dire, on ne témoigne peut être toujours que de ses difficultés à soi. On ne peut se mettre à la place d'autrui [...] Il y a deux choses que je ne voulais pas : a) faire un roman et b) raconter une

¹¹ Parmi ces écrivains, uniquement Jean-Marie Vianney Rurangaw et Vénuste Kayimahe sont rwandais. Les pays d'origine des autres participants sont : Nocky Njedamoun (Chad), Boubacar Boris Diop (Sénégal), Koulsy Lamko (Chad), Monique Ilboudo (Burkina Faso), Tierno Monémbo (Guinée), Véronique Tadjo (Côte d'Ivoire), Jean-Luc Raharimanana (Madagascar), Abdourahman Ali Waberi (Djibouti).

histoire [...] Mes deux ainés (Boubacar Boris Diop et Tierno Monenembo) s'étaient assez embarqués dans l'écriture d'un roman. Je me disais parfois qu'ils étaient complètement fous car je savais qu'une telle audace était encore hors de mes moyens (Waheri 35).

L'écriture d'un roman, d'une histoire fictive, pour exprimer un tel évènement tel qu'un génocide dans lequel un million de gens ont été exécutés de manière terrible, est problématique et demande une attention et une sensibilité particulière ainsi que le souligne Waheri. Or, pour la plupart des écrivains qui ont participé à ce projet, la fiction est devenue une solution pour s'exprimer et montrer l'image complète du génocide d'une manière objective. Comme le souligne Paul Ricœur dans *Temps et Récit : Le Temps raconté* (2007) « La fiction donne au narrateur horrifié des yeux. Des yeux pour voir et pour pleurer » (Ricœur 274).

Le présent chapitre vise à étudier les procédés artistiques utilisés pour représenter le génocide des Tutsi au Rwanda, également les transformations de ces procédés en vingt-cinq ans. La première partie porte sur l'écriture de Véronique Tadjo et les stratégies narratives qu'elle utilise dans *L'ombre d'Imana: Voyages jusqu'au bout du Rwanda* (2000), une œuvre qui fait partie du projet « Rwanda : Écrire par devoir de mémoire ». Tadjo est l'une des écrivaines qui se sert de la fiction pour transmettre sa parole, mais aussi celles des rescapés. Après avoir analysé les stratégies narratives que Tadjo utilise pour surmonter les difficultés de la transmission du génocide, nous examinerons *Matière Grise* (2011) de Kivu Ruhorahoza et les stratégies filmiques qu'il utilise dans le but d'attirer l'attention sur la réalité post-génocide. Odile Cazenave et Patricia Célérier, dans le numéro spécial de *Présence Francophone, Vingt ans après le génocide des Tutsi du Rwanda: regards sur la*

production artistique (2015), soulignent dans leur présentation du volume que « comprendre le génocide des Tutsi au Rwanda implique aujourd’hui de continuer à considérer la configuration entre éthique et esthétique, mais dans l’optique de celle du vivre ensemble et d’un possible partage » (Cazenave et Célérier 13). En se focalisant sur cette « possibilité du partage » et la question du « vivre ensemble », ce chapitre réfléchit aux questions suivantes : Que veut dire transmettre la réalité d’un tel génocide qui était devenu invisible ? Comment est-ce qu’on peut traduire les silences des rescapés ? Est-ce que la production artistique peut catalyser le processus de la réconciliation ? Est-ce que la réconciliation est possible pour le Rwanda, un pays dans lequel les persécuteurs et les rescapés sont obligés de cohabiter ? Ce chapitre vise à réfléchir à ces questions qu’on pose encore aujourd’hui, vingt-cinq ans après le génocide des Tutsi au Rwanda.

L’ombre d’Imana : Voyages jusqu’au bout du Rwanda

Dans son article *Lifting the Cloak of (In)visibility : A Writer’s Perspective*, Véronique Tadjó exprime sa perspective sur la production littéraire tout en précisant son engagement avec le projet de « Rwanda : Écrire par devoir de mémoire » :

The aim of literature is to try to counter the overload of information, the donor fatigue, and the general indifference that grip the majority of people and put the human back at the heart of our preoccupations [...] In this sense, we are writing for life, for tomorrow, and for the hope we were still determined to hold on to : that by trying to unravel what happened, we would acquire the necessary knowledge to build a greater awareness (visibility) of the dangers that threatened our respective nations » (Tadjó, « Lifting the Cloak of (In)Visibility » 4).

Ainsi, l'écriture de *L'Ombre d'Imana*, est pour Tadjou un projet complexe montrant un engagement à la fois éthique, social, politique et humain. Il est possible d'attribuer à ce texte le caractère d'un récit de voyage, voyage à la fois physique et intérieur, dans lequel la narratrice partage sa prise de conscience avec son lecteur. Dès le début de la narration, Tadjou exprime cette volonté de rendre son expérience collective : « Je partais avec une hypothèse : ce qui s'était passé nous concernait tous » (Tadjou, *L'ombre d'Imana* 11).

Le récit est divisé en trois parties ou voyages. La première partie consiste en l'expérience individuelle de l'écrivaine de découverte des sites du génocide ; la deuxième partie intitulée « La colère des morts » est totalement fictive, dans laquelle la narratrice donne la parole aux victimes qui ont été exécutées sans avoir eu l'opportunité de s'exprimer. Enfin, la troisième partie est constituée de réflexions sur la nature humaine, ses capacités et ses limitations, également sur l'incarnation du Mal.

Ainsi, le livre de Tadjou est un ensemble de vignettes courtes et une polyphonie de personnages qui permettent à la narratrice de rendre le plus possible collective cette expérience du génocide. Dans une conférence à L'Université de Columbia, intitulée « Writing for Life: The Shadow of Imana: Travels in the Heart of Rwanda », Tadjou s'exprime sur ce point : « I wanted to present as many voices as possible to show that the genocide in Rwanda had affected many people, directly or indirectly » (Columbia Maison Française). Régine Michelle Jean-Charles, dans *Conflict Bodies : The Politics of Rape Representation in the Francophone Imaginary* interprète ce procédé narratif dans *L'Ombre d'Imana* ainsi :

Tadjo resists the fashioning of a monolithic discourse of genocide by adopting what I refer to as an ‘aesthetic of multiplicity’ that proceeds in several directions. An aesthetic of multiplicity is the term I am using to describe the form and the content of Tadjo’s text, which embraces plurality at the levels of perspective, voice, style history and genre. This aesthetic of multiplicity acts as a new form of inscription that attempts not only to translate violence and trauma but also to negotiate some of its attendant difficulties (Jean-Charles 166-67)

Les remarques de Jean-Charles sont significatives dans le sens où les stratégies narratives que Tadjo utilise, telle que la polyphonie, lui permettent de transmettre le trauma et la violence, tout en prenant conscience des difficultés d’exprimer une telle réalité. À travers la polyphonie, Tadjo crée un espace de liberté dans la narration, un espace qui lui permet de déconstruire et de découvrir d’abord ce qui est derrière ce qu’elle voit et ce qu’elle entend, et de transmettre toutes ces possibilités à son lecteur.

Le premier voyage

La transmission de cette expérience est en effet un cas d’urgence pour Tadjo : « Je ne pouvais plus garder le Rwanda enfoui en moi. Il fallait crever l’abcès, dénuder la plaie, et la panser. Je ne suis pas médecin mais je pouvais quand même essayer de m’administrer les premiers soins » (Tadjo, *L’ombre d’Imana* 11). La métaphore de l’abcès et du pansement souligne que la destruction n’est pas uniquement physique au Rwanda. Il s’agit d’une destruction physique, mais aussi morale, et le travail d’écriture nécessite une attention particulière tels que les premiers soins d’un trauma physique.

L’une des autres difficultés est aussi de « comprendre » d’abord ce qui se passe au Rwanda au moment où Tadjo arrive là-bas. La nécessité de ce regard intérieur pour comprendre les dynamiques de la communauté est communiquée par la juxtaposition de la

vie sociale qui semble être ordinaire malgré les évènements du passé. Tadjo décrit Kigali et les habitants de la ville par une distance objective d'abord :

De loin, la ville semble avoir tout oublié, tout digéré, tout ingurgité. Les rues sont pleines de monde. Le flot des voitures est permanent. Chacun veut se faire une place, tout recommencer. Marcher nonchalamment dans les rues et regarder la vie passer. Acheter des bananes à un étalage, rire avec des gamins, parler à quelqu'un dans la rue, attendre à un feu rouge que le petit bonhomme vert se montre, acheter un journal, boire un Coca-Cola dans un kiosque, vivre dans Kigali comme si le passé n'avait été qu'un mauvais souvenir. Les visages me semblent tellement familiers. Tout est tellement comme chez moi que cela me brise le cœur (Tadjo, *L'ombre d'Imana* 17).

La narratrice juxtapose ainsi les habitudes du quotidien des Rwandais en soulignant la banalité de ces actes et la familiarité, les ressemblances avec son propre environnement. La vie dans la ville semble normale, comme s'il ne s'était rien passé.¹² Pour le dire autrement, la vie continue comme s'il n'y avait eu aucune interruption. La narratrice est surprise et déçue ; mais cette déception est emblématique de son bouleversement en face de cette tension : « cela me brise le cœur ». Tadjo met l'accent sur un processus de refoulement collectif suivi par le silence des Rwandais. Pour briser ce silence, elle avertit le lecteur :

Il faut remonter la nuit de tous les temps, revenir à la grande frayeur, l'époque où les êtres, face à leur destin, n'avaient pas encore découvert leur humanité. Des terreurs obscures guidaient leurs pas. Il faut se rappeler la peur physique de l'Autre.

Tes peurs sont-elles plus effrayantes que les miennes ? Dans ton abîme, descends-tu plus loin que moi ? Quel sacrifice accepterais-tu de faire pour garder ton humanité ?

¹² Le film de Felix Samba Ndiaye, *Rwanda pour mémoire* (2003) souligne également cet aspect de retour à la normalité, quelques années à peine après le génocide.

Es-tu prêt pour ce rendez-vous inconcevable avec la mort dénaturée par la cruauté ? Car, il faut bien un jour s'arrêter net pour se regarder en face, partir à la recherche de ses propres frayeurs enfouies sous une apparente tranquillité (Tadjo, *L'ombre d'Imana* 18).

L'insistance sur la répétition de l'expression impersonnelle « il faut » souligne une nécessité, l'obligation de se remémorer le passé au lieu de le refouler. Cet avertissement de la narratrice est anonyme, donc elle s'adresse à tout le monde : aux persécuteurs, aux rescapé.e.s, et à ceux qui n'ont aucun rapport intime avec l'histoire du génocide des Tutsi. Ensuite, la narratrice change de registre et s'adresse directement à son lecteur en utilisant la deuxième personne du singulier « tu ». Ce contact intime avec le lecteur est bouleversant dans le sens où les questions que pose la narratrice déclenchent une autoréflexion chez le lecteur. La référence faite à « l'abîme » et le verbe « descendre » attirent l'attention sur la nécessité d'aller plus loin dans les réflexions, pour arriver à ce qui a été refoulé. Une fois que la narratrice convainc le lecteur de l'importance de ce processus, d'un voyage vers l'inconscient, elle le prévient de la nature de ce processus en tant que « rendez-vous inconcevable ». La narratrice précise alors son intention de juxtaposer les décalages entre ce qui est à l'intérieur et à l'extérieur : « La vérité se trouve dans le regard des hommes. Les paroles ont si peu de valeur. Il faut aller sous la peau des gens. Voir ce qu'il y a à l'intérieur » (Tadjo, *L'ombre d'Imana* 19).

Ce qui existe « sous la peau des gens », c'est l'expérience même du génocide et pour Tadjó, cet événement tragique a « reformulé »¹³ le pays. Elle rejoint la perspective des autres écrivains participant au projet « Rwanda : Écrire par devoir de mémoire » :

We found that it seemed impossible to talk about post-genocide Rwanda without invoking the presence of the dead and their continuous impact on the memory of living. In Rwanda today [...] everything is still read through the prism of the tragedy. The country's choices nationally and internationally cannot be understood without the genocide. It is still the defining factor and issues around memory, reconciliation, and justice are predominant (Tadjó, « Lifting the Cloak of (In)Visibility » 3).

La mémoire du passé en tant que trauma historique est au cœur de la réalité rwandaise pour Tadjó. Ainsi, pour comprendre les dynamiques et les structures du quotidien après le génocide, il faut également connaître la vérité historique. Pour ce faire, la narratrice juxtapose le passé et le présent, donnant une structure fragmentée à son écriture. Ce procédé lui permet également de contextualiser la réalité dans sa façon de présenter le passé et le présent d'une manière complémentaire. Laurie Vickroy, dans *Reading Trauma Narratives* (2015) précise le fonctionnement des narrations du trauma et de la violence : « These literary narratives contextualize trauma for readers by embedding them in scenarios of social and historical significance » (Vickroy 1). Ainsi, pour mieux contextualiser les événements, mais aussi représenter le présent du Rwanda post-génocide, Tadjó intervient dans la narration et insère des images réelles du passé.

¹³Nous ajoutons des guillemets à l'utilisation du verbe « reformuler » (le pays) comme il est difficile de trouver un terme adéquat pour décrire la situation : le verbe « ébranler » n'est pas assez fort—tandis que parler d'une « renaissance » suggérerait qu'il s'agit d'un phénomène positif.

Témoigner de l'histoire à travers la narration

Dans les œuvres des écrivains du projet « Rwanda : Écrire par devoir de mémoire » il s'agit d'une transfiguration du réel avec quelques images bouleversantes qui circulent répétitivement à travers les différentes histoires. L'un des exemples est Theresa Mukandori qui apparaît dans *Murambi, le livre des ossements* (2011) de Boubacar Boris Diop, et que l'on retrouve également dans *L'Ombre d'Imana*, en tant que 'la femme ligotée'. C'est une femme qui a été torturée, violée et exécutée pendant le génocide d'une manière terrible.

Dans *L'Ombre d'Imana*, cette femme est incarnée par la description graphique qui suit :

EGLISE DE NYAMATA
Site de génocide.
+ ou – 35 000 morts.
La femme ligotée.
Mukandori. Vingt-cinq ans. Exhumée en 1997.
Mariée.
Enfants ?

On lui a ligoté les poignets, on les a attachés à ses chevilles. Elle a ses jambes largement écartées. Son corps est penché sur le côté. On dirait un énorme fœtus fossilisé. Elle a été déposée sur une couverture souillée, devant des crânes bien rangés et des ossements éparpillés sur une natte. Elle a été violée. Un pic fut enfoncé dans son vagin. Elle est morte d'un coup de machette à la nuque. On peut voir l'entaille que l'impact a laissée. Elle porte encore une couverture sur les épaules mais le tissu est maintenant incrusté dans la peau. Elle est là pour l'exemple, exhumée de la fosse où elle était tombée avec les autres corps. Exposée pour que personne n'oublie. Une momie de génocide. Des bouts de cheveux sont encore collés sur son crâne » (Tadjo, *L'ombre d'Imana* 19-20).

La description commence par des indications courtes qui présentent également le site génocide au lecteur : « Église de Nyamata », « Site du génocide » « + ou – 35 000 morts ».

Ces informations générales permettent à la narratrice de faire penser à non seulement cet événement tragique que cette femme a vécu, mais aussi à d'autres cas similaires. C'est-à-

dire que l'histoire de cette *femme ligotée* représente aussi d'autres femmes qui ont partagé le même destin qu'elle, lui conférant un caractère collectif. Ensuite en un ou deux mots, la perspective de la narration se rétrécit, et quelques informations personnelles sur cette femme sont données comme s'il s'agissait d'un journal. Le lecteur partage le témoignage de cette scène avec la narratrice qui découvre et regarde le corps de cette femme pour la première fois. Sans aucune intervention de sa part, la narratrice décrit cette image par une distance qui renforce encore la tension dans cette rencontre. Tadjou, dans le but de représenter l'inexprimable violence exercée sur cette femme, préfère insérer une description graphique de cette femme dont les détails permettent d'imaginer le reste. Ce faisant, Tadjou s'efface en tant que médiateur, et c'est le lecteur.ice qui vient activement compléter l'histoire dont elle témoigne. Boubacar Boris Diop, dans *Murambi, le livre des ossements*, préfère donner une histoire à cette femme, également le droit de parole¹⁴ :

- Qui était cette jeune femme ? fit Cornelius en se tournant vers le gardien.
- Elle s'appelait Theresa, répondit le gardien. Theresa Mukandori. Nous la connaissions très bien.

La jeune femme avait la tête repoussée en arrière et le hurlement que lui avait arraché la douleur s'était figé sur son visage encore grimaçant. Ses magnifiques tresses étaient en désordre et ses jambes largement écartées. Un pieu—en bois ou en fer, Cornelius ne savait pas, il était trop choqué pour s'en soucier—était resté enfoncé dans son vagin (Diop 99).

¹⁴ Dans *Murambi, le livre des ossements*, Boubacar Boris Diop ne donne pas uniquement la description de Theresa Mukandori, mais il la fait incarner en tant que personnage dans l'histoire: "Nous sommes en face de la paroisse de Nyamata [...] – Je vais y aller, dit Theresa, tu ferais mieux de venir avec moi, Jessica [...] – Bonne chance, dis-je en évitant de la regarder [...] – Jessie, ils ne pourront jamais faire ça en sachant que Dieu est en train de les regarder (Diop 40).

A travers ce personnage, Cornelius, le narrateur transmet son expérience à lui, pendant sa visite au Rwanda. Le fait que Cornelius ne sait pas décrire exactement l'objet enfoncé dans le vagin de Theresa souligne le choc du narrateur face à cette image. Pour appuyer ce sentiment, le narrateur intervient dans la description : « il était trop choqué pour s'en soucier ». Le narrateur ajoute ici ses interprétations et rend l'imagination plus vive chez le lecteur.

Ainsi, à travers la transfiguration du réel, sous forme de fiction, les écrivains témoignent du passé et permettent au lecteur d'accéder à ce témoignage comme étant là. L'espace narratif ouvre la possibilité de partager cette expérience de témoignage, processus incontournable pour rendre cette tragédie visible et participer du processus de réconciliation.

La colère des morts : l'oubli, la justice et la mémoire

La question de la possibilité d'une réconciliation, du pardon au Rwanda est un des thèmes importants constamment mis en question dans les œuvres littéraires et le cinéma sur le Rwanda. Dans *L'Ombre D'Imana*, Véronique Tadjo aborde ce thème dans un chapitre totalement fictif et une prosopopée. Tadjo disparaît en tant que narratrice et donne la parole aux victimes du génocide qui n'ont pas eu la possibilité de s'exprimer avant leur disparition brutale. Donner la parole aux morts permet également à la narratrice de faire réfléchir ses lecteurs à la possibilité d'une réconciliation post-génocide. L'acte d'insérer la fiction dans une réalité tellement brutale au cœur de la transmission d'un crime humain est problématique, car pendant la lecture, la démarcation entre le réel et l'illusion devient

indéfinissable pour le lecteur. Pourtant, ce paradoxe qui existe aussi dans la nature brutale du génocide, rend possible ce rapprochement entre ces deux éléments contradictoires. C'est-à-dire que la réalité du génocide est tellement difficile à saisir pour l'entendement humain. La partie *La colère des morts* se présente comme une zone grise entre les vivants et les non-vivants :

Les morts venaient régulièrement rendre visite aux vivants. Quand ils les trouvaient, ils leur demandaient pourquoi ils avaient été tués. Les rues de la ville étaient pleines d'esprits qui circulaient, qui tourbillonnaient dans l'air étouffant. Ils côtoyaient les êtres, montaient sur leur dos, marchaient avec eux, dansaient autour d'eux, les suivaient à travers les ruelles surpeuplées. Les morts auraient voulu parler, mais personne ne les entendait. Ils auraient voulu dire tout ce qu'ils n'avaient pas eu le temps de dire, toutes les paroles qu'on leur avait enlevées, coupées de la langue, arrachées de la bouche [...] Ils flottaient parmi les vivants qui menaient leur existence quotidienne et dont la mémoire commençait à fléchir. Les blessures étaient enfouies dans les chairs, mais elles se refermaient lentement sur les cauchemars (Tadjo, *L'ombre d'Imana* 53-54)

La coexistence des morts et des vivants se présente comme un spectacle fantasmagorique. L'impossibilité de s'exprimer soulignée par la réduction des morts au silence malgré leur présence ajoute à la tension de ce spectacle fantasmagorique. Ils se présentent comme des fantômes partiellement perceptibles, et dans la disparition de la narratrice, les morts retrouvent une voix : « ils leur demandaient pourquoi ils avaient tué ». La sobriété de la langue pour mener une telle réflexion lui permet de créer une prise de conscience chez le lecteur. Bien que la narratrice ne donne aucune information sur la manière dont ils ont été tués, le champ lexical de la violence nous renvoie à la réalité brutale du génocide : « enlevées », « coupées de la langue », « arrachées de la bouche » – d'autant plus qu'il s'agit de paroles—mais par glissement, la machette apparaît. L'insistance sur l'idée du

déchirement et de la coupure éclaire la réalité cruelle du génocide pendant lequel les machettes ont été utilisées pour tuer les Tutsis.

En termes de réconciliation, *La colère des morts* fait réfléchir à l'un des autres aspects concernant la période post-génocide au Rwanda : l'exhumation des victimes du génocide. Est-ce qu'on doit exhumer les morts au nom de l'éthique ou bien les exposer pour rappeler ce crime contre l'humanité ? Tadjo communique sa perspective explicitement :

Il faut à présent enterrer les morts selon les rites, enterrer les corps séchés, leurs ossements qui vieillissent à l'air libre, pour ne garder d'eux que la mémoire rehaussée de respect [...] Il faut enterrer les morts pour qu'ils puissent revenir nous voir en paix, cacher leur déchéance et leur nudité aveuglante pour qu'ils ne nous maudissent pas. Redonner aux images de la vie le droit de s'imposer afin que ces os couverts de poussière et de violence ne soient pas chargés de la haine qui les a ensevelis (Tadjo, *L'ombre d'Imana* 55).

L'exigence de l'enterrement selon les rites est accentuée par l'insistance sur le verbe « falloir » et sa répétition fait partie d'un procédé rhétorique qui ajoute à la conviction du public.¹⁵ Ainsi, à travers l'insistance sur « il faut », Tadjo ne souligne pas uniquement la nécessité de se remémorer d'une manière collective comme on l'a déjà montré, mais elle suggère cette fois-ci, d'une réorganisation sociale et politique : l'enterrement de ces victimes est nécessaire pour des raisons éthiques. Odile Cazenave et Patricia Célérier dans *Contemporary Francophone African writers and the burden of commitment* interprètent ainsi le choix de Tadjo :

¹⁵ C'est une question qu'aborde également Koulsy Lamko dans *La Phalène des collines*. Ce point sert en grande partie d'articulation dans le roman.

Tadjo points to the paradox of remembering the dead *and* forgetting them through the symbolism of such sites, at once visible signs of the genocide and places of erasure where one may forget about fundamental respect for the dead by not burying them. Thus, she indirectly questions the exhumation of bodies as another possible act of violence toward the victims, denied the right to rest in peace (Cazenave et Célérier, 90).

L'absence de ces cérémonies d'enterrements risque d'entraîner la haine car c'est un manque de respect pour les morts. La politique d'exposer les morts pour faire se remémorer le passé crée une tension chez les habitants. André Sibomana, prêtre et journaliste rwandais, dans sa conversation avec Laure Guilbert et Herve Deguine souligne ainsi ce problème de la mémoire et de la justice :

And what about Ntarama Gikongoro and scores of their sites where bodies have been denied burial and are rotting in the open air, supposedly to mark their memory ? Let's leave the dead in peace ! Have you displayed burnt corpses in the church of Oradour-sur-Glane ? Are there ashes in the crematoria at Auschwitz ? The dead have the right to be buried and to rest in peace. All these performances are unnecessary and I don't believe that the real motive of those who organize these displays has much to do with respect for the memory of the victims (Sibomana 113-15).

La colère des morts de Véronique Tadjo fait écho aux sentiments d'André Sibomana qui souligne la colère des rescapés face à une politique de remémoration qui expose les corps. En faisant parler les morts, Tadjo essaie de légitimer la volonté des rescapés d'arrêter cette politique guidée par le gouvernement. Elle exprime également la nécessité de passer à l'acte en responsabilisant les individus :

Les signes le disent : la nation est en deuil. La douleur vient par vagues. Mais quand les vagues essaieront de nous engloutir, souvenez-vous que vous êtes maîtres de vos émotions (Tadjo, *L'ombre d'Imana* 58).

La partie *La colère des morts* termine à cet égard par un ton plus optimiste. Bien que la nation soit toujours en deuil, il y a la possibilité de changer la situation, et ce, à travers un effort collectif, par les hommes qui sont « maîtres de [leurs] émotions ».

Ceux qui n'étaient pas là : la culpabilité, l'autorité/ l'auteurité

L'un des aspects du génocide rwandais qui est devenu un thème important dans la production artistique est l'expérience de celles et ceux qui n'étaient pas là pendant les massacres. Les artistes leur donnent une présence pour souligner leur trauma lié à cette absence, un trauma qui se présente sous la forme de culpabilité. Tadjó aborde ce thème à travers un personnage fictif, Karl :

Karl était à l'étranger, en voyage dans son pays d'origine quand les événements se sont produits. Lorsqu'il avait appris par la radio que l'avion présidentiel avait été abattu et que le chef d'État était mort, il s'était précipité sur le téléphone et avait longuement parlé à Annonciata [...] Mais quand, le lendemain et les jours suivants, il réalisa l'ampleur du danger, il était déjà trop tard. Les lignes de téléphone étaient coupées [...] Maintenant, Karl voyait les images diffusées par la télévision : des cadavres partout, le long des routes, des chemins, dans les rues. Des colonnes déplacées fuyaient, leurs maigres bagages sur la tête. Des enfants pleuraient, des vieilles femmes marchaient, la peur dans les yeux. Il pensait que d'un moment à l'autre, il allait reconnaître ses enfants, leur mère parmi la foule anonyme des réfugiés ou entre les corps inertes, tombés ici et là [...] Tout le monde se doutait que quelque chose de mauvais se préparait, que de nouvelles vagues de persécutions anti-Tutsis allaient sans doute reprendre comme cela était déjà arrivé par le passé. Mais un génocide, non. Personne n'avait imaginé une telle ampleur. Comment avaient-ils pu être aussi aveugles (Tadjó, *L'ombre d'Imana* 81-82).

À travers un discours indirect libre, Tadjó souligne la difficulté d'avoir été absent au Rwanda pendant le génocide. L'impossibilité de passer à l'acte pour sauver ceux qui étaient là malgré les images qui circulent ajoute à cette difficulté. À travers ce personnage, Karl,

la narratrice ne souligne pas uniquement l'expérience difficile. Il représente aussi tous ceux qui regardaient ces scènes qui circulaient à la télévision, la radio et la presse internationale et ne réagissaient pas. Les réflexions de la narratrice « comment avaient-ils pu être aussi aveugles ? » s'adressent à toute l'humanité, qui n'a pas pris au sérieux les images violentes pour prendre des mesures à l'avance. Ainsi, la culpabilité de Karl, emblématique de ceux qui n'étaient pas là pendant le génocide, devient un sentiment partagé.

Aborder l'expérience de Karl, c'est une manière aussi de souligner que malgré son absence, lui aussi partage cette histoire d'une manière indirecte. L'expérience de ce trauma indirecte est aussi soulignée dans plusieurs autres œuvres sur le Rwanda. Le court métrage de Kouemo Auguste Bernard, *Waramutseho (2008)*, met en scène l'expérience de deux étudiants rwandais qui sont en France pendant le génocide. L'intéressant dans cette histoire, c'est que même si ces deux étudiants partagent le même appartement et ils sont des amis jusqu'à ce moment-là, l'un d'eux apprend que les membres de sa famille ont été tués par la famille de l'autre. À ce moment-là, le spectateur peut comprendre que l'un d'entre eux est Hutu et l'autre, Tutsi. Jusqu'à la fin de film, bien que le spectateur apprenne la réalité, il s'agit d'un silence total entre ces deux étudiants qui ne peuvent pas communiquer. À travers ce film, Bernard démontre à quelle mesure le génocide a affecté les rwandais et qu'il est possible d'être traumatisé indirectement sans avoir été là.

Boubacar Boris Diop élabore également cette question du témoignage indirect dans le contexte de la culpabilité et l'autorité/l'auteurité. Le personnage Cornelius, qui se présente en tant qu'alter-ego du narrateur-même, revient au Rwanda après le génocide pour l'objective de comprendre ce qui s'est passé. Régine Michelle Jean-Charles souligne dans

Conflict Bodies que « In *Murambi*, the protagonist's internal complexity lies in an ethical dilemma about not being present during the genocide (for which he feels both guilty and grateful) and an inability to know what actually happened in 1994 » (Jean-Charles 165). En effet, Cornelius apprend que son père était l'un des persécuteurs pendant le génocide, qu'il a tué sa propre famille. Après avoir entendu cette histoire bouleversante, Cornelius se réconcilie avec le passé qu'il ne connaissait pas. Ce faisant, le narrateur souligne également son appartenance à l'histoire du génocide malgré le fait qu'il était absent pendant les massacres. Alexandre Dauge-Roth indique que « Cornelius' journey then not only mirrors Diop's but also ours, as we follow this foreign character whose ignorance and willingness to know echoes our own » (Dauge-Roth, *Writing and filming the genocide of the Tutsis in Rwanda* 159). Ainsi, Diop démontre cet espace de partage entre les rwandais et l'humanité entière. À la fin de la narration, les réflexions de Cornelius sont significatives en ce sens : « C'était pourtant si facile à comprendre : après une histoire pareille, tout le monde est, de toute façon un peu mort » (Diop 233).

En mettant l'accent sur ce rapport de partage entre celui qui témoigne et l'humanité entière, Diop rend également légitime sa position en tant qu' « écrivain du dehors ». Autrement dit, bien que le narrateur soit absent du Rwanda pendant le génocide, puisqu'il est humain, il a l'autorité de prendre la parole pour exprimer ce qu'il a vu et ce qu'il a appris. D'une façon analogue, Tadjou souligne ce lien entre témoignage et humanité : « Oui, se souvenir. Témoigner. C'est qui nous reste pour combattre le passé et restaurer notre humanité » (Tadjou, *L'ombre d'Imana* 95). L'écriture se présente ainsi comme médiatrice en vue de restaurer l'humanité.

Le cercle vicieux ou la réconciliation ?

À la fin de son récit, Véronique Tadjó réfléchit constamment à la possibilité d'une réconciliation au sein de la communauté rwandaise :

Comment envisager le futur ici ? Quel futur ? Demain me paraît lointain [...] Mais après plusieurs années, tout semble se remettre en place : la corruption, l'impunité, l'incertitude. Les promesses données ne sont pas tenues. Elles disparaissent les unes après les autres. La réconciliation ? (Tadjó, *L'ombre d'Imana* 125).

La remise en question de la notion du pardon déclenche une réflexion sur cette possibilité de la réconciliation entre Hutu et Tutsi. Est-il possible de reconstruire l'humanité détruite au Rwanda ? La violence exercée au Rwanda se présente comme un cercle vicieux et Tadjó termine par un conte ironique qui anticipe les conséquences possibles de rester dans ce cercle vicieux :

Écoutez ce conte qui parle d'un monstre qui avait toujours faim : Tous les jours, des villageois apportaient à manger, des énormes quantités de nourriture, à un monstre qui avalait tout sans jamais être satisfait [...] Il mangea la terre, le soleil, la lune, les étoiles, mais il avait toujours faim. Alors, comme il ne restait plus rien, ni dans le ciel ni sur terre, il regarda sa main. Il la trouva énorme, potelée et appétissante. Il mangea l'un de ses doigts, puis deux, puis trois et ainsi de suite. Il croqua sa main droite. Il croqua sa main gauche, ses bras, ses deux épaules. Mais il avait toujours faim. Finalement il se mangea lui-même, tout entier (Tadjó, *L'ombre d'Imana* 129-30).

À travers ce conte, Tadjó décrit un processus d'autodestruction. Le fait d'incarner cette image du monstre est significatif dans le sens où elle se réfère au Mal qui habite chaque humain : « La haine dort en chacun de nous » (Tadjó, *L'ombre d'Imana* 130). Ce faisant, Tadjó prévient l'humanité de la capacité de destruction de la violence comme un cercle le quel il faut lutter. La note inquiétante de Tadjó quant à la nature répétitive de la violence

est significative si l'on considère l'exercice de la violence dans le monde aujourd'hui. En effet, aujourd'hui, vingt-cinq ans après le génocide au Rwanda, les thèmes abordés par les écrivains du projet de « Rwanda : Écrire par devoir de mémoire » restent pertinents. Dans son film *Matière Grise* (2011), Kivu Ruhorahoza met en scène le futur que Tadjou remettait en question en 1998 : « Comment envisager le futur ici ? Quel futur ? ». Le film de Ruhorahoza et le livre de Tadjou se font écho l'un l'autre dans leur projection de l'impact de ce cercle vicieux.¹⁶

Matière Grise de Kivu Ruhorahoza

Odile Cazenave et Patricia-Pia Célérier dans leur introduction à *Vingt ans après le génocide des Tutsi du Rwanda : regards sur la production artistique*, indiquent qu'aujourd'hui, les artistes se focalisent plutôt « sur l'espace post-génocide et sur les questions de reconstruction et réconciliation, c'est-à-dire du vivre ensemble » (Cazenave et Célérier 23). Le film de Ruhorahoza se concentre également sur ce problème du « vivre-ensemble » au Rwanda du post-génocide tout en soulignant le cercle vicieux qui continue à hanter l'humanité malgré tous ces efforts de reconstruction.

¹⁶ Soulignons ici la complexité et la valeur des commémorations 25 ans après le génocide ; des possibilités aussi d'aller de l'avant y compris à l'échelle de la politique internationale. Aujourd'hui, il y a toujours des débats sur les véritables responsables de l'attentat contre l'avion du président. À voir l'article de Marie Malagardis dans *Libération : France-Rwanda : la justice clôt l'interminable enquête sur l'assassinat de Habyarimana* : « Que reste-t-il donc dans le dossier ? Pas grand-chose, à part cette énigme toujours la même vingt-trois ans plus tard : l'identité des auteurs d'un assassinat qui a servi de prétexte pour déclencher un génocide ». https://www.liberation.fr/planete/2017/12/21/france-rwanda-la-justice-clot-l-interminable-enquete-sur-l-assassinat-de-habyarimana_1618228

Nicki Hitchcott dans son article « Between Remembering and Forgetting » indique que « The Rwandan government's campaign for reconciliation has generated a national discourse of forgiveness and forgetting, which leaves genocide survivors in a difficult place, torn between the (often involuntary) impulse to remember and duty to forget » (Hitchcott 76). Ainsi, malgré les efforts politiques et nationaux, la question de la réconciliation reste toujours en suspens, comme le trauma du génocide se situe entre ces deux tendances antagonistes de la mémoire : se remémorer ou oublier.

Vingt-cinq ans après le génocide, il existe un certain nombre de films sur le Rwanda, dont les plus connus du grand public sont *Hotel Rwanda* (2004) de Terry George, *Sometimes in April* (2005) de Raoul Peck, *Shooting Dogs* (2005) de Michael Caton-Jones, *A Sunday in Kigali* (2006) de Robert Favreau. Tous ces films tendent à revisiter l'histoire du génocide des Tutsi en contextualisant les événements pour que le spectateur puisse saisir la vérité historique. Autrement dit, ces films-ci se focalisent sur le processus de rendre visible et dicible l'histoire ; tandis que Kivu Ruhorahoza fait le contraire. *Matière Grise* ne met pas en scène l'histoire du génocide, mais plutôt l'accent sur ses conséquences inexprimables pour montrer la complexité des dynamiques du trauma post-génocide. Comme le souligne Mick Broderick dans son article « Not Reconciled: Grey Matter and the Lacunae of Post-genocide Rwandan Cinema », « Grey Matter is a difficult film. It is a slow-paced, complex, rich and incredibly mature work for a novice film-maker » (Broderick 79). En effet, bien que le film donne des indices sur le génocide au Rwanda, c'est plutôt une représentation du trauma lié à la violence, une revisite sur la nature de la violence dans son rapport avec l'humanité.

Les caractéristiques génériques et la structure du film

Le film est basé sur trois histoires qui se complètent pour révéler les différentes perspectives du trauma post-génocide. La première partie se présente comme une mise-en-abyme dans lequel le personnage Balthazar décide de faire un film sur le génocide Rwandais. Ainsi, Balthazar met en scène l'expérience et les difficultés de Kivu Ruhorahoza pour filmer *Matière Grise*. Ensuite, il s'agit de deux autres histoires, intitulées « Cycle du cafard 1 » et « Cycle du cafard 2 », qui mettent en scène les traumas d'un ancien persécuteur Hutu, et deux victimes Tutsis, Yvan et Justine, mais qui ont des expériences différentes du génocide. Cette division structurale permet au cinéaste de démontrer une image plus complète du génocide à travers la polyphonie des personnages.

Le film est centré sur les traumas de ces personnages. Piotr Cieplak, dans « History, trauma and remembering in Kivu Ruhorahoza's *Grey Matter* », interprète l'impact de ce choix cinématographique de Ruhorahoza :

In *Grey Matter*, 'the genocide's History' is almost entirely consumed by the 'personalized' histories of characters. But this devouring does not serve to simply mediate History through stories. What signals instead is the irrelevance of historical objectivity when confronted with the subjectivity of experience and personal trauma. While the past does have a hold over the present, in that it haunts the characters, motivates some of their actions and implies why they are, its connection to the present is not straightforward – as is not, in fact the delineation of chronological boundaries (Cieplak 167).

Ainsi, la volonté d'attribuer une subjectivité au trauma rend nécessaire cette fragmentation dans la structure du film. Une question qui se pose à propos de cette production artistique portant sur les traumas, est celle de la catégorisation; si l'on peut définir *Matière grise* en tant que cinéma de trauma.

Janet Walker définit le cinéma du trauma : « By trauma cinema, I mean a group of films that deal with a world-shattering event or events, whether public or personal. Furthermore, I define trauma films and videos as those that deal with traumatic events in a nonrealistic mode characterized by disturbance and fragmentation of the films' narrative and stylistic regimes » (Walker 19). Cette définition saisit bien les caractéristiques de *Matière Grise*, dans lequel il existe des éléments irréels à travers les fragments de mémoire déclenchés d'une manière non-linéaire. Pourtant, Ruhorahoza pousse également les limites de ce genre, en créant un univers hybride, parfois inaccessible, en face duquel le spectateur n'arrive pas à différencier ce qui est réel, fictif ou imaginaire. En ce sens, le concept de Micheal Rothberg, « le réalisme traumatique » serait plus adéquat pour catégoriser *Matière grise*. Selon Rothberg, « Traumatic realism brings together history, experience and representation, but not in order to unite them. Rather, traumatic realism reveals their overlaps and their tensions » (Rothberg, *Traumatic realism* 177). Ainsi, dans *Matière grise*, Ruhorahoza, à travers une politique du silence, accentuée par l'utilisation des techniques de hors-champs, met en scène les différentes tensions sociales, politiques et historiques. Comme le soulignent Alexandre Dauge-Roth et Ayse Irem Ikizler, dans « Le cinéma face à l'oblitération génocidaire. Silences éloquents et hors-champ intérieur chez Philippe Van Leeuw et Kivu Ruhorahoza », ce faisant, « ils conçoivent esthétiquement et éthiquement la possibilité de montrer et narrer une violence et une souffrance qui excèdent l'univers de référence » (Ikizler et Dauge-Roth 117).

Mise en abîme : tensions sociopolitiques

Le film commence par une juxtaposition de la ville dans sa mobilité de la vie ordinaire, et l'immobilité de Balthazar dans sa chambre, en face de son ordinateur. Ensuite, le spectateur se situe derrière la caméra de Balthazar, qui ne regarde que dans cette caméra et commence à narrer l'histoire de son film. À travers ce personnage, Ruhorahoza se situe lui-même en tant que médiateur entre le spectateur et les personnages, et démontre que l'histoire de Balthazar est en effet sa propre histoire.

L'expérience individuelle de Ruhorahoza est significative dans le film dans sa façon de mettre en lumière la politique de la censure au Rwanda. Balthazar veut faire un film sur le génocide Rwandais des Tutsi, mais son film n'est pas accepté par la commission sous prétexte que « cela n'est pas un sujet intéressant ». Le chef de la commission, au courant également de la capacité artistique de Balthazar, essaie de le convaincre de faire un autre film :

So we talked about your project and we all agreed that your story was well written, is absolutely original. The creativity, *audacieux*... And the need for our youth to make films... My position was very clear : we have to support local cinema. Our people have to see their faces and hear the language on screen. We all agreed on the power of images. An image is worth a thousand words. And films can be used for educations and awareness campaigns. We believe that film can help us to get our message out there. And entertainment. But entertainment while promoting the government's program. Such as HIV prevention campaigns, fight against gender-based violence. In short, messages that help people improve the lives of our people. Look, I am so sorry but your story is kind of irrelevant to us. It is a story that you could say, it is not really that important.

Pendant que le chef de la commission essaie de transmettre la perspective du gouvernement sur les projets artistiques, Balthazar reste silencieux et la caméra montre son visage en gros

plan. Le chef de la commission se présente hors-champ pendant la plupart de la conversation, ce qui souligne un décalage entre ces deux personnages. Les paroles du chef font écho à celles de François Mitterrand, pour qui « le génocide pour ces pays-là n'est pas très important ». Bien que Balthazar reste silencieux, c'est-à-travers ce silence qu'il fait réfléchir son spectateur : Qu'est-ce que cela veut dire de ne pas pouvoir représenter le génocide des Tutsi aujourd'hui ? Comment est-ce qu'on doit se remémorer l'histoire tandis qu'il s'agit d'une politique d'un refoulement encouragé par le gouvernement ? La réconciliation sera-t-elle possible dans ces conditions si l'on suit cette politique ?

Balthazar brise son silence dans une conversation avec l'actrice de son film, à travers laquelle il transmet le but de son projet au spectateur :

They dont get it. They absolutely don't get it. It is this that I am denouncing. The endless cycle of violence. The cycle of the cockroach. This cockroach that it stigmatized and has to hide and finally has to counter-attack because it just can't take it no more. That's exactly what I am denouncing. And the cockroach is a snake in one country and a scorpion in another. What do they get at the end ? Blood, wars, despair, famine, madness and death. And it goes on and on, in every country of this damned ridicilous continent. And that's what I am denouncing in my film.

Le dialogue entre Balthazar et l'actrice se présente d'abord comme une critique sociale et politique. Le fait de souligner « l'incompréhension » est l'indice d'un décalage dans la société. Ensuite, la métaphore du « cafard » est une référence directe au génocide Rwandais, le fait que les Tutsi étaient traités de cafards—*inyenzi*. Après avoir donné cette référence spécifique, Balthazar suggère que le motif du cafard n'est pas unique en tant que symbolique de la violence. Kivu Ruhorahoza, dans un entretien avec Noosim Naimasiah,

exprime sa volonté de mettre en scène la nature de la violence en général au lieu de représenter uniquement la violence exercée au Rwanda ainsi :

Since the film's release, Mali and Libya have gone from stable nations to countries on the verge of implosion. Nigeria prides itself for being the largest economy in Africa while tens of its citizens die every week. Kenya makes the strangest decisions to deal with its Somali problem and that will affect the entire region [...] It's a cycle and it will remain like that (Ruhorahoza, *In Conversation with Kivu Ruhorahoza*).

Ce procédé de transmettre les motivations individuelles à travers cette mise en abîme permet au cinéaste d'établir une sorte de contrat avec son spectateur. Le fait de transmettre ce message à travers ce dialogue démontre aussi l'importance de l'oralité dans les traditions africaines. Tout ce film peut être considéré comme une transmission orale qui avertit et prépare le public à l'histoire qui viendra. À travers ces procédés, le cinéaste souligne les caractéristiques de son film sans forcément limiter son projet à un caractère national.

Le cycle du cafard : Acte un

Dans ce premier cycle, le cinéaste met en scène un génocidaire emprisonné dans une chambre. Bien que l'enfermement soit évident, il n'est pas clair s'il s'agit d'un asile psychiatrique ou d'une prison. La scène commence par une juxtaposition de Balthazar, en train de rêver, et ce génocidaire, que Ruhorahoza appelle « Madman – Le fou », qui entend simultanément la même voix par la radio :

This morning, 24 cockroaches, yes, you've heard it, 24 cockroaches, were discovered in the Mugina neighbourhood. You understand things are getting serious. We implore you to be vigilant because our nation is under attack. There are

cockroaches all over town. Here at RTIM, we back the directive from the Ministry in charge of Security Affairs.

Cette voix qui parle de RTLM, rappelle les messages de la haine qui ont été dispersés avant et pendant le génocide au Rwanda. Ensuite, la caméra montre le visage du génocidaire, toujours silencieux, dans une juxtaposition avec un cafard qu'il emprisonne sous un verre. Toute cette partie du film montre le génocidaire et le cafard, enfermés dans une même chambre, avec pour seul contact avec le monde extérieur, « les étrangers » qui viennent donner de l'alcool, et de la marijuana, et une machette au génocidaire.

Ce geste fait référence à l'intervention des Européens pendant le génocide rwandais pour manipuler le conflit entre les Hutu et les Tutsi.¹⁷ L'impact de la marijuana et de l'alcool complique encore l'histoire, comme le spectateur n'arrive pas à comprendre s'il s'agit d'un rêve, d'une illusion ou bien de la réalité. Comme le souligne Alexandre Dauge-Roth et Ikizler, « Ruhorahoza met en avant la confusion fantasmagique et pathologique du génocidaire qui ne parvient plus à faire la part entre le sens figuré et littéral ou entre la réalité idéologique et physique du 'cafard'(Ikizler et Dauge-Roth 127). À cet espace fantasmagique qui déstabilise le spectateur, s'ajoute encore la scène du viol du cafard par le génocidaire. Cette scène, bien qu'évoquée par Balthazar dans la première partie, renforce encore la confusion du spectateur par son absurdité. À travers ce génocidaire « fou », Ruhorahoza met en question l'exercice d'une violence à la limite de la folie, inséparable de la réalité. Comme le souligne Mick Broderick, « this action is in turn surreal, horrifying,

¹⁷ Ce rappel à la complicité se présente également à travers une autre scène déstabilisante dans laquelle on ne voit que les mains noires et blanches, et qui font ensemble une omelette avec des cafards.

ludicrous, but also artistically provocative and intellectually challenging in its coldness and incongruous display » (Broderick 82). Ainsi, cette perte totale de repères, symbolisée par le viol du cafard, se présente également comme une critique pour déconstruire la nature et les dynamiques de la violence, avec ses causes absurdes et ses conséquences tragiques.

Le cycle du cafard : Acte deux

La dernière partie du film met en scène l'histoire d'Yvan et de Justine, qui ont perdu leur famille pendant le génocide. Leur mémoire du génocide est totalement différente, Justine étant présente au Rwanda pendant le génocide, tandis qu'Yvan était en France pour faire ses études. L'intéressant c'est que l'on ne transmet pas cette information au spectateur avant la fin de l'histoire. Yvan montre des fragilités psychiques, que l'on peut attribuer à un trouble de stress post-traumatique, – il porte un casque de moto en continu – et Justine essaie de le faire traiter. Comme elle n'a pas les moyens financiers de prendre en charge les médicaments, Justine se voit obligée de recourir à des faveurs sexuelles pour « payer » le psychiatre, épisode par lequel le cinéaste souligne la destruction morale après le génocide.

Yvan, jusqu'à la fin du film, n'enlève jamais son casque. Il mène sa vie ordinaire toujours avec ce casque sur la tête, et le spectateur n'arrive pas à comprendre la raison pour laquelle il se cache derrière ce casque. Ruhorahoza explique la raison pour laquelle il utilise ce casque pour ce personnage dans son entretien avec Matthias De Groof :

When Ivan wears the helmet, he looks like a bin insect, a cockroach [...] So the helmet is there to protect him, but protect him from what ? There is something in

the film that doesn't have to be revealed to the reader. It projects him from something that happened to him or not. For me it is a symbol of whom he is or of whom they wanted him to be, namely a cockroach, a bug, an insect. It is him making an effort to try to protect his fragile mind. He doesn't want his sister to see his face because he is so ashamed of himself. He wishes he could have protected her, done something for her (Ruhorahoza, *Grey Matter, Interview with Kivu Ruhorahoza*).

Ainsi, le casque se présente comme un objet de protection ou un objet derrière lequel Yvan évite de faire face à la réalité. De plus, ce faisant, visuellement il rappelle la tête d'un insecte/cafard, ainsi internalisant une des dénominations péjoratives à l'égard des Tutsi. La culpabilité d'être absent pendant les exterminations ajoute également à son trauma, qui est un des aspects soulignés également par Véronique Tadjou dans *L'Ombre d'Imana*. Le casque est également emblématique de sa folie, comme Yvan croit qu'il a des traces de machettes sur son visage, tandis que cela n'existe que dans son imagination.

Comme les deux-tiers du film, cette dernière partie est également silencieuse, mais c'est un silence différent. Tandis que Justine essaie de faire parler Yvan, et l'encourage à s'exprimer, il ne fait que des gestes ; ou il préfère rester totalement silencieux. À travers ce silence, le cinéaste met l'accent sur le manque de communication entre les deux, mais également au sein de la communauté. La représentation du silence dans le contexte du génocide rwandais est intéressante car la plupart des productions artistiques abordent ce thème en le critiquant : il faut briser le silence pour se remémorer le passé, pour s'exprimer et pour trouver la réconciliation, comme on a souligné également avec *L'Ombre d'Imana*. Or, Ruhorahoza représente ce silence en tant que symptomatique du trauma, en soulignant également la difficulté, sinon l'impossibilité de s'exprimer, surtout dans un contexte intime. Ainsi, le silence ouvre une possibilité de faire penser l'indicible et l'inmontrable.

Il devient donc performatif dans le sens où il déclenche chez le spectateur un besoin de réflexion. Pour surmonter ce silence, Justine encourage son frère à s'exprimer, non pas uniquement verbalement, mais à travers la peinture. Tout au long de l'histoire, Yvan essaie de faire un portrait de Justine, ce qui impliquerait donc une possibilité de guérison.

Yvan se calme progressivement. Au début, quand il reste chez eux tout seul, pendant que Justine va voir le psychiatre en vue de se procurer les médicaments pour son frère, il est en proie constamment aux hallucinations : un génocidaire qui viole sa sœur, ses parents en train de brûler, etc. Comme il n'arrive pas à distinguer le réel du fictif et de l'hallucination, il jette de l'eau sur le poste de télévision où il croit voir les images circuler.

Joshua Hirsch, dans *After Image : Film, Trauma and the Holocaust*, remarque: « In post-traumatic memory, linear chronology collapses. Time is experienced as fragmented and uncontrollable » (Hirsch 21). Ainsi, la conscience d'Yvan ne fonctionne pas d'une manière linéaire, mais plutôt à travers des fragments de mémoire. Le spectateur n'arrive pas à comprendre si ce sont des images du passé qui le hantent ou bien s'il les imagine totalement dans le présent. Les réactions d'Yvan en face de ces scènes sont aussi significatives. Chaque fois qu'il a une telle sensation troublante, Yvan réagit comme s'il s'agissait de la période du génocide : paniqué et horrifié, il cherche l'abri qui se trouve dans la maison pour s'y cacher. La mise en scène des réactions d'Yvan, à la limite de la folie, mais également proche du réel, nous renvoie encore une fois au concept du réalisme traumatique de Michael Rothberg. Ce faisant, le cinéaste brouille les frontières entre le passé et le présent, comme il n'est pas toujours clair si les scènes sont hallucinatoires ou réelles ; comme peuvent l'être les limites entre la raison et la folie. Autrement dit, Yvan

réagit de la même manière que les victimes pendant les exterminations. Les scènes « absurdes », auxquelles le spectateur est exposé, suggèrent et reposent sur la folie d'Yvan. Or, ces scènes représentent la réalité du quotidien pendant le génocide. Ainsi, les réactions d'Yvan brouillent les limites entre le passé et le présent, entre le normal et l'anormal. Ruhorahoza, ainsi, met l'accent sur un processus de la perte du sens de la mesure, et sur la fragilité des barrières entre la folie et la réalité.

L'histoire d'Yvan et Justine se termine par l'exhumation de leurs parents dont les cadavres ont été retrouvés dans le village. Une fois la cérémonie de l'enterrement terminée, Yvan enlève son casque et commence à pouvoir s'exprimer, geste emblématique d'une réconciliation et d'une guérison possible.

Réconcilié avec le passé et guéri mentalement, Yvan recommence à peindre pour terminer le portrait de sa sœur qui lui demande s'il veut voir encore une dernière fois son psychiatre. Il répond à Justine : « Don't worry anymore, little sister ». Le changement d'attitude d'Yvan passe par sa création artistique, et ce faisant, le cinéaste met l'accent sur le pouvoir de la production artistique pour surmonter les traumatismes.

L'histoire d'Yvan et de Justine se dénoue brutalement, d'une manière inattendue. Yvan, en essayant de changer une ampoule dans sa chambre, meurt par accident. Justine devient folle, et on la voit dans une chambre similaire à celle du génocidaire du *cycle du cafard : acte un*, en regardant le cafard qui change de chambre. Le cafard se retourne dans la vase du génocidaire tandis que Justine ne fait que regarder la scène derrière la porte. Le cycle du cafard est ainsi complété, offrant une vision plus que sombre.

Réconciliation aujourd'hui ?

Matière grise est sorti en 2011, 16 ans après le génocide Rwandais des Tutsi. Bien que la possibilité de réconciliation soit élaborée brièvement dans le film, la tonalité générale est assez pessimiste. Ruhorahoza exprime ce pessimisme dans son entretien:

So many survivors are convinced that the people who killed their families will turn back and finish them, which was their ambition at some point. So yes, there is that fear, but even if you decide that the film is not taking place in Rwanda, you can see too that the cycle of violence never ends, if not ending in despair, pain and madness as says Balthazar [...] I wrote the story of the cycle of the cockroach, I don't know if I was in a pessimistic mode. The violence simply never stops. Ivory Coast, Tunis, Libya, Zimbabwe, Kenya etcetera. It is like a cycle that never ends in Africa. It is me observing something that is there, an actual situation (Ruhorahoza, *Grey Matter, Interview with Kivu Ruhorahoza*).

Si l'on compare le pessimisme de ce film à celui dans un texte tel que *L'Ombre d'Imana* de Véronique Tadjó, qui fut publié 4 ans après le génocide, il est intéressant de voir les différences de perspective, plus optimiste chez Tadjó. Quatre ans après le génocide, l'espoir semble exister quant à la perspective de changer l'avenir, même si Tadjó termine son récit par des paroles presque menaçantes qui seraient prescriptives :

Comprendre. Disséquer les mécanismes de la haine. Les paroles qui divisent. Les actes qui scellent les trahisons. Les gestes qui enclenchent la terreur.
Comprendre. Notre humanité en danger (Tadjó, *L'ombre d'Imana* 132).

Tadjó avertit le lecteur de la nécessité de comprendre les mécanismes et les dynamiques qui transforment la haine en un système de violence. Pour faire entendre son message à l'humanité, Tadjó, à travers une polyphonie des personnages, met en scène les expériences des différents individus qui ont été influencés par le génocide, directement ou

indirectement. Ruhorahoza va plus loin, il se concentre sur l'impact de ses expériences sur ces individus pour « faire comprendre » les conséquences de ces mécanismes de haine. Cazenave et Célérier soulignent les transformations dans les œuvres récentes sur le génocide rwandais qui « portent non seulement sur rescapés et/ou génocidaires, mais aussi sur les personnes touchées indirectement dans et par le génocide, y compris la diaspora » (Cazenave et Célérier 23). Si la littérature et le cinéma tournent le regard vers l'individu, l'indicible et l'inmontrable pour mieux « comprendre » d'abord la nature de l'humanité et sa capacité de la destruction, le cinéma occidental change également de perspective. L'une des productions occidentales les plus récentes sur le génocide rwandais, c'est *Black Earth Rising*, série télévisée coproduite par BBC Two et Netflix, sortie le 10 septembre, 2018. Son directeur, Hugo Blick, producteur anglais a produit plusieurs films dont l'un des plus connues, *The Honourable Woman* (2014), est un thriller politique.

Black Earth Rising est une fiction dramatique de 8 épisodes qui met en question le système de justice au Rwanda après le génocide. Kate Ashby (Michaela Coel) joue le rôle d'une jeune fille rwandaise, adoptée par Eve Ashby (Harriet Walter), une avocate britannique des droits humains, qui veut condamner un ancien chef militaire du Front patriotique rwandais (FPR). Or, Kate, qui voit en ce chef militaire un héros, est totalement contre l'idée de sa condamnation et essaie de persuader sa mère de refuser de se charger de ce dossier. Le jour de son procès, la mère adoptive de Kate et le chef militaire rwandais sont tués et la narration se focalise dès lors sur le rôle de l'Occident dans cet événement, et rétrospectivement son impact pendant le génocide. Le scénario met en scène explicitement l'intervention et la responsabilité des pays comme la France, le Royaume-Uni, la Belgique,

les Pays-Bas, le Canada et les États-Unis pendant et après le génocide, en mettant en question également le rôle du FPR dans le contexte de la justice. Ainsi, le réalisateur brouille les cartes dans la question des responsabilités institutionnelles en mettant en scène les rapports de complicités à travers une série d'histoires : Les frais juridiques de Patrice Ganimana, l'un des génocidaires, sont payés par une église fondée et dirigée par le Royaume Uni. La France supporte la milice Tutsi au Congo pour faire le commerce des minéraux. Le président Rwandais—dans le scénario du film, une femme—abuse des lois et réduit au silence toute sorte d'oppositions contre le gouvernement. Les États Unis ne reconnaissent pas le tribunal international en tant qu'organe judiciaire légitime, vu le risque de juger les anciens présidents, etc.

En effet, l'intervention du tribunal international se trouve au cœur du scénario. L'un des personnages, Alice Munezero (Noma Dumezweni), responsable du gouvernement rwandais et ancien général du FPR, est accusée d'avoir commis des atrocités de masse contre des civils rwandais et est arrêtée en Grande-Bretagne¹⁸ tandis qu'elle fait une figure de héros nationale pour les rwandais. À travers cette histoire, le réalisateur remet en question le pouvoir et sa légitimité dans son rapport à la justice/l'injustice.

De plus, le fil conducteur du scénario est un prétendu « double génocide ». Au fil des épisodes, Alice Munezero devient l'objet des menaces extérieures alors qu'elle essaie de révéler la réalité quant aux massacres exercés par les Tutsi dans les camps des réfugiés au Congo. À la fin, Munzero est aidée par la secrétaire de l'État des États-Unis qui, « d'une

¹⁸ L'histoire d'Alice Munezero fait appel à l'arrestation du chef du renseignement rwandais, Karenzi Karake par le gouvernement britannique en 2015.

manière héroïque », annonce officiellement son témoignage de la violence exercée dans ces camps, et perd son travail.

Black Earth Rising a eu beaucoup de succès dans le monde occidental, et le fait qu'il a été retransmis par la BBC et Netflix a ajouté à sa diffusion. Or ici, revisiter l'histoire et la « reconstruction mémorielle » à travers les efforts collectifs sont perçus comme problématiques pour certains spectateurs, surtout dans le monde africain. Dans un blog sur Médiapart, « À propos de la série 'Black Earth Rising' », Jessica Mwiza, éducatrice spécialisée rwandaise, exprime ses inquiétudes concernant la représentation du génocide Rwandais et dit :

Force est de constater qu'il s'agit d'une révision qui ne dérange que nous, les concernés, les rwandais. C'est une révision que nombreux applaudissent aveuglément et bruyamment [...] A l'approche des 25èmes commémorations officielles du génocide perpétré contre les Tutsi, je rappelle que nous sommes nombreuses et nombreux à tenter, chacun à notre niveau, de transmettre la mémoire de celles et ceux que nous avons perdu afin qu'ils ne soient pas assassinés une deuxième fois par les procédés négationnistes, puis pour que l'humanité apprenne et lutte activement contre les crimes contre l'humanité. Ce genre de productions annihilent nos efforts, sur tous les plans. Combien de personnes - notamment de jeunes - vont visionner ces épisodes et en faire leur référence sur l'histoire du Rwanda ? (Mwiza).

Le ton sec et pessimiste de Mwiza souligne sa déception concernant la déformation de la représentation du génocide Rwandais sur une plateforme aussi accessible que Netflix. En effet, les commentaires des spectateurs dans le média social¹⁹ démontrent une rupture dans la réception de *Black Earth Rising*. D'une part, il s'agit d'un public qui regarde les séries

¹⁹ #BlackEarthRising sur Twitter : <https://twitter.com/hashtag/blackearthrising>

avec une grande appréciation ; et d'autre part, il y'a la déception totale comme celle de Jessica Mwiza.

Ce décalage dans la réception de *Black Earth Rising* nous mène à réfléchir à la représentation du génocide des Tutsi et sa transformation dans ces 25 dernières années. Est-ce que le monde occidental tente de participer d'une manière collective à la reconstruction historique et mémorielle du génocide rwandais au nom de la justice ? Est-ce que c'est la culpabilité qui motive les artistes occidentaux comme le souligne Hugo Blick, dans son entretien avec Steve Bloomfield « Our silence came from guilt ? » Est-ce que révéler cette culpabilité collective à travers la production artistique peut catalyser le processus d'une réconciliation au Rwanda ?

Les questions se multiplient. Trouver des solutions finales ou des réponses explicites est difficile dans le cas de Rwanda. Les artistes participent, d'une manière ou d'une autre, à la réflexion sur les événements historiques et leurs impacts sur le présent et l'avenir. Bien qu'il ne soit pas possible de trouver des solutions définitives et des réponses exactes pour l'avenir, en termes de représentation artistique, ces transformations sont révélatrices d'un effort collectif, un effort dont les motivations restent diverses. Le succès du *Black Earth Rising* sur Netflix nous démontre bien que le génocide des Tutsi au Rwanda est devenu l'objet de la production cinématographique à l'échelle mondiale aujourd'hui.

Bibliographie

Allen, Ben. « Rwanda, Genocide and the ICC: Hugo Blick Explains the Real Political History behind Black Earth Rising ». *Radio Times*, 22 octobre 2018,

<https://www.radiotimes.com/news/tv/2018-10-22/black-earth-rising-bbc2-real-political-history-rwandan-genocide-international-criminal-court/>.

Bernard, Kouemo Auguste. *Waramutseho*. 2008.

Blick, Hugo. *Black Earth Rising*. 2018.

---. “Our silence came from guilt”: the director of *Black Earth Rising* on telling the Rwandan story the West would rather forget | *Prospect Magazine*. Entretien réalisé par Steve Bloomfield, 30 octobre 2018, <https://www.prospectmagazine.co.uk/arts-and-books/our-silence-came-from-guilt-the-director-of-black-earth-rising-on-telling-the-rwandan-story-the-west-would-rather-forget>.

---. *The Honourable Woman*. 2014.

Braeckman, Colette. *Rwanda: mille collines, mille douleurs*. Éditions Nevicata, 2014.

Brinker, Virginie. *La transmission littéraire et cinématographique du génocide des Tutsi au Rwanda*. Classiques Garnier, 2014.

Broderick, Mick. « Not Reconciled: Grey Matter (Ruhorahoza 2011) and the Lacunae of Post-genocide Rwandan Cinema ». *Critical Arts*, vol. 31, n° 5, septembre 2017, p. 78-86. *Taylor and Francis+NEJM*, doi:10.1080/02560046.2017.1348685.

Caruth, Cathy. *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press, 1996.

- Caton-Jones, Michael. *Shooting Dogs*. 2005. *www.imdb.com*,
<http://www.imdb.com/title/tt0420901/>.
- Cazenave, Odile. « Dis-Enchanted, Dis-Entangled Tales: Francophone African Literature Today—The Examples of Boubacar Boris Diop and Véronique Tadjo ». *PEN America*, 14 mai 2015, <https://pen.org/dis-enchanted-dis-entangled-tales-francophone-african-literature-today-the-examples-of-boubacar-boris-diop-and-veronique-tadjo/>.
- Cazenave, Odile, et Patricia Célérier. *Contemporary Francophone African Writers and the Burden of Commitment*. University of Virginia Press, 2011. *Project MUSE*,
<http://muse.jhu.edu/book/2071>.
- . « Vingt ans après le génocide des Tutsis du Rwanda: regards sur la production artistique ». *Présence Francophone*, n° 85, 2015, p. 9-28.
- Cieplak, Piotr. « History, trauma and remembering in Kivu Ruhorahoza's Grey Matter (2011) ». *Journal of African Cultural Studies*, vol. 30, n° 2, mai 2018, p. 163-77.
Taylor and Francis+NEJM, doi:10.1080/13696815.2016.1244476.
- Clark, Phil. « Rwanda's Recovery: When Remembrance is Official Policy ». *Foreign Affairs*, n° January/February 2018, 2018. *www.foreignaffairs.com*,
<https://www.foreignaffairs.com/articles/rwanda/2017-12-12/rwandas-recovery>.
- Columbia Maison Française. *Writing for Life: The Shadow of Imana: Travels in the Heart of Rwanda*. 2014. *YouTube*,
https://www.youtube.com/watch?v=mFwGhwy_tL0.

- Coquio, Catherine. *La littérature en suspens : Ecritures de la Shoah : le témoignage et les oeuvres*. L'Arachnéen, 2015.
- . *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*. Armand Colin, 2015.
- . *Rwanda : le réel et les récits*. Belin, 2004.
- Dauge-Roth, Alexandre. *Writing and filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda: Dismembering and Remembering Traumatic History*. Lexington Books, 2010.
- Diop, Boubacar Boris. *Le Cavalier et son ombre*. NEI, 1999.
- . « *Le Rwanda m'a appris à appeler les monstres par leur nom* » *Entretien de Boniface Mongo-Mboussa avec Boubacar Boris Diop*. août 2000, <http://africultures.com/le-rwanda-ma-appris-a-appeler-les-monstres-par-leur-nom-1465/>.
- . *Murambi, le livre des ossements*. Zulma, 2011.
- Ekotto, Frieda. « Une poétique de la mémoire: lire Matière grise, le film du réalisateur rwandais Kivu Ruhorahoza ». *Présence Francophone*, vol. Vingt ans après le génocide des Tutsis du Rwanda: regards sur la production artistique, n° 85, 2015, p. 59-68.
- Favreau, Robert. *A Sunday in Kigali*. 2006. www.imdb.com, <http://www.imdb.com/title/tt0463385/>.
- George, Terry. *Hotel Rwanda*. 2004. www.imdb.com, <http://www.imdb.com/title/tt0395169/>.
- Gourevitch, Philip. *We wish to inform you that tomorrow we will be killed with our families: stories from Rwanda*. 1st ed, Farrar, Straus, and Giroux, 1998.

- Hatzfeld, Jean. *Life Laid Bare: The Survivors in Rwanda Speak*. Other Press, 2006.
- Hirsch, Joshua. *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust*. Temple University Press, 2004.
- Hitchcott, Nicki. « Between Remembering and Forgetting: (In)Visible Rwanda in Gilbert Gatore's *Le Passé devant soi* ». *Research in African Literatures*, vol. 44, n° 2, 2013, p. 79-90. *JSTOR*, doi:10.2979/reseafritelite.44.2.76.
- Ikizler, Ayse Irem, et Alexandre Dauge-Roth. « Le cinéma face à l'oblitération génocidaire. Silences éloquents et hors-champ intérieur chez Philippe Van Leeuw et Kivu Ruhorahoza ». *Présence Francophone*, vol. Vingt ans après le génocide des Tutsis du Rwanda: regards sur la production artistique, n° 85, 2015, p. 114-36.
- Jean-Charles, Régine Michelle. *Conflict Bodies: The Politics of Rape Representation in the Francophone Imaginary*. Ohio State University Press, 2014.
- Jones, Bruce D. *Peacemaking in Rwanda: The Dynamics of Failure*. Lynne Rienner Publishers, 2001.
- Karegeye, Jean-Pierre. « Du témoin et de l'humain chez Gilbert Gatore: *Le Passé devant soi* ». *Présence Francophone*, n° 85, 2015, p. 39-58.
- LaCapra, Dominick. *History and Memory After Auschwitz*. Cornell University Press, 1998.
- Lamko, Koulsy. *La phalène des collines*. Divers, 2002.
- Levi, Primo, et André Maugé. *Les Naufragés et les Rescapés : Quarante ans après Auschwitz*. Gallimard, 1989.

Lyotard, Jean-François. *The Differend: Phrases in Dispute*. University of Minnesota Press, 1988.

Malagardis, Maria. « France-Rwanda : la justice clôt l'interminable enquête sur l'assassinat de Habyarimana - Libération ». *Libération*, décembre 2017, https://www.liberation.fr/planete/2017/12/21/france-rwanda-la-justice-clot-l-interminable-enquete-sur-l-assassinat-de-habyarimana_1618228.

Mwiza, Jessica Géronald. « À propos de la série " Black Earth Rising " ». *Club de Mediapart*, Février 2019, <https://blogs.mediapart.fr/jessica-gerondal/blog/290119/propos-de-la-serie-black-earth-rising>.

Ndiaye, Samba. *Rwanda pour mémoire*. 2003.

Peck, Raoul. *Sometimes in April*. 2005. www.imdb.com, <http://www.imdb.com/title/tt0400063/>.

Ricoeur, Paul. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Seuil, 2003.

Ricoeur, Paul. *Le temps raconté*. Éd. du Seuil, 2007.

Rothberg, Michael. *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. University of Minnesota Press, 2000.

Ruhorahoza, Kivu. *Grey Matter, Interview with Kivu Ruhorahoza*. Entretien réalisé par Matthias De Groof, 26 octobre 2012. www.academia.edu, https://www.academia.edu/10952571/_Grey_Matter_interview_with_Kivu_Ruhorahoza_in_FilmAfrica_The_Royal_African_Society_and_SOAS_26_October_2012.

---. *Grey Matter (Matière Grise)*. 2011.

- . *In Conversation with Kivu Ruhorahoza*. Entretien réalisé par Naimasiah Noosim, 5 juin 2015, <http://www.warscapes.com/conversations/conversation-kivu-ruhorahoza>.
- . *Winthrop-King Interview with Kivu Ruhorahoza - Part 1*. Entretien réalisé par Winthrop-King Institute at Florida State University, 2017. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=cfAZvGA5iRk>.
- Sarabwe, Emmanuel, et al. « Marital Conflict in the Aftermath of Genocide in Rwanda: An Explorative Study within the Context of Community Based Socioterapy ». *Intervention*, vol. 16, n° 1, janvier 2018, p. 14. www.interventionjournal.org, doi:10.1097/WTF.000000000000147.
- Sibomana, André. *Hope for Rwanda: Conversations with Laure Guilbert and Hervé Deguine*. Pluto Press ; Mkuki na Nyota Publishers, 1999.
- Stone, Dan. *The Holocaust, Fascism, and Memory: Essays in the History of Ideas*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Tadjo, Véronique. « Lifting the Cloak of (In)Visibility: A Writer's Perspective ». *Research in African Literatures*, vol. 44, n° 2, 2013, p. 1-7. *JSTOR*, doi:10.2979/reseafritelite.44.2.1.
- . *L'ombre d'Imana : Voyages jusqu'au bout du Rwanda*. Actes Sud, 2000.
- Todorov, Tzvetan. « La mémoire comme remède contre le mal ». *Rwanda. Récit du génocide, traversée de la mémoire*, édité par Jean-Pierre Karegeye et Jacques Ch.Lemaire, Espaces de libertés, 2009.
- Vickroy, Laurie. *Reading trauma narratives: the contemporary novel & the psychology of oppression*. University of Virginia Press, 2015.

Waberi, Abdourahman. « La première couche d'encre ». *Présence Francophone*, n° 85, 2015, p. 29-38.

Walker, Janet. *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. University of California Press, 2005.

PARTIE II : VIOLENCES SOCIALES ET EXCLUSIONS

CHAPITRE 3 :

JE SUIS FOLLE, DONC JE PARLE ! : LA FOLIE ET L'ÉCRITURE FÉMININE

*Tu reçois la brûlure de l'absence
absence de toute humanité
on ne survit que dans la folie
espace de combat dilué d'eau rouge
châtiment d'un village indigne, de sa communauté
Les mots les ont sauvés
les ont sortis momentanément du trou²⁰
(Lohka 10)*

Introduction

Comment s'exprimer en tant que femme dans une société qui a connu la colonisation ? Ce chapitre se focalise sur les narrations des écrivaines dont les protagonistes « ne survivent que dans la folie », comme le décrit Eileen Lohka. Depuis longtemps, les recherches postcoloniales et décoloniales visent à décrire les conséquences du colonialisme d'une façon dialectique. Parallèlement, cette quête de donner un sens aux événements du passé et leur conséquence caractérise les œuvres des écrivains postcoloniaux. Que veut dire être une femme dans une société décolonisée ? Comment combler les silences des femmes

²⁰ Lohka, Eileen. « Repenser les catégorisations de l'écriture : le cas d'Ananda Devi ». Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité, édité par Véronique Bragard et Srilata Ravi, L'Harmattan, 2011.

aujourd'hui ? Et plus encore, comment trouver ces mots qui lient le passé refoulé et le présent qui reflète constamment le poids de ces refoulements ?

Ananda Devi, Shenaz Patel et Marie-Célie Agnant contribuent à ces réflexions dans leurs écritures, et ce, à travers le discours de la folie. Que signifie donc représenter le passé colonial et ses réminiscences à travers la folie ? Comment est-ce qu'elle se construit dans le texte et agit dans le discours ?

Le motif de la folie dans l'écriture mauricienne : *Pagli* d'Ananda Devi et *Paradis Blues* de Shenaz Patel

Shenaz Patel et Ananda Devi décrivent la violence au quotidien que rencontrent les femmes à Maurice par le biais de la folie. Le motif de la folie dans ces œuvres, qui est en même temps un paramètre d'exclusion pour les personnages des romans, fonctionne d'une manière positive dans le sens où elle propose une possibilité de transgression sociale et identitaire qui permet aux personnages de construire une nouvelle vie. Ainsi, la folie se présente comme une possibilité de survie dans le discours narratif. Le discours de la folie permet aux narratrices d'investir leur subjectivité féminine en démontrant également l'alternative qu'il constitue pour exister dans la société en tant que femmes.

L'État initial et l'encadrement social dans *Paradis Blues*

L'immobilité et la banalité sont deux thèmes importants problématisés par Patel et Devi. Les frontières géographiques ajoutent à l'immobilité des protagonistes qui sont emprisonnés dans une société dominée par des valeurs patriarcales et des normes sociales

rigides. Dans ces circonstances, les protagonistes commencent par exprimer leur désir de s'enfuir pour se libérer. Leur désir de trouver une liberté est pourtant problématique car, pour être libre, elles doivent se détacher de la société : elles sont traitées comme des marginales et ce processus de marginalisation se traduit par leur exclusion totale, à cause de leur « folie ». La marginalisation des protagonistes par la société se présente d'une manière symbolique, étant donné que leur folie n'est pas forcément pathologique.

Dans *Paradis blues*, Shenaz Patel met en scène l'itinéraire d'une jeune femme, Mylène, exclue par la société et amenée à « la folie ». Le texte s'ouvre sur un monologue intérieur de la protagoniste qui décrit le milieu dans lequel elle se trouve :

Il fait chaud aujourd'hui.
Si chaud.
Si beau. Comme tous les jours. Tous les jours. Matin, midi, soir, nuit, nuit noire.
Tic... Tac... Doucement. À quoi bon se presser. Rien ne bouge. Pas un cheveu. Pas une feuille. Pas un nuage.
C'est bien ainsi.
Ce silence.
Ce temps qui coule sans bruit, sans heurt.
S'allonger, ne plus marcher, non, ne plus courir. Se laisser porter, juste.
Ne plus sentir son corps. Comme s'il avait fondu. Disparu. Fermer tous ses pores, ne plus frémir, ne plus tressaillir, garder seulement les yeux ouverts, sans ciller, sans cligner, les yeux ouverts sur le ciel, boire lentement, boire simplement, par les yeux, ce bleu (Patel 5).

La description utilisée par la narratrice suggère la banalité de la vie quotidienne : « comme tous les jours ». Dès la première page, le lecteur est le témoin de l'enfermement du personnage dans une banalité sociale et temporelle. Cette banalité thématique se représente au niveau textuel par le biais des répétitions ; tandis que la juxtaposition des phrases courtes et la présence des onomatopées donnent au texte un rythme en contraste avec la banalité

thématique. Ce faisant, la narratrice crée une tension thématique et textuelle dès le début du roman. De plus, le recours à une onomatopée telle que « tic... tac » est aussi significatif, car il souligne la même tension basée sur la contradiction entre la banalité et le rythme narratif. C'est-à-dire que le son du « tic... tac » nous rappelle le temps qui passe, et un mouvement temporel ; tandis que l'immobilité de la narratrice est en contraste avec celui-ci. Dans une onomatopée, il s'agit aussi d'une imitation, et cette idée d'une imitation artificielle est en dialogue avec le problème d'imitation dans la société en devenant un obstacle pour transgresser les normes. À travers cette référence qui évoque l'imitation inconsciente dans la société, la narratrice critique la soumission aux traditions qui fait perdre aux individus leurs propres subjectivités en les rendant presque anonymes.

Le pronom possessif « son » signale une aliénation qui finit par un décalage identitaire chez le personnage. Cette fragmentation identitaire s'accompagne d'une destruction corporelle : « ne plus sentir son corps », « fondu », « disparu ». Le champ lexical utilisé pour décrire les mouvements de cette destruction corporelle est violent : « frémir », « tressaillir », emblématiques d'un processus de déshumanisation.

L'effacement identitaire et physique, accompagné par une perte de repère dans le langage est aussi caractéristique de l'écriture de Patel. Cette destruction identitaire et narrative fait écho à la décomposition sociale dans la société, et donne à la narratrice l'occasion de dévoiler la vérité sociale par un regard critique. Ce procédé de décomposition sociale est renforcé par une fragmentation corporelle, représentée par la juxtaposition des membres du corps :

Dos rond. Yeux baissés. Oreilles grandes ouvertes. Capter, capter, comme un radar fou. Quoi, qu'est-ce qu'elles disent, les filles à l'usine ? Elles parlent à voix basse devant moi, shhhh, la petite est là. Un coup d'œil vers moi et elles enveloppent leur voix, comme les femmes à la maison, ma mère, mes tantes, mes grandes cousines, chiffon, serviette, jupe, torchon, elles enveloppent leur voix (Patel 10-11).

La fragmentation corporelle qui attire l'attention sur les membres du corps souligne le problème du voyeurisme dans la société. Dorothy Kelly, dans *Telling Glances: Voyeurism in the French Novel*, souligne que « The act of voyeurism itself [...] means to dominate and control by secretly gaining the power of superior knowledge » (Kelly 33). Cette tendance au voyeurisme, comme le souligne Kelly, permet aux sujets qui « regardent » de gagner un pouvoir sur les objets regardés, qui sont les femmes de la société. La juxtaposition des femmes « ma mère, mes tantes, mes grandes cousines » rend ce processus d'objectification collective, à travers lequel le regard de l'homme devient la menace pour l'assujettissement de la femme. Ainsi, la caractéristique menaçante de ce regard souligné par « capter, capter, comme un radar fou » accentue le processus d'enfermement féminin dans une société patriarcale. La femme, donc, à travers ce regard captivant, est réduite au silence. C'est au moment de cette réduction au silence que *la folie* surgit comme une exigence pour s'exprimer à travers la narration. Comme le souligne aussi Shoshana Felman dans *La folie et la chose littéraire*, « Madness is no longer quite the image of a 'soul', the profound essence or fundamental nature of the narrator's subjectivity, but a social mask, a role to be played. Beneath the mask of accusation, the accused becomes the accuser » (Felman 82). L'imitation de la folie devient donc, pour la protagoniste une arme pour lutter contre ce désir de l'assujettissement par la société et c'est en se déguisant *en folle* qu'elle trouve la

possibilité de se réagir. Pour le dire autrement, le personnage accepte *la folie* dans le but de renverser l'ordre social qui lui enlève toute sorte d'agentivité :

Folle.
Elle est folle.
Tenez-la bien à l'œil. Faut pas la laisser sortir (Patel 51).

« Folle » devient une étiquette pour Mylène et dans ce passage, la narratrice trouve l'occasion de problématiser cette notion de la folie en s'effaçant de la scène. C'est-à-dire que la narratrice transmet *la folie* de la protagoniste sous forme d'un jugement subjectif de l'Autre. Selon Véronique Bragard et Srilata Ravi, ses stratégies de marginalisation et du détachement à travers la perception de l'Autre : « provoquent l'éloignement et invitent un questionnement de ce qui est 'normal' » (Bragard et Ravi 15). Ainsi, la dissimulation de la narratrice, créant une asymétrie dans la scène où la communication n'est pas réciproque, accentue la subjectivité du jugement de *la folie*. Ce faisant, la narratrice met en doute l'état mental du protagoniste en conduisant le lecteur à réfléchir à la notion de la folie. Une fois marquée et marginalisée par la société en tant que folle, la protagoniste n'a plus d'accès à la communauté et sa rencontre doit être évitée : « Tenez-là bien à l'œil. Faut pas la laisser sortir ».

Pourtant, l'idée de condamner la soit-disant folle n'a pas forcément de conséquences néfastes dans le cas de Mylène. Dans le but d'éviter la menace du regard de la société qui l'emprisonne de plus en plus, elle désire en fait être invisible : « Ne pas se faire remarquer. Surtout pas. Se perdre dans la masse » (Patel 10). Sa réclusion représente en même temps son éloignement de la société, sorte de prison, qui lui permet de (se) reconstruire une

nouvelle subjectivité, et ce, dans le but de transgresser les barrières invisibles que la société lui impose. Mylène choisit de s'isoler, et ce faisant, elle peut échapper à cette identité imposée par la société et acquérir une liberté à travers cette transgression.

La transgression est accompagnée de violence dans *Paradis blues*. Comme le souligne Véronique Bragard et Srilata Ravi, dans *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, « Les relations échouent. La folie et la violence sont liées à une société en perte de repères ou imposant des repères ataviques liés à la position traditionnelle de la femme » (Bragard et Ravi 12). Dans ce cas-là, Mylène est obligée de se manifester, et sa transgression individuelle fait partie de cette manifestation. Elle exprime son désir de lutter pour sa transgression ainsi :

Me protéger.

C'est mon armure, ma chair.

Mais même cela, on me l'a refusé. Même cela, on l'a attaqué.

Il fallait que je me rende. Il fallait que je la laisse soumettre, ma chair.

Que je la laisse sonder, investir, fouailler, écarteler.

Il fallait que ce soit la guerre. La force devait prévaloir.

Une épée? Un gourdin? Un tesson de bouteille? C'est quoi un sexe d'homme?

Une grotte? Une caverne? Un renforcement à être forcé? C'est quoi un sexe de femme? (Patel 38-39).

La protagoniste souligne encore une fois le processus de sa réduction à « la chair » en tant qu'être humain, puis exprime la nécessité de lutter contre cette destruction dans le but de se défendre. Les réflexions de Mylène soulignent le fait que cette lutte n'est pas uniquement celle de l'humanité, mais aussi de sa féminité. Le sexe de l'homme, comparé à « l'épée » et « le gourdin » met en question le phallocentrisme dans la société en tant que repère du contrôle, en soulignant également le caractère primitif de ce point de vue par cette référence

de « gourdin », tandis que le sexe de la femme, représenté par « la grotte » et « la caverne », souligne un mouvement de recul, un lieu de confinement, un espace clos de protection. Pourtant, Mylène propose de lutter à travers son corps malgré ces impositions dominantes et prédéterminées par la société. Désormais, son corps n'est plus un lieu de repos, mais une arme de lutte qu'elle « laisse sonder, investir, fouailler, écarteler ». Ainsi, par cette décision de passer à l'acte, Mylène ne vise pas uniquement l'acquisition de sa subjectivité féminine ; mais elle vise aussi une restructuration sociale par un processus de déstabilisation des valeurs sociales.

L'État initial et l'encadrement social dans *Pagli* :

Le cheminement de Daya dont on apprend le nom que vers la fin du roman, est assez similaire à celui de Mylène. Appelée *pagli*, c'est-à-dire la femme folle, elle aussi se présente comme un personnage dont l'état initial d'immobilité la mène à agir dans la société. Daya, agent de transgression dans le roman en tant que protagoniste qui se revendique contre l'ordre établi est perçue comme folle à cause de ses actes « scandaleux » pour la société. Ce qui rend ces actes scandaleux c'est sa décision de ne pas consommer le mariage imposé avec son cousin qui est aussi son violeur, et d'avoir une relation d'amour avec un étranger. Comme le fait aussi Shenaz Patel, Ananda Devi met en question le concept de la folie, qui n'est en effet qu'une forme de transgression. En mettant la folie en question, Devi mène aussi son lecteur à une réflexion similaire pour mieux lui faire comprendre la situation dans la société. Comme le souligne Shoshana Felman pour « le soi disant fou » protagoniste de Flaubert dans *Mémoires d'un fou*, « The fact that the narrator call himself 'mad' suggests

that [...] he judges himself to be different than the norm » (Felman et Evans 80).

Parallèlement, le surgissement de la folie dans *Pagli* suggère un processus de marginalisation, processus perçu comme une possibilité d'évasion par la protagoniste :

Une *pagli*, une folle, oui, pourquoi pas? Ils m'ont donné ce nom et je le prends, puisque je le suis. Mais j'ai aussi un autre nom, que tu connais. Celui-là, personne d'autre que toi n'a su le prononcer. Le cadenas à la porte de ma cage rouille lentement. Les hommes, comme des chiens de garde, grondent. Je rêve d'évasion, et d'un champ où je sèmerais des fleurs rouges (Ananda Devi 13).

Cette réflexion de la protagoniste sur son propre état mental met en doute sa capacité de jugement en raison de sa folie. Le lecteur, comprend immédiatement que malgré le titre du roman, le personnage n'est pas pathologiquement fou et que sa folie est une nomenclature de la société qui le perçoit comme Autre. L'évocation de « la cage » dans laquelle la protagoniste se situe elle-même souligne son état d'emprisonnement qui est similaire aux conditions de Mylène. Ces circonstances déclenchent chez la protagoniste un désir utopique, celui de s'évader, et dont l'emploi du verbe « semer » au conditionnel souligne la difficulté. Pourtant, tout comme Mylène, Daya décide de prendre l'action tout en acceptant cette exclusion sociale à cause de sa folie : « pourquoi pas ? ». Cette réaction est significative car, d'une part, cela démontre son indifférence à la perspective de la société aveuglée par des normes ; d'autre part, elle suggère que cette folie ne va pas la détruire ; au contraire, elle va lui servir de stratégie de survie. Autrement dit, en acceptant cette appellation de *pagli*, le personnage renonce à ce qui est conforme aux normes sociales, en manifestant sa propre subjectivité qui va lui faire acquérir une existence dans la société. Elle formule la raison pour laquelle elle accepte d'être *pagli* d'une manière assez ironique :

« je le prends, puisque je le suis », en faisant référence aussi à la fameuse formulation de Descartes, « je pense donc, je suis » dans le but de souligner un processus de raisonnement logique derrière cette folie.

L'inquiétante étrangeté et le rôle du regard dans la société

L'acceptation de cette appellation, *pagli*, attire l'attention aussi sur l'absence d'une subjectivité pour la protagoniste. Dès le début du roman, Daya souligne un processus de dépersonnalisation par une absence de dénominations qui démontre le désir de l'Autre de la réduire à une non-existence. Elle exprime ce processus de réduction ainsi :

Ensuite, seulement, elles se sont tournées vers moi. Leur regard était aussi corrosif que la Javel qu'elles avaient répandue partout. J'ai vu alors se former pour la première fois sur leur bouche le nom qu'elles m'ont donné, et prendre vie les insectes de leurs pensées sur mon corps. Quelle espèce de créature avons-nous accueillie? ont-elles murmuré. Je n'étais plus seulement différente. J'étais devenue dangereuse. Je le serai toujours. Cela m'importe peu. Je sais que je suis en attente. On parle de moi comme si je n'étais pas là. Ils m'ont effacée de ce qu'ils prennent pour la réalité, et qui n'est rien d'autre que l'absence de vie. Mais ce regard et ce silence sont en moi depuis longtemps, depuis que la Cérémonie m'a assailli de noir. Où plutôt, la chose d'avant la Cérémonie. Je suis là comme un espace incombé qui attend sa lumière (Ananda Devi 26).

La protagoniste marginalisée par la société se présente comme *l'inquiétante étrangeté*, défini par Freud en ces termes :

An uncanny effect is often and easily produced by effacing the distinction between imagination and reality, such as when something that we have hitherto regarded as imaginary appears before us in reality, or when a symbol takes over the full functions and significance of the thing it symbolizes, and so on [...] It may be true that the uncanny is nothing else than a hidden, familiar thing that has undergone repression and than emerged from it, and that everything that is uncanny fulfills this condition (Freud 14-15).

Conformément à ce concept, la protagoniste devient l'objet d'inquiétude pour l'Autre, dont le regard est symptomatique dans le processus imaginaire. C'est-à-dire, la protagoniste devient l'incarnation du Soi réprimé de l'Autre, selon ce concept freudien. L'antagonisme de cet Autre envers la protagoniste peut se définir par ce processus psychique dont Freud fait l'analyse. Cette incarnation du protagoniste, en tant que « le double » déclenche l'anxiété d'un protagoniste qui « becomes a vision of terror » (Freud 10) et cette anxiété nous communique bien le désir de l'Autre de détruire la protagoniste en lui enlevant sa subjectivité: « Ils m'ont effacée de ce qu'ils prennent pour la réalité ». La narratrice attire l'attention sur l'importance du rôle du regard d'un individu sur la construction imaginaire de l'identité de l'Autre. Par ailleurs, l'expression « les insectes de leurs pensées » nous communique le degré de monstruosité dans ce processus qui forme en elle le désir de s'enfuir.

Le chaos et le désir d'évasion

La protagoniste, face à ce monde chaotique n'a d'autre souhait que de s'évader. Pourtant, ce désir d'agir dans la société contredit l'incapacité de mouvement. Tout au long du roman, le lecteur est exposé à cette tension qui contribue à rendre l'espace narratif chaotique. La protagoniste est captive de la société, et l'insularité de l'espace ajoute encore à la difficulté de se libérer. La protagoniste exprime le chaos physique et mental qui l'entoure en faisant référence à la structure géographique de l'île :

Tout tourne. Je ne veux plus voir ces petites vies, ces petites tristesses, ces petites gaitées. Je n'en fais pas partie. Un soûlard s'écroule dans un caniveau. Il se

décompose lentement. Un autre homme chante une ballade triste. Je connais sa solitude. Des larmes invisibles me coulent sur les joues. Je ne comprends pas ce désespoir. Je vais plus loin, plus loin. Le monde est grand et à la fois étroit et réduit à lui-même. L'île est minuscule. Tâche de verdure frangée d'écume au milieu de l'eau, et ni les corps ni les esprits ne peuvent s'évader hors d'eux-mêmes pour échapper à cet emprisonnement à perpétuité [...] Je suis passée au-dessus des tours, des volcans, des montagnes. Partir, ainsi, quitter les interdits et les barrières, apprendre à être autrement, avec la possibilité d'un sourire, avec l'évidence d'une loyauté (Ananda Devi 70-71).

Le tourment psychique et le désir du protagoniste de reconstruire une nouvelle identité sont évidents dans la narration. Le champ de lexical antithétique renforce la tension dans l'espace narratif. D'ailleurs, tout au long du roman, les contrastes sont constamment soulignés pour communiquer les conditions sociales et physiques : la mobilité / l'immobilité ; l'âme / le corps ; la construction / la destruction identitaire, etc. pour la protagoniste, qui ne peut pas se situer elle-même dans ce repère, « tout tourne ». À travers ce procédé de déstabilisation, elle renverse la prédétermination : « je ne veux plus ». Ce rejet est significatif car il est déclencheur d'un mouvement, comme la protagoniste commence à changer à partir de ce moment. C'est-à-dire, au lieu d'être victime de la société qui la catégorise, la protagoniste agit pour se reconstruire. Comme le souligne Françoise Lionnet dans *Créolité in the Indian Ocean : Two Models of Cultural Diversity*, « Ananda Devi utilise le roman à la première personne pour analyser la subjectivité féminine, son éclatement et sa dispersion dans le jeu de miroirs d'un récit qui sert à déconstruire toute identité stable » (Lionnet 88). Parallèlement, la protagoniste décompose les valeurs figées dans la société, également sa propre identité pour ouvrir la discussion sur la possibilité d'autres alternatives d'existence.

La décomposition sociale et identitaire se présente en écho aux descriptions écologiques soulignant également la nature de l'île Maurice. La narratrice subdivise le monde tout en situant l'île dans son rapport avec le monde : « Le monde est grand et à la fois étroit et réduit à lui-même. L'île est minuscule ». L'île Maurice est décrite à travers sa taille, minuscule par rapport au monde, tout comme si elle était presque effacée de ce monde gigantesque. Pourtant, bien qu'elle soit petite de taille, l'île fait partie de ce monde en tant qu'une de ses composantes, et le fait de souligner ce rapport avec le monde extérieur permet à la narratrice d'embrasser un point de vue universaliste en mettant l'île en conversation avec l'ailleurs. Ce faisant, la narratrice met en question aussi l'impossibilité d'avoir des ordres sociaux tellement rigides dans des espaces où l'hybridité culturelle et identitaire domine. Le fait de souligner ce rapport attire l'attention aussi sur la difficulté de vivre de cette manière et la description de la vie quotidienne n'expose pas uniquement les problèmes de la protagoniste, mais aussi ceux des Autres qui vivent dans cette société : « Un soûlard s'écroule dans un caniveau [...] Un autre homme chante une ballade triste ». La déconstruction de la société qui passe par le point de vue du protagoniste est pourtant contrastée par l'impossibilité d'un changement : « Je vais plus loin, plus loin [...] ni les corps ni les esprits ne peuvent s'évader ». Le décalage entre corps et âme souligne l'impact physique et mental de cette violence symbolique exercée par la société, et le fait que l'âme et le corps soient définis comme des entités séparées, est une des autres stratégies que la narratrice utilise pour souligner le problème d'identité et la déstabilisation psychique. Pourtant, bien que la société puisse garder captive la protagoniste, sa folie lui permet de

s'évader : « Ils m'enfermeront le corps, mais pas l'âme, pas l'essentiel de moi » (Ananda Devi 113).

Le glissement vers la folie

Quand on compare les parcours des deux protagonistes, Mylène et Daya, nous pouvons observer que les difficultés auxquelles elles font face, sont fort similaires, notamment, l'immobilité, l'insularité, la violence symbolique qu'elles subissent, l'impact des normes sociales, leur enfermement et leur désespoir, etc. Les deux protagonistes sont victimes de la société, et un des points communs entre les deux, c'est leur décision de passer à l'acte. C'est-à-dire, à la fois les deux protagonistes passent par un processus de prise de conscience dans cet aveuglement collectif, et leur prise de conscience, bien que limitée par des conventions sociales, leur permet de lutter, une lutte qui va s'exprimer par/dans la folie. En effet, ces deux personnages nous montrent que le fait de marquer les individus dans le but de définir leurs limites, échappe à ceux qui n'ont pas de limites mentales, et la seule manière d'y parvenir est de se réfugier dans la folie. C'est dans cette zone de liberté que les protagonistes vont trouver une opportunité de réflexion juste et flexible, et c'est encore dans cette zone de liberté qu'elles peuvent observer tout à la fois ceux qui les entourent et elles-mêmes. Ce faisant, d'une manière raisonnée, ils peuvent déconstruire d'abord leur propre identité, puis la société, dans le but d'en rétablir une autre. Cette décomposition sociale visée par une telle logique, ironiquement à travers la folie, permet de voir aussi d'autres perspectives dans la société.

Le fait d'accepter la folie, c'est en même temps refuser de se conformer, car c'est en acceptant cette folie que les protagonistes gagnent leur subjectivité et puis leur agentivité. Michel Foucault, dans *Folie et déraison*, démontre que la notion de la folie est une construction sociale. Ainsi, dans *Pagli*, la folie fonctionne comme une construction sociale qui souligne la transgression de la protagoniste. Comme le souligne Ashwiny Kistnareddy, « Anyone who does not conform, especially woman, is considered to be mad » (Kistnareddy, « Interrogating Identity : Psychological Dislocations in Ananda Devi's Novels » 31). Cette observation de Kistnareddy nous démontre les raisons pour lesquelles Patel et Devi problématisent la folie. L'argument de Kistnareddy se place dans le prolongement de celui de Shoshana Felman suggérant que « c'est dont précisément la 'folie' du héros qu'il appartient au lecteur de mettre - rigoureusement- en doute » (Felman 181). Ainsi, à travers la folie Patel et Devi proposent au lecteur une piste de réflexion pour déconstruire les conditions de vie dans la société.

La folie est en question

Dans *Paradis Blues*, Mylène est proclamée comme « folle » à la suite d'un acte violent qu'elle se dit avoir commis, celui d'arracher la langue à sa mère. L'acte violent est annoncé par un changement dans la focalisation dans la voix narrative :

Elle serait capable de répéter ce qu'elle a fait à sa mère. Arracher sa langue, vous vous rendez compte, arracher la langue de sa mère. Sur son canapé mortuaire. Certaines personnes ne respectent rien (Patel 51).

La narratrice tout à la fois s'efface de la scène et joue de la fonction phatique, faisant entrer les lecteurs/ spectateurs en scène, les prenant à témoin. Ce procédé permet de renforcer la distance entre la protagoniste et les autres qui partagent le même espace, sans forcément entrer en dialogue. Cette fragmentation dans la conversation permet aussi à la narratrice d'intervenir pour apporter sa propre perspective, tout en restant en dialogue avec le lecteur.

Ne les écoutez pas.
Ils racontent n'importe quoi.
Je n'aurais jamais pu faire ça.
Je l'aimais trop ma mère.
Ils disent cela parce-qu' ils ont peur.
Peur de ma langue qui bat?
Peur de mon corps, des gros mots qu'il éructe.
Ils voudraient me voir réduite à une peau de chagrin (Patel 51).

Cette intervention de la narratrice c'est de se défendre et de tromper le lecteur : « je n'aurais jamais pu faire ça », « je l'aimais trop ma mère ». Ce monologue du protagoniste invite le lecteur à percevoir la réalité à travers un jeu de miroir : d'une part c'est la foule qui représente la manière dont on pense la société ; et d'autre part, c'est Mylène, toute seule et marginalisée dans cette société qui résume la situation : la peur des gens.

Tout comme dans l'écriture de Devi, Patel harmonise la folie avec la violence. « Arracher la langue de sa mère » est significatif à plusieurs titres. Tout d'abord, la mère pour Mylène symbolise l'autorité absolue. Ainsi, arracher la langue de cette autorité implique une transgression de sa part. Désormais, Mylène est libre de se reconstruire une nouvelle identité. Julia Kristeva, dans *Pouvoirs de l'horreur*, décrit le rapport entre l'autorité maternelle et le langage comme suit :

L'autorité maternelle s'éprouve d'abord et avant tout, après les premières frustrations essentiellement orales [...] Comme si, tout en étant depuis toujours immergé dans le symbolique du langage, l'être humain subissait, en outre, *une autorité*, doublure, –chronologiquement et logiquement immédiate – des *lois* du langage [...] Si le langage, comme la culture, établit une séparation et, à partir d'éléments discrets, enchaîne un ordre, c'est précisément en refoulant cette autorité maternelle et la topographie corporelle qui les jouxtent. (Kristeva 87)

Ainsi, en arrachant la langue de sa mère, Mylène rejette la loi symbolique, transgresse l'ordre dominant qui lui permettra d'en reformuler un autre. Dans son fameux essai, *Le Rire de la Méduse*, Hélène Cixous désigne l'écriture féminine en tant que « l'encre blanche » : « Car la femme n'est jamais loin de la Mère, c'est-à-dire de la créatrice et « toujours en elle subsiste au moins un peu du bon lait-de-mère. Elle écrit à l'encre blanche » (Cixous 48). L'acte violent qu'exerce Mylène souligne ainsi son insistance à subvertir les codes sociaux. Elle arrache la langue de sa mère qui lui permet également de transgresser l'écriture « à l'encre blanche ». Ainsi, la transgression du protagoniste dépasse la diégèse, et le discours narratif révèle une volonté d'affranchissement au niveau de l'écriture. Ce faisant, la quête d'émancipation de la protagoniste se présente comme une quête d'émancipation sociale féminine.

L'histoire de la folie de Daya, la protagoniste de *Devi* est assez similaire à celle de Mylène, si l'on compare les dynamiques entre ces deux histoires. Tout d'abord, la raison pour laquelle elle est perçue comme folle puisqu'elle refuse les normes imposées sur elle par la société. Elle refuse de consommer le mariage auquel elle est forcée, avec son cousin et violeur en même temps. Encore plus scandaleux, elle tombe amoureuse d'un étranger qui vient sur l'île pour travailler. Quand les autres le découvrent, elle est condamnée à l'enfermement :

Bien sûr, ils ne m'ont pas écoutée. Ils ont tout essayé: m'enfermer, me museler, me noyer dans leur salive amère et empoisonnée. Je crois me souvenir de coups de griffes, de crocs et de morsures. Mais j'ai rué et j'ai ragé et j'ai rongé les liens invisibles qui m'attachaient. Je me suis échappée, encore et encore, parce-que tu étais mon seul refuge et mon seul lieu. Et enfin, ils se sont rassemblés pour décider de ce qu'ils allaient faire de la Pagli. Il y a eu une grande réunion dans le salon, car l'heure était grave [...] Entourée de tous ces gens au visage de plomb, j'étais l'intouchable (Ananda Devi 111).

Le monologue intérieur de la protagoniste nous démontre la raison pour laquelle elle est perçue comme folle. Après avoir donné la perspective des Autres sur elle-même, la narratrice prend la parole pour exprimer ses propres sentiments. Contrairement à Mylène, dans le cas de Daya c'est la foule qui est décrite enragée de violence, et elle, dans un état de calme : « Je l'ai regardé avec un grand calme », et ce contraste donne des pistes de réflexion au lecteur sur le jugement de celui qui est fou dans cette rencontre. Ensuite, l'enfermement de la protagoniste est évident : « Ils ont tout essayé : m'enfermer, me museler, me noyer dans leur salive amère et empoisonnée ». Contrairement à Mylène donc, Daya insiste sur son état de calme, et l'effort de trouver une solution de manière pacifiste. L'homme auquel la narratrice s'adresse devient son refuge : « Je me suis échappée, encore et encore, parce-que tu étais mon seul refuge et mon seul lieu », bien que cet étranger n'apparaisse jamais dans l'histoire. C'est-à dire, le refuge dont parle la narratrice pourrait être interprété comme un refuge symbolique, une illusion, pour s'attacher à la vie. Le fait que cet homme dont elle tombe amoureuse n'apparaisse jamais dans la narration met ainsi en doute l'état mental de la protagoniste, stratégie utilisée par la narratrice pour laisser ouverts les jugements sur sa folie. Ainsi, l'insertion de la folie dans l'écriture permet à l'écrivaine de conduire son lecteur à un jugement objectif, tandis que dans la diégèse,

fonctionne en tant que piste de libération, par laquelle la protagoniste trouve un refuge pour survivre mentalement. Ce double fonctionnement de la folie, à la fois dans la diégèse, et pour le lecteur, nécessite aussi une attention particulière à la mise en discours de cette folie. Comment la folie est-elle représentée dans le discours narratif ?

La représentation de la folie : La performance et le délire verbal

Étant donné les difficultés à définir les limites de la folie, sa représentation est tout aussi problématique dans le domaine littéraire. Le discours de la folie créé par les écrivains de notre analyse mérite une attention particulière quant à la représentation de cette folie dans leurs œuvres, le but n'étant pas de souligner une pathologie, mais plutôt de mettre en question la folie en tant que repère de catégorisation des femmes marginalisées dans la société.

La folie dont on parle dans ces deux textes constitue une catégorisation inséparable de la sexualité, qui nous rappelle les réflexions de Judith Butler concernant la constitution du genre et le processus de défaire les codes sociaux. Butler, dans *Performative Acts and Gender Constitution : An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, indique que « gender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self » (Butler 519). Similairement, la constitution de la folie dans les écritures de Devi et de Patel fonctionne de façon similaire. C'est-à-dire, à la fois les deux protagonistes sont perçues comme « folles » à cause de leurs actes, et face à cette folie qui sert d'échappatoire pour l'une et l'autre, elles contribuent

elles-mêmes à ce processus de constitution de la folie, pour continuer à vivre librement. Il nous reste à comprendre comment la performance de la folie s'inscrit dans le discours narratif. Cette question de la représentation verbale participe également de la reconstruction identitaire et sociale des protagonistes et nous mène à analyser « le délire verbal » dans ces deux œuvres.

Shoshana Felman, dans la préface de *La Folie et la chose littéraire* révèle que « literature becomes the only discourse for the Self-expression and the Self-representation of the mad » (Felman et Evans 4). Le fait que Felman souligne le Soi -the self- est significatif dans le contexte où nous allons élaborer le délire verbal. Tandis que dans ces deux œuvres, à la fois Mylène et Daya brisent leur silence à travers leur folie qui leur permet également de transgresser leur condition de marginalité. Dans ce processus, le discours verbal joue un rôle primordial et devient performatif comme le définit Judith Butler comme : « a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe ». La folie comme performance, se manifeste par un délire verbal dans le discours narratif, et permet aux narratrices de critiquer la société. Odile Cazenave, dans *Rebellious Women* interprète cette stratégie ainsi : « Such a strategy enables women to enter a domain that used to be mainly the prerogative of male writers [...] Her discourse carries the important sign of her rebellion against this system [...] From her marginal position, the character becomes central and vital in women's texts » (Cazenave, *Rebellious Women* 80). L'intéressant, c'est que ce principe vingt ans plus tard reste vrai et s'opère d'une manière similaire dans l'écriture de Devi et de Patel. Quant au délire verbal dans le discours narratif, il permet de brouiller les

frontières avec les représentations traditionnelles qui respectent les règles de syntaxe et de grammaire, procédé qui sert également à transgresser les conventions linguistiques dans le domaine de la représentation littéraire.

Le fonctionnement du délire verbal dans *Paradis Blues*

Dans *Paradis Blues* de Patel, la folie se représente par un discours verbal subversif. Toute la narration consiste à créer un discours de la part de la narratrice qui incarne cette folie. Dès le début, avant même d'avoir des indices sur le processus de la marginalisation du protagoniste, le lecteur est déstabilisé par ce délire verbal :

La Hong Kong Shangai d'abord. Rien de compliqué. Juste couper les fils de leurs tee-shirts.
Col-bras-ourlet.
Col-bras-ourlet.
Col-bras-ourlet. (Patel 9)

La protagoniste s'exprime à travers un langage familier à travers laquelle elle souligne d'abord son besoin de s'exprimer dans l'urgence. La juxtaposition des phrases courtes et les répétitions utilisées par la protagoniste suggèrent un flux de conscience qui laisse accéder le lecteur à sa propre conscience, effort collectif pour décomposer la société ensemble. Edouard Glissant, dans *Caribbean Discourse*, analyse le concept du délire verbal dans son rapport avec le trauma postcolonial et il le définit ainsi :

Verbal delirium as the outer edge of speech is one of the most frequent products of the counterpoetics practiced by Creole. Improvisations, drumbeats, acceleration, dense repetitions, slurred syllables, meaning the opposite of what is said, allegory and hidden meanings – there are in the forms of this customary verbal delirium an intense concentration of all the phases of the history of this dramatic language. (Glissant 128)

Le discours du protagoniste est emblématique de cette représentation verbale dans le domaine littéraire qui vise à faire réfléchir aussi les problèmes quotidiens dans leur rapport avec l'histoire. Cette représentation verbale est pourtant problématique car elle propose au lecteur un univers chaotique dont le sens est difficile à saisir. Dans cet espace chaotique, tout est juxtaposé d'une manière déstabilisante, et pour ne pas perdre le fil conducteur, les lecteurs se sentent obligés de se rattacher plus fortement à la lecture.

Après, j'ai eu une promotion : je suis allée sur la machine à boutons. Ça c'était mieux. Plus de ciseaux. Juste des boutons de toutes les couleurs à poser, tac-tac-tac, tac-tac-tac.

Après, j'ai encore eu une promotion : faire les ourlets. Plus seulement couper les fils qui dépassent, non, faire passer le fil tout le long. Rrrrrraaaanng. Tout autour du t-shirt. Rrrrrraaanng (Patel 10).

Ce passage est emblématique du délire verbal que Patel utilise en tant que stratégie narrative. L'abondance des phrases courtes démontre l'immédiateté de la nécessité de s'exprimer. Insérer les sons comme « tac-tac-tac, tac-tac-tac » et « Rrrrrraaaanng » ne donnent pas uniquement un rythme à la narration, mais permettent également de créer une cacophonie qui renforce la situation chaotique dans laquelle se trouve la protagoniste. Le délire verbal se présente comme une possibilité d'ouverture pour saisir la logique du non-sens et le lecteur est obligé de découvrir ce non-sens pendant sa lecture. Ainsi, le discours narratif harmonise le sens et le non-sens, et se transforme en un espace de transition entre les deux, un espace liminal où les frontières sont brouillées.

L'hybridité linguistique contribue également à brouiller les frontières dans le discours narratif :

[...] oui c'est vrai, quand tu te plaignais le matin, nous n'avions qu'une hâte, nous lever et faire courir dans la rue, retrouver les copains et les copines, ah la rue maman, si tu savais, comme elle était belle, comme elle était grisante la rue, avec sa poussière pour brouiller nos pas, [...] Fodé pa sorti aswar. Bolom lougarou pou lasas zot. Bolfam sounga pou trap zot [...] Kan gayn period, pa al simitier [...] Quand on a ses règles, on ne doit pas aller au cimetière.
Non, pas de calme, pas de douceur. Je ne me tairai pas, maman, je ne me tairai plus (Patel 45).

Le fait d'insérer les mots en créole, sans en donner forcément les traductions en français déstabilise le lecteur et rend plus difficile le processus d'accéder au sens du non-logique. Ce faisant, la narratrice attire l'attention sur la nécessité d'une compréhension réciproque dans une société où l'hybridité culturelle embrasse également l'hybridité linguistique. À travers cette hybridité, la narratrice suggère que les diversités peuvent coexister, et cela se présente comme une critique de la société qui exclut l'autre en marginalisant celle/celui en dehors des normes. Le fait de rendre cette hybridité culturelle et linguistique tangible dans un discours narratif permet également à la narratrice de trouver une piste pour résister. L'importance de s'exprimer à travers la parole est ainsi soulignée : « Je ne me tairai pas, maman, je ne me tairai plus ». La référence aux « règles » mérite une attention particulière car elle démontre le lien entre l'état mental du personnage et la sexualité. Il s'agit d'un jeu de mot autour de règles : être indisposée / suivre les règles grammaticales. D'une part, les règles désignent la grammaire et l'orthographe, qui ne sont pas respectées dans le discours narratif, symbolique du délire verbal. De l'autre part, les règles soulignent que l'identité féminine est un obstacle dans la société : « Quand on a ses règles, on ne doit pas aller au cimetière » dans un cas de figure comme dans l'autre, la nature féminine devient un

obstacle pour les femmes. Ce problème lié à la nature féminine est constamment souligné tout au long du roman :

J'ai dix ans et je sens cette chose chaude me couler entre les cuisses. L'instant après, ma jupe est toute rouge. Rouge comme l'enfer. Je cours voir maman. Maman ! Maman ! Elle lève les bras au ciel. Elle me dit ma pauvre fille (Patel 30).

Les premières menstruations sont scandaleuses et le rythme de la narration permet de communiquer dans quelle mesure cela a un impact sur la protagoniste. L'anxiété de Mylène, en tant que petite fille, en face de cette étape de transition implique un malheur concernant la nature féminine. La société marginalise la femme à travers des obstacles sociaux, les normes, et les premières règles de Mylène symbolisent son exclusion de la société en tant que femme. Le fait que la mère aussi participe à ce processus d'exclusion est également problématique pour la protagoniste, y compris la logique derrière la violence qu'elle exerce sur sa mère.

La folie restructure les frontières

En s'exclamant « ma pauvre fille », la mère de Mylène confirme la victimisation de la femme par la société et le fait qu'elle ne fasse rien contre, gêne Mylène. Elle exprime d'abord sa réaction ainsi :

Enfant, j'en avais vu, des bœufs. Chez mes grands-parents, il y en avait toujours un ou deux, bêtes placides et lourdes, immobiles. Des journées entières penchées sur le même carré d'herbe. Même pas de train à regarder passer. Mais ça, imaginer ça. Comment pouvait-il avoir cela dans la bouche, le bœuf, et qu'on ne s'en aperçoive même pas, qu'on ne soupçonne pas, qu'il ne s'étouffe pas ? Comment ? Elle devait avoir cela, ma mère. Une langue de bœuf dans la bouche. Une langue que nous ne voyions pas, mais qu'elle ne pouvait pas retenir, une langue qui l'étouffait, qui la poussait à ruminer, toujours, les mêmes mots, les mêmes rancœurs. Une vraie

litanie déroulée après matin, sans relâche, sans récréation. Pire que les disques à la demande à la radio. Les mêmes mots (Patel 40).

La comparaison du bœuf à la mère de Mylène souligne un processus de déshumanisation. Le fait de décrire le bœuf avec une bouche qui ne sert à rien implique la passivité de la mère qui ne parle que pour répéter : « Pire que les disques à la demande à la radio. Les mêmes mots ». Le cas de la mère de Mylène prend une forme collective en tant que problématique de la condition féminine dans la société. Pour reprendre encore une fois, Butler, qui souligne la répétition des actes dans la constitution de l'identité féminine, « an identity instituted through *a stylized repetition* » (Butler 519), la réaction de Mylène à ce processus de répétition qui n'a aucun sens, est significative. Les réflexions de Mylène dans son monologue intérieur s'adressent aussi au lecteur : « Comment ? ». Ce faisant, la narratrice critique les femmes qui n'agissent pas pour améliorer leurs conditions. L'absence de changement social est donc en rapport avec l'indifférence des femmes dans la société. Cette réticence à prendre conscience et une parole contrariée par le délire verbal de la protagoniste qui parle sans cesse, se traduit ainsi :

J'avais cette image dans la tête, ma mère allongée sur un canapé blanc, grise sa robe, elle l'avait choisie longtemps à l'avance, cette robe-là, et pas une autre, grise jusqu'au cou, et au-dessus son menton, gris aussi, un peu affaissé, ses lèvres closes, ses yeux fermés, pour toujours fermés, et nous à côté, ses enfants, debout bien sages près du canapé blanc, mains croisées, et moi dans ces chaussures noires, empruntées à la petite voisine, elle les avait mises pour un mariage, je crois, mais elle a les pieds plus petits que les miens, cette petite péteuse, elle m'a dit fais attention, c'est des chaussures importantes tu sais, non mais vous entendez ça, des chaussures importantes, mais c'est le cor qu'elles vont me faire qui est important, et puis l'encre, noire, qui sourd de ma bouche, là, des deux côtés, au coin des lèvres, l'encre noire qui suinte, à petit d'abord, puis qui se met à couler, plus fort, qui bouillonne entre mes dents, blanches mes dents, et cascade sur mon menton, mon menton qui tente de fuir, et qui répand l'encre sur la robe grise de ma mère, et pire encore, [...] et puis

ma mère qui ouvre les yeux, ou plutôt ses paupières qui se soulèvent, toutes seules, et laissent couler ce regard, ce regard plein de reproche, mais je n'ai rien fait maman... » (Patel 43).

Le glissement de Mylène vers la folie se réalise au niveau symbolique à travers l'imagination qui met en doute l'exactitude de l'acte à proprement parler en créant un décalage avec la réalité. La juxtaposition des actes appartenant à la banalité du quotidien permet de souligner cette absence de changement dans la société et qui gêne la protagoniste. L'absence de ponctuation ajoute au délire verbal de la protagoniste qui transmet aussi les paroles des autres comme si elles faisaient partie de sa propre réflexion. La narration devient déstabilisante pour le lecteur, qui tente de suivre la logique du discours. La référence à « l'encre noire » est significative en tant que renvoi direct à « l'encre blanche » d'Hélène Cixous, et qui suggère le potentiel de s'exprimer. Pourtant, le fait que la protagoniste préfère l'encre noire souligne également sa volonté de transgresser sa féminité. Ainsi, l'écriture de Patel se présente comme un espace de transition, dans lequel il existe une possibilité de zone grise : « répand l'encre sur la robe *grise* de ma mère ».

Quand je parle, je suis en vie.

Je ne peux pas mourir quand je parle.

Les mots me sauvent.

Les mots me placent dans la vie. Intensément. [...] Mes rêves et mes désirs, ils m'ont toujours suivie comme mon ombre [...] Ils sont devenus plus grands que tout cela mes rêves et mes désirs [...] mais même de cela ils se sont nourris, et le fait de les dire, parfois leur a donné vie. Alors je dis ce dont je rêve (Patel 52-53).

Mylène communique l'importance de s'exprimer en caractérisant la parole en tant que salvatrice. La parole rend son agentivité à la subalterne, et la sauve en un sens. Ainsi, en s'exprimant à travers le discours narratif mêlé de ses rêves et de son délire verbal, la

protagoniste se resitue elle-même dans la société : « Les mots me placent dans la vie ». Ce processus ajoute à la reconstruction de l'ordre social à travers le discours narratif et donne une possibilité d'existence à la femme qui n'avait aucune voix dans l'ordre du passé. Une fois soulagée par l'acte narratif, la narratrice rend son effort collectif :

Parfois les mots m'arrivent comme des marcheurs pressés. [...] Avec eux, je dis que je ne serai pas une figurante. Non. Sur le devant de la scène, je monterai. Ivre de lumière. [...] J'ouvrirai grande la bouche pour que les mots cascadedent et résonnent. Avec eux je dirai ces îles que nous portons en nous. Ces îles que nous sommes. Et je chanterai notre dérive, un peu désordonnée sans doute, mais impatiente, mais obstinée, notre dérive volontaire pour recréer, au milieu de tout ce bleu, le continent rêvé ... (Patel 54).

Une analogie de l'acte « d'ouvrir grande la bouche », pourrait se faire avec une des épisodes de *Pantagruel* de Rabelais, « Comment Pantagruel de sa langue couvrit toute une armée, et de ce que l'auteur voit dedans sa bouche »²¹ qui met en scène l'expérience du narrateur qui explore l'intérieur de Pantagruel, symbolique de la découverte d'un nouveau monde. Frank Lestringant, dans son article *Dans la bouche des géants*, interprète cette acte ainsi: « Par la découverte inopinée du 'nouveau monde' dans la bouche du géant et par la leçon de relativisme qu'il suggère, l'auteur rattache l'actualité immédiate des Grandes Découvertes » (Lestringant 675). Similairement, l'écriture de Patel se présente comme le parcours d'une découverte d'un nouveau monde dans lequel un certain relativisme est inévitable pour détruire l'ordre hiérarchique qui marginalise les femmes dans la société. Par ailleurs, l'expression utilisée, « Avec eux je dirai ces îles que nous portons en nous. Ces îles que nous sommes », rend cette ouverture géographique également humaniste comme

²¹ Rabelais, François. *Les œuvres de Maître François Rabelais*. Gründ, 1945.

on décrit l'île et l'homme en tant qu'inséparables. Ainsi, Mylène devient le symbole de la transgression féminine en tant que « la subalterne qui parle », la narratrice suggérant la continuité de cette situation: « notre dérive volontaire pour recréer ». La recréation d'un nouvel ordre, qui détruit celui du présent donne ainsi une nouvelle existence aux femmes en général.

La folie : une interaction socio-verbale dans *Pagli*

Ce processus de décomposition sociale à travers le délire verbal est aussi évident dans *Pagli* bien que les stratégies narratives soient différentes. Daya, tout comme Mylène se sert de la narration pour exprimer sa folie et ce faisant, elle trouve une liberté d'expression qui va lui rendre sa subjectivité.

Une voix m'appelle Pagli. Encore et encore, comme pour me rappeler à l'ordre. Mais toi tu me donnais un autre nom. D'autres noms, plusieurs autres, chaque fois différents, selon notre humeur, selon mon apparence et ton rire, Des noms de pluie, des noms d'arbre, des noms de chansons, des noms qui parlaient de rites et de miracles. Des noms d'innocence et des noms de désespoir, des noms cruels et des noms fragiles qui s'effritaient aussitôt prononcés [...] Pagli. Deux syllabes qui se collent à moi. Deux ailes huilées de martins qui m'enveloppent. Deux moi dissociées, l'une donnée à l'amour, l'autre nourrissant sa rage. Je passe de l'une à l'autre, voltige sans filet, culbute sur mes pierres veinées de sang et me perds totalement dans mon propre corps démembré. Pagli. C'est moi (Ananda Devi 31).

La nécessité de relativisme et l'existence de l'hybridité sont ainsi suggérées par Daya. L'appellation de *Pagli*, symptomatique de la rigidité du jugement collectif dans la société est contrariée par la volatilité des appellations de l'amant de Daya : « D'autres noms, plusieurs autres, chaque fois différents ». Le fait que l'appellation de *Pagli* soit décrite en tant que « deux syllabes qui se collent » souligne la rigidité du jugement social qui ne

permet que des dualités. Les phrases courtes pour décrire la situation impliquent également l'emprisonnement du protagoniste qui n'est pas libre de s'exprimer. Le passage est constitué d'un monologue intérieur, dans lequel la protagoniste communique son destin au lecteur; et la narration s'arrête pour que Daya s'adresse à son amant: « Mais toi tu me donnais un autre nom ». Ainsi, le discours narratif accompagne le bouleversement de la protagoniste qui essaie de recouvrir sa propre identité. Sa marginalisation dans la société forme une identité double : « deux moi dissociées ». Cette dissociation identitaire est tellement forte que le corps devient symptomatique : « mon propre corps démembré ». Comme le souligne aussi Ashwiny Kistnareddy, « Collapsing under the multiple 'moi' inside (schizophrenia) and outside [...] Daya- Pagli literally becomes the madwoman » (Kistnareddy, « Hybridity » in the novels of Ananda Devi 150). Cette fragmentation psychique signale une décomposition constante comme le champ lexical le suggère : « encore et encore », « passer de l'une à l'autre ». Ainsi, cette dualité qui « est collée » sur Daya se présente dans le discours narratif par le changement de voix, le délire verbal, qui fait vivre aux lecteurs la folie du personnage.

Tout comme Patel, Devi transgresse les règles linguistiques pour exprimer la volonté du personnage de transgresser les normes :

Je ne peux t'écrire que comme un poème sans rime et sans ponctuation parce que tu dépasses tout cela tu es mon miroir dans lequel je me vois belle alors que je ne le suis pas tu es cette douceur qui glisse des arbres le soir comme une couleuvre irisée et comme une nuit de passementerie et je t'ai vu dans une lumière de première heure lorsque le monde apparut serein entre les mains de quelque créateur et c'était peut être toi mais tu n'aurais pas cette prétention c'est peut-être moi qui t'ai créée de toutes pièces par la force de mon imagination et par l'intensité de mon désir jamais je n'ai si bien compris ma solitude lorsque tu es venu du bout de l'allée du bout de ton innocence du bout de ta vérité à bout de toutes mes défenses mais il n'y en avait

pas pourquoi me serais-je défendue quand je n'attendais que toi pour enfin offrir tout ce que j'avais à offrir [...] il n'y avait que l'instinct et cet instinct-là s'est réjoui avec une joie féroce a poussé un grand cri de triomphe [...] j'ai envie de pleurer je pleure parce que j'en ai le droit et aussi de rire et de te parler et de te dire ce que je ressens et que j'ai envie envie envie ne te retiens pas n'aie pas peur l'amour ne meurtrit pas il n'y a que la haine et la violence mais [...] tu deviens fou les lèvres sur mon ventre et puis tu deviens toi à l'intérieur de moi (Ananda Devi 83-85).

La protagoniste s'adresse encore une fois à son « amant » : « Je ne peux t'écrire que comme un poème sans rime ». Le discours narratif se présente ainsi comme un dialogue dans lequel il n'existe pas de véritable destinataire. Pourtant, la protagoniste communique aussi la raison pour laquelle elle s'exprime à travers un délire verbal : « parce que tu dépasses tout cela ». Éviter d'utiliser les stratégies d'écritures normatives est ainsi une stratégie pour transgresser ses normes, pour représenter ce qui « dépasse » les limites. Le discours narratif fonctionne comme un lieu de transgression, et également un refuge pour la protagoniste qui reconstruit une nouvelle réalité: « c'est peut-être moi qui t'ai créé de toutes pièces par la force de mon imagination ». Comme le souligne Kistnareddy, « In creating Zil, Daya arguably has tried to reconstitute her own loving and nurturing side, which she lost after the rape » (Kistnareddy, « Interrogating Identity: Psychological Dislocations in Ananda Devi's Novels » 111). Ainsi, créant une vie imaginaire, symptomatique d'un état proche du délire, la protagoniste se protège contre le délire réel auquel elle est poussée par la société. Sauvée donc par « la folie » elle-même, elle trouve en même temps un soulagement dans le délire verbal qu'elle emploie pour construire son discours dans la narration. Le fait de s'adresser à son amant imaginaire par « tu » brise sa solitude en transformant le monologue intérieur en une conversation avec Zil pour interlocuteur :

Je ne sais plus si je t'ai rêvé [...] Au milieu des banyans qui nous tendaient leurs racines, et des chauves-souris volant bas et hurlant leurs mises en garde, et des caméléons incertains de leur couleur et de la terre rouge qui attendait d'autres sacrifices, je t'ai dit tout ce qu'il y avait en moi à ce moment-là sans rien te cacher, sans rien retenir, sans rien modifier, car il fallait bien que tu taches. L'enfance, le viol, la Cérémonie. Ma vie de femme nue sans passé, ni avenir, engrossée de sa rage. Il fallait que tu saches [...] Je ne veux pas qu'ils se battent pour moi. Pour nous. Cette violence t'est si totalement étrangère, Zil, que de savoir qu'on se bat pour toi te ferait rire. Tu leur tournerais le dos et tu ne te sentiras même pas responsable. Tu dirais qu'ils cherchent un prétexte et qu'ils sont assez grands pour prendre la responsabilité de leurs actes. Tu leur regarderais avec mépris, et, au bout d'un moment, tu repartirais sur ton bateau et vers ta solitude, car ces accès de haine te sont inconnus (Ananda Devi 126-29).

La protagoniste commence par une référence ambiguë au processus de l'existence imaginaire de Zil : « Je ne sais plus si je t'ai rêvé ». Ensuite, après avoir décrit l'atmosphère chaotique du milieu dans lequel elle vit, elle juxtapose les trois étapes importantes qui ont marquée sa vie : « L'enfance, le viol, la Cérémonie » en précisant aussi que son existence lui a permis de revisiter ces trois moments traumatiques au travers de cette conversation imaginaire. En tant qu'abri, Zil, incarne l'amour pour la protagoniste et son innocence est soulignée ainsi : « Cette violence t'est si totalement étrangère, Zil », « car ces accès de haine te sont inconnus ». Cette insistance sur l'innocence de l'aimé permet à la protagoniste de s'attacher à son état de pureté, en l'éloignant en même temps de la méchanceté qui domine la société. À travers ce processus imaginaire, à la limite de la folie, l'espace narratif se transforme en espace thérapeutique dans lequel la protagoniste trouve une existence individuelle.

Le délire en tant que performance dans *Pagli*

La folie de Daya se présente comme une performance, qui confère à l'espace narratif un aspect théâtral. Le jour du mariage forcé, elle sent obligée de 'jouer' la folie pour éviter la consommation de l'amour avec son cousin / violeur / mari :

Il entre, moitié ardent, moitié hésitant. Avant qu'il ait prononcé une seule parole, je me mets en face de lui. J'efface du doigt le point rouge sur mon front. J'arrache la guirlande de fleurs qui était restée à mon cou. Je la fais tomber à mes pieds et je la piétine. J'enlève mes bijoux et les jette un peu partout dans la pièce. Il est saisi, décontenancé. Il ne sait pas si c'est un jeu de séduction ou si c'est un nouveau jeu dont je suis seule à connaître les règles. Je commence à dérouler mon sari. Au fur et à mesure, je le froisse. Je broie la soie brochée entre mes paumes. Je fais de mes vêtements d'apparat un tas de chiffons que je jette au coin de la chambre. Il ne reste plus grande chose entre lui et moi, le plus difficile doit être fait, mais je ne sais pas quelle sera sa réaction et je dois étouffer ma peur, je dois aller jusqu'au bout [...] Regarde, regarde. Je tourne lentement devant lui, j'exécute une sorte de danse lascive et haineuse à la fois, je l'excite et le glace tour au tour, il ne sait pas comment réagir, il n'a jamais connu une telle déroute, il croyait connaître les femmes, qu'elles étaient toutes soumises aux règles des hommes, toutes pudiques et prêtes à être forcées, il ne savait pas que j'existais (Ananda Devi 77-78).

La protagoniste transforme la première nuit de mariage en un rite dans lequel elle se présente en tant qu'actrice, et le mari en tant que figurant. Daya remplace la parole de l'homme par cette performance physique : « Avant qu'il ait prononcé une seule parole, je me mets en face de lui ». Ainsi, la performance se transforme en discours, discours de la folie, à travers lequel la protagoniste existe et performe. La juxtaposition des gestes physiques renforce l'incarnation de folie et peu à peu l'homme qui regarde cette scène commence à se reculer. La déstabilisation de l'homme est soulignée par la narratrice par la juxtaposition des phrases au négative qui soulignent son incapacité à donner un sens à ceux qui l'entourent : « Il ne sait pas si... », « il ne reste plus grande chose », « il ne sait pas

comment réagir », « il n'a jamais connu une telle déroute ». Ainsi, c'est à travers sa performance de la folie que Daya commence à exister: « il ne savait pas que j'existais ». Une fois qu'elle parvient à conquérir sa subjectivité, elle trouve également un soulagement :

Et maintenant, tout ce temps après, heures jours nuits vies de moiteur et d'indifférence, je ne dors toujours pas, mais quelque chose enrichit mes rêves éveillés, une sensation de trop-plein, de débordement, d'une chose belle à faire hurler, alors que la nuit plonge dans les arbres [...] Cette naissance est fragile et violente à la fois. Il ne pouvait être autrement. J'ai mis le pied en dehors de la ligne, de la barrière qu'on m'avait dite infranchissable, des lieux clos du quotidien et des êtres sans regard [...] J'ai basculé dans un endroit bleu et clair, immensément toi. Je ne regarderai plus en arrière (Ananda Devi 79).

La performance de la folie, physique et verbale à la fois, se présente comme une subversion, permettant à la protagoniste de transgresser les limites sociales qui lui sont imposées à cause de son identité féminine : « J'ai mis le pied en dehors de la ligne, de la barrière qu'on m'avait dite infranchissable ». Le pronom « on » utilisé pour indiquer l'origine de ses interdictions sociales souligne une responsabilité collective, et ainsi, la narratrice accuse ceux qui ne réagissent pas contre les injustices dans la société tout en restant aveugles: « êtres sans regard ». Le mot « basculer » que la protagoniste utilise pour décrire son nouvel état mental est aussi significatif car cela démontre qu'elle trouve finalement son équilibre mental, qui va lui servir aussi pour toujours : « Je ne regarderai plus en arrière ».

L'analyse du surgissement de la folie dans ces deux romans souligne le fait que dans la vie sociale, il existe des obstacles pour les femmes qui sont privées de leur agentivité. À travers l'écriture, Ananda Devi et Shenaz Patel visent l'une et l'autre, à décomposer les dynamiques de cette société dans le but de mettre en scène ces problèmes sociaux. Une fois que l'environnement social est décrit, les deux écrivains signalent la nécessité d'une

transgression, et cela devient possible à travers le discours de la folie qu'elles insèrent dans leur narration. À travers la folie, les deux écrivaines transgressent les limites et ce faisant, elles requièrent une subjectivité, une nouvelle existence dans la société, un parcours cathartique. Ainsi, la folie se présente comme une stratégie de subversion et de libération dans ces deux œuvres de l'île Maurice.

La folie : un moyen pour confronter l'Histoire dans *Le livre d'Emma* de Marie-Célie Agnant

Marie-Célie Agnant, écrivaine d'origine haïtienne, nous ouvre une nouvelle perspective à travers la folie dans *Le Livre d'Emma*. À travers la folie de son personnage principal, Agnant n'élabore pas uniquement les traces de l'esclavage dans une société décolonialisée, mais elle revisite l'histoire de l'époque coloniale, longtemps refoulée par les Occidentaux. Son écriture fictive devient transgressive dans le sens que le discours de la folie se transforme en une historiographie dont la légitimité peut être problématique pour certains critiques. Pourtant, Agnant, en insérant la folie dans son discours, crée un espace flou qui évite les réflexions dialectiques, et laisse libre le jugement de ses lecteurs, au lieu de donner des informations précises qui risquent d'être logocentriques.

Le discours de la folie en tant que tradition antillaise

Récurrent dans la littérature francophone, le discours de la folie permet d'élaborer les questions de l'oubli institutionnalisé, en revisitant les questions de la mémoire et du trauma

postcolonial, au niveau individuel et collectif, à la fois.²² *Le Livre d'Emma* de Marie-Célie Agnant est emblématique de ces écrivains de la littérature postcoloniale qui visent à faire réfléchir à l'expérience du colonialisme à travers le discours de la folie. Dans *Le livre d'Emma*, le personnage principal, Emma, accusée d'infanticide, et enfermée dans un hôpital psychiatrique, qui devient son « asile », refuse de communiquer en français avec les médecins, et ce refus, qui fait également partie de sa folie selon les médecins, mène ces derniers à rechercher une traductrice, Flore. Ainsi, la voix « symboliquement » mutilée d'Emma est incarnée dans ce personnage qui joue un rôle primordial pour la transmission de sa parole, et de son expérience individuelle, qui prend une forme collective dans l'histoire. De même, la folie dans *Le Livre d'Emma*, est à considérer comme performative, en tant que catalyseur du processus d'acquisition de l'agentivité, dans une reconstruction à la fois des identités des personnages, et de l'histoire refoulée.

L'état initial d'Emma évoque les réflexions de Michel Foucault sur les conditions de la folie, qui, par sa nature paradoxale, reconstruit une perspective chaotique :

La folie est éprouvée sur le mode d'une opposition immédiatement ressentie; [...] Mais elle est jetée, sans mesure ni concept, à l'intérieur même de la différence, dans le plus vif opposition, au cœur de ce conflit où la folie et non-folie échangent leur langage le plus primitif, et l'opposition devient réversible : en cette absence de point fixe, il se put aussi bien que la folie soit raison, et que la conscience de folie soit présence secrète, stratagème de la folie elle-même (Foucault 182).

²² Cette tradition suit les analyses de Frantz Fanon. Il décrit ses observations sur le rapport entre le colonisateur et le colonisé pendant la période de libération d'Algérie : « Mais la guerre continue. Et nous aurons à panser des années encore les plaies multiples et quelques fois indélébiles faites à nos peuples par le déferlement colonialiste [...] La vérité est que la colonisation, dans son essence, se présentait déjà comme une grande pourvoyeuse des hôpitaux psychiatriques. (*Les Damnés de la terre*, 177).

La négociation dialectique entre la raison et la déraison, incarnée par Emma et Flore, et qui est en mouvement constant entre l'une et l'autre, attire l'attention sur cette absence de fixité, qui accorde à l'écriture de Célié-Agnant une liberté de reconstruction, dont la détermination du sens et du non-sens est laissée au lecteur. Pour le dire autrement, la narratrice profite de cette absence de repères et invite à une réflexion quant à la valeur de la parole et ce, à travers ces personnages. Cette stratégie devient particulièrement significative pour la transmission du passé colonial à travers l'expérience personnelle d'Emma, dont les efforts d'élaboration d'une réflexion scientifique, à travers sa thèse de doctorat, sont rejetés par la décision du comité universitaire. Emma se rebelle devant le rejet de son discours en embrassant un nouveau discours, celui de la folie, qui fonctionne comme un contre-discours, et une solution alternative pour évoquer le passé tel qu'il l'est.

Une fois internée dans l'hôpital psychiatrique, Emma refuse de parler en français, bien qu'elle le maîtrise parfaitement. En effet, ce refus ne tient pas uniquement à l'héritage colonial, mais se présente en même temps, comme une critique du processus de déshumanisation institutionnelle. Comme le souligne Albert Memmi dans *Portrait du colonisé* : « En fait, ce qu'est véritablement le colonisé importe peu au colonisateur [...] Le colonisé n'est jamais caractérisé d'une manière différentielle ; il n'a droit qu'à la noyade dans le collectif anonyme (« Ils sont ceci ... Ils sont tous les mêmes ») (Memmi 115). Malgré la différence d'époque et d'espace géoculturel, les conditions d'Emma dans l'hôpital psychiatrique rappellent les analyses de Memmi. Emma, une fois qu'elle entre en conversation avec Flore, décrit le comportement des infirmières envers les patients comme suit : « Je les entends parler au poste, les infirmières. Tu sais comment elles m'appellent ?

'La nouère du 122'. Il y a également celle du 124, celle du 145, celle du 136 » (Marie-Célie Agnant 23). Ainsi, Emma, dont l'enfermement l'éloigne progressivement du monde extérieur et des liens sociaux, tout en la réduisant au silence, s'exprime à travers Flore, qui n'est pas uniquement son destinataire, mais aussi l'incarnation de sa voix mutilée. Ainsi, à travers ce jeu de dédoublement, créé par la présence de Flore en tant qu'incarnation de la voix d'Emma, la narratrice problématise également la question de l'autorité dans son rapport à l'accès du droit à la parole. Cette juxtaposition qui rend inévitable la remise en question de l'ordre hiérarchique des pouvoirs, est aussi critiquée par Flore. Dans son rôle de médiatrice, celle-ci décrit les limites d'Emma, en les juxtaposant avec celles du médecin, représentatif de l'autorité dans l'institution. Les dynamiques de pouvoir dans l'hôpital psychiatrique sont donc soulignées par Flore à travers une juxtaposition entre Emma, celle qui est dominée, et le médecin, celui qui est dominant :

De la main, le médecin arrête mon geste tandis qu'Emma se redresse et promène partout dans la chambre ses yeux rougis par la fièvre, en refermant sa blouse qu'elle boutonne de ses mains tremblantes [...] Le docteur MacLeod se lève et jette un regard à sa montre. « La séance est finie pour aujourd'hui, » lance-t-il, de cette voix neutre qu'il emprunte souvent pour rappeler le vrai professionnel qu'il est (Marie-Célie Agnant 31).

Les gestes qui impliquent la folie d'Emma, animés par ses mouvements corporels hyperboliques, sont contrastés par la description tranquille du médecin, qui représente « la raison » et qui cherche à « maîtriser » cette folie. La tension entre ces deux représentations physiques permet à la traductrice de souligner, dans leur juxtaposition, l'ordre hiérarchique dans l'hôpital. D'une part, il s'agit du médecin en tant que représentatif de la mentalité de

colonisateur ; calme, serein et dominant ; et d'autre part, Emma, agitée en face de cette autorité qui veut la contrôler et l'assujettir.

Or, Emma et Flore collaborent pour renverser cette situation en déstabilisant ce rapport hiérarchique du sujet et de l'objet. Emma continue à faire ses gestes hyperboliques, et Flore à traduire ses paroles pour le médecin qui n'a aucun accès à la conscience d'Emma. Flore, donc, devient l'élément indispensable de l'interaction, et la dépendance du médecin envers Flore pour comprendre Emma lui fait perdre progressivement son autorité :

« Vous comprenez », disait-il, d'une voix agitée d'un petit tremblement et le visage légèrement crispé : « Mon diagnostic fera sans doute la différence lors du procès ! ». Le médecin s'était arrêté, étonné lui-même par ces accents passionnés qui semblaient le prendre de court [...] il avait emprunté un ton qui se voulait plus calme : « Je me fie à vous, Flore » (Marie-Célie Agnant 9).

Ainsi, le médecin s'efface-t-il progressivement de la scène tandis qu'Emma et Flore reprennent la parole par un effort collectif, à travers lequel Flore découvre une nouvelle existence pour elle-même. De fait, l'expérience individuelle d'Emma transforme aussi Flore, qui donne en même temps à cette expérience un aspect collectif. Flore, qui partage le savoir d'Emma, se présente désormais comme le dédoublement de sa conscience, et ce faisant, elle reconstruit une nouvelle identité pour elle-même. Odile Cazenave, dans son article intitulé « Francophone Caribbean Writers: Rethinking Identity, Sexuality and Citizenship » souligne aussi le fait que ce jeu de miroir entre Emma et Flore reflète le destin collectif des femmes qui ont vécu l'esclavage, et que ce faisant, l'auteure ne revisite pas uniquement l'histoire de l'esclavage, mais la reconstruit dans le même temps :

For the translator herself, a process of counter-mirroring unfolds. Through her and her relationship with Emma's former companion and the father of the baby, Agnant explores the effect of cultural similarities and the dissemblance between the two women of the Haitian origin [...] Agnant reconstructs the history of the Middle Passage, of the slave boats, going all the way back, from the plantations to today (Cazenave, « Francophone Caribbean Writers: Rethinking Identity, Sexuality and Citizenship » 96).

Ainsi, dans cette zone de partage constant et réciproque, ce ne sont pas uniquement les identités qui se reconstruisent, mais aussi le passé colonial refoulé. Une fois qu'Emma reprend la parole pour s'adresser à Flore, elle se sent prête à exprimer son passé, qui représente le passé collectif de l'esclavage, en précisant aussi ses motivations pour étudier l'histoire :

C'est de là que vient ma décision d'étudier l'histoire de l'esclavage. Mais tu sais déjà ce qu'ils m'ont fait. Ils ont refusé d'entendre ma voix. Et moi, je voulais écrire ce livre qui, lorsqu'on l'ouvrirait, jamais plus ne se refermerait. Mais tu sais déjà tout (Marie-Célie Agnant 159).

Les histoires que raconte Emma tout au long du roman, sans forcément être décrites à travers des indices temporels et spatiaux précis, pour embrasser l'histoire de l'esclavage au niveau collectif, contiennent l'origine de son désir de saisir le passé pour mieux le connaître et le transmettre. Comme le remarque Maria Adamowicz-Hariasz dans son article intitulé « Le Trauma et le témoignage dans Le Livre d'Emma » :

Il est donc possible de le lire en tant que témoignage personnel important, capable d'élargir nos connaissances historiques et sociologiques, ou du moins de nous sensibiliser tant au passé colonial qu'au présent postcolonial. Cette démarche se révèle légitime pour des raisons aussi bien intradiégétiques qu'extradiégétiques (Adamowicz-Hariasz 152).

Le fait que la tentative légitime d'Emma de parler de l'histoire coloniale à travers sa thèse de doctorat soit rejetée, explique aussi notre insistance à utiliser l'expression de « la voix mutilée » pour la désigner. Incarner le passé passe par la voix *légitime* de Flore, située dans les limites de la raison, Emma, incarnant une raison problématique, inséparable de la folie. Cette intersection des consciences, soulignée comme indispensable pour la transmission de la vérité historique, vise à bouleverser les perspectives logocentriques qui ont le potentiel de créer des idées dogmatiques tout en créant des regroupements exclusifs dans la société. Comme le remarque Foucault, « il faut bien être de ce côté ou de l'autre, dans le groupe ou hors du groupe » (Foucault 183). Ainsi, en proposant une possibilité d'hétérogénéité sur des jugements collectifs, la narratrice vise à déstabiliser les pistes de réflexion dogmatiques et dialectiques qui sont nécessaires pour la reconstruction de l'histoire.

Dès lors, que peut-on dire de l'écriture de la folie ? Comment est-ce que cette folie opère dans un texte narratif, tel que l'écriture de Marie Célie Agnant, qui tient à réfléchir aux questions de la transmission de l'histoire et de la mémoire de l'esclavage ?

Tout d'abord, et tout simplement, la folie ouvre une piste de réflexion sur ce qui est refoulé en investissant le personnage d'une liberté d'expression. Dans cet espace libre de réflexion, la relativisation des perspectives permet de former un jugement aussi objectif que possible. En valorisant la folie dans son écriture, Marie-Célie Agnant donne aussi une agentivité à son œuvre, à travers laquelle elle vise à changer les perspectives rigides dans les sociétés en laissant à son lecteur le jugement et l'interprétation.

Les idées de norme / hors-norme ; le sens / le non-sens ; la raison et la déraison sont élaborées harmonieusement dans *Le Livre d'Emma* et c'est par cette caractéristique que

l'œuvre présente un espace de négociation et une perception plus ample de la part des lecteur.rice.s. Si l'on se réfère encore une fois à Foucault, qui étudie la folie dans son rapport au discours :

La folie n'est plus l'espace d'indécision où risquait de transparaître la vérité originaire de l'œuvre, mais la décision à partir de laquelle irrévocablement elle cesse, et surplombe, pour toujours, l'histoire [...] par la folie qui l'interrompt, une œuvre ouvre un vide, un temps de silence, une question sans réponse (Foucault 556).

Par ailleurs, l'écriture de Marie-Célie Agnant vise à combler les fissures provoquées par les silences et les oublis, pour faire incarner le passé – indicible ou refoulé – dans le but d'offrir à son lecteur une fenêtre ouverte sur l'histoire de l'esclavage.

L'écriture d'Agnant ne pose pas forcément de questions qui exigent des réponses précises, mais plutôt, elle vise à faire réfléchir. Les dernières questions d'Emma à Flore sont significatives à ce propos : « Qu'est-ce qu'ils ont compris, eux ? Je ne leur ai pas posé la question » (Marie-Célie Agnant 164). *Le Livre d'Emma* ne pose pas de questions, mais il les joue. Il met en scène l'histoire collective de l'esclavage, et laisse la tâche de poser des questions à son lecteur. *Le Livre d'Emma ne parle pas, il fait parler pour faire réfléchir* sur des questions, dont les réponses ont le potentiel d'être diverses et multiples. Ainsi, Agnant ne transmet pas uniquement un savoir longtemps refoulé, mais elle rend en même temps le lecteur disponible pour une nouvelle perception du quotidien.

Conclusion

Quel est l'impact, donc, de la folie pour dans le discours narratif, pour exprimer les non-dits du passé colonial et le présent d'aujourd'hui ?

Insérer la folie dans l'écriture déclenche un processus de désaliénation nécessaire pour approcher le passé refoulé, également le présent dominé par des normes. Dans les trois romans que nous avons étudiés, *Paradis Blues*, *Pagli* et *Le livre d'Emma*, la folie fonctionne comme un discours qui vise à lutter contre les discours traditionnels qui empêchent les femmes d'avoir une subjectivité et une agentivité dans la société. À travers ce contre-discours, Patel, Devi et Agnant mettent en question le sens et le non-sens, et ce, pour démontrer qu'il s'agit toujours d'une approche dans ce rapport qui marginalise les femmes dans leur société. Ce faisant, dans l'espace narratif, la folie restitue à « la subalterne » sa subjectivité, lui rend le sujet de son discours, processus à la fin duquel ces sujets sont capables de restructurer les ordres hiérarchiques, l'héritage du colonialisme. Dominique Chancé dans *Écritures du chaos* souligne que « tout discours est condamné à l'errance, parce que tout repère est perdu dans une réalité où aucune valeur n'est possible » (Chancé 11). Ananda Devi, Shenaz Patel et Marie Célie-Agnant se focalisent sur cette errance. À partir de là, elles reconstruisent un nouvel ordre de repères tout en rompant avec le silence auquel les femmes sont réduites par la société.

La folie dans ces romans donc, est un parcours. Un parcours cathartique qui vise une destruction de l'ordre établi dans le but de reformer un nouvel état de vie. Ce parcours, une fois accompli, offre une opportunité d'existence à ceux qui s'expriment.

Bibliographie

- Adamowicz-Hariasz, Maria. « Le Trauma et Le Témoignage Dans Le Livre d'Emma de Marie-Célie Agnant ». *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 64, n° 3, septembre 2010, p. 149-68. *Crossref*, doi:10.1080/00397709.2010.502487.
- Agnant, Marie-Célie. *Le Livre D'Emma*. Editions Memoire, 2002.
- Boutaghou, Maya. « Défence et illustration d'un univers mauricien ». *International Journal of Francophone Studies*, 2010, p. 451-69.
- Bragard, Véronique. « Cris Des Femmes Maudites, Brûlures Du Silence : La Symbolique Des Éléments Fondamentaux Dans l'oeuvre d'Ananda Devi ». *Notre Librairie: Revue Des Littératures Du Sud*, vol. 146, 2000, p. 66-73.
- . « Eaux Obscures Du Souvenir: Femme et Memoire Dans l'oeuvre d'Ananda Devi ». *Convergences and Interferences: Newness in Intercultural Practices. Ecrire d'une Nouvelle Ere/Aire*, vol. 8, 2001, p. 187-99. *brill.com*, doi:10.1163/9789004333208_021.
- Bragard, Véronique, et Srilata Ravi. *Ecritures Mauriciennes Au Féminin: Penser L'altérité*. Harmattan, 2011.
- Britton, Celia. *Edouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance*. University Press of Virginia, 1999.
- . *Edouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance*. University of Virginia Press, 1999.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 1 edition, Routledge, 2006.

- Cazenave, Odile. « Francophone Caribbean Writers: Rethinking Identity, Sexuality and Citizenship ». *Sex and the citizen: interrogating the Caribbean*, édité par Faith Smith, University of Virginia Press, 2011.
- . *Rebellious Women: The New Generation of Female African Novelists*. Three Continents Pr, 1999.
- Chancé, Dominique. *Écritures du chaos: lecture des œuvres de Frankétienne, Reinaldo Arenas, Joël Des Rosiers*. Presses Univ. de Vincennes, 2009.
- Cisse, Mouhamadou. « Violence et révolte des femmes insulaires dans Morne Cypresse de Gisèle Pineau et Pagli d'Ananda Devi ». *Les Cahiers du GRELCEF*, vol. Les écrits contemporains de femmes de l'Océan Indien et des Caraïbes, n° 3, Mai 2012, p. 67-82.
- Cixous, Hélène. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Galilée, 2010.
- Corio, Alessandro, et Ananda Devi. « ENTRETIEN AVEC ANANDA DEVI ». *Francofonia*, n° 48, 2005, p. 145-67.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. University of Minnesota Press, 1986.
- Devi, Ananda. *Pagli*. Gallimard, 2001.
- . *Ruptures et héritages: Entretien avec Ananda Devi*. 2001.
- Devi, Ananda, et Dinah Assouline Stillman. « A Quiet Author's Written Rebellion: An Interview with Ananda Devi ». *World Literature Today*, vol. 87, n° 3, 2013, www.jstor.org/stable/10.7588/worllitetoda.87.3.0022.

- Devi, Ananda, et Patrick Sultan. « Entretien avec Ananda Devi ». *Frankofonia*, vol. 48, Printemps 2005, p. 145-67.
- Douaire, Anne. *Contrechamps tragiques: Contribution antillaise à la théorie du tragique*. Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004.
- Effertz, Julia. « « Le prédateur c'est moi - l'écriture de la terre et la violence féminine dans l'œuvre d'Ananda Devi ». *French Literature Series: Violence in French and Francophone Literature and Film*, vol. 35, 2008, p. 71-81.
- Fanon, Frantz. *Peau noire masques blancs*. Seuil, 1952.
- Felman, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Seuil, 1978.
- Felman, Shoshana, et Martha Noel Evans. *Writing and Madness: Literature/Philosophy/Psychoanalysis*. Stanford University Press, 2003.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Gallimard, 1952.
- Freud, Sigmund. *Outline of Psychoanalysis*. Traduit par James Strachey, Norton, 1989.
- Glissant, Edouard. *Le discours antillais*. Seuil, 1981.
- Glissant, Édouard, et J. Michael Dash. *Caribbean Discourse: Selected Essays*. University Press of Virginia, 1989.
- Good, Mary-Jo DeVecchio, éditeur. *Postcolonial disorders*. University of California Press, 2008.
- Hawkins, Peter. « Locating Hybridity: Creole, Identities and Body Politics in the Novels of Ananda Devi ». *French Studies*, vol. 70, n° 1, janvier 2016, p. 134-134. academic.oup.com, doi:10.1093/fs/knv272.

- Jean-Francois, Emmanuel Bruno. « L'Expérience de la violence dans le roman mauricien francophone de la nouvelle génération ». *International Journal of Francophone Studies*, 2010, p. 513-29.
- Jean-François, Emmanuel Bruno. *Poétiques de la violence et récits francophones contemporains*. BRILL, 2016.
- Keller, Richard C. *Colonial Madness: Psychiatry in French North Africa*. 1 edition, University of Chicago Press, 2007.
- Kelly, Dorothy. *Telling Glances: Voyeurism in the French Novel*. Rutgers University Press, 1992.
- Kistnareddy, Ashwiny. « Hybridity » in the novels of Ananda Devi. University of Nottingham, 2011,
http://eprints.nottingham.ac.uk/11915/1/Thesis_fial_complete.pdf.
- . « Interrogating Identity: Psychological Dislocations in Ananda Devi's Novels ». *Dalhousie French Studies*, vol. 94, Spring 2011, p. 27-38.
- Kistnareddy, Ashwiny O. *Locating hybridity : Creole, identities and body politics in the novels of Ananda Devi*. Vol. 117, Peter Lang, 2015.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Éditions du Seuil, 1980.
- Lestringant, Frank. « Dans la bouche des géants ». *Outre-Terre*, vol. 33-34, n° 3, 2012, p. 675. *Crossref*, doi:10.3917/oute.033.0675.
- Lohka, Eileen. « Repenser les catégorisations de l'écriture: le cas d'Ananda Devi ». *Écritures mauriciennes au féminin: penser l'altérité*, édité par Véronique Bragard et Srilata Ravi, L'Harmattan, 2011.

- Memmi, Albert. *Portrait du Colonisé (précédé du portrait du Colonisateur et d'une préface de Jean Paul Sartre)*. Payot, 1973.
- Patel, Shenaz. *Paradis blues*. Vents d'ailleurs, 2014.
- Ponnau, Gwenhaël. *La folie dans la littérature fantastique*. Editions du Centre national de la recherche scientifique : Presses du CNRS, diffusion, 1987.
- Prabhu, Anjali. *Hybridity: Limits, Transformations, Prospects*. 2007.
- Rabelais, François. *Comment Pantagruel de sa langue couvrit toute une armée, et de ce que l'auteur veit dedans sa bouche*. Livre de poche, 1964.
- . *Les œuvres de Maître François Rabelais*. Gründ, 1945.
- Ramharai, Vicram. « Ananda Devi : repenser l'identité de la femme mauricienne ». *Notre Librairie*, vol. 146, n° Nouvelle génération, 2001, p. 105-07.
- . « La littérature créole depuis l'indépendance ». *Notre Librairie*, n° 114, 1993, p. 56-62.
- Spelman, Elisabeth V. « Woman as body: Ancient and Contemporary Views ». *Feminist Studies*, 1982, p. 109-41.
- Spivak, Gayatri. « Can the Subaltern Speak? » *Marxism and the Interpretation of Culture*, édité par Cary Nelson et Lawrence Grossberg, University of Illinois Press, 1988, p. 271-313.
- . *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*. Édité par Patrick Williams et Laura Chrisman, Columbia University Press, 1994.

CHAPITRE 4 :
VERS UN NOUVEL OPTIMISME DANS LES BANLIEUES ? : *KIFFE KIFFE*
DEMAIN DE FAÏZA GUÈNE

Le mouvement de l'immigration en France a conduit à la naissance d'une nouvelle littérature, née dans les années quatre-vingts. Les écrivain(e)s de la seconde génération de l'immigration maghrébine commencent, dès cette époque, à s'interroger sur leurs conditions sociales en France. On utilise la dénomination « littérature beure » pour désigner ces œuvres, et leurs auteurs beurs qui se présentent comme les porte-paroles d'une génération située au cœur des conflits sociaux. Vingt ans plus tard, Faïza Guène, membre également du *Collectif Qui fait La France*, une association des écrivain(e)s issu(e)s de l'immigration, se sent investie de la responsabilité de renverser l'image négative des banlieues, manipulée aussi par le média. Ce chapitre vise à explorer, à travers l'écriture de Faïza Guène, les stratégies narratives utilisées pour aborder les problèmes sociaux dans des banlieues parisiennes aujourd'hui. Comment exprimer les problèmes sociaux qui ont existé dans le passé et qui persistent sous des formes différentes aujourd'hui ? Comment faire entendre les silences des enfants des immigrés Franco-Maghrebi ? Comment est-ce que la littérature s'insère dans cette tentative d'exprimer la violence (donnée comme) structurale des banlieues parisiennes aujourd'hui et de renverser l'image négative de ces banlieues ? Comment est-ce que l'écriture de Faïza Guène résiste aux politiques culturelles et

manipulations des médias sociaux pour créer une autre image dans l'imaginaire de la société française ?

Pour explorer ces questions, nous allons étudier *Kiffe kiffe demain* de Faïza Guène, qui décrit et déconstruit les lieux communs concernant les banlieues à travers une langue humoristique. Dans son roman, Guène présente une génération qui résiste aux politiques de soumission et de marginalisation. Ce faisant, la narratrice renverse les stéréotypes des banlieues en tant que violentes, et reconstruit une nouvelle image, cette-fois-ci plus optimiste. *Kiffe kiffe demain* résiste à l'idée d'un destin incontournable des immigrés, le *mektoub* en arabe, en donnant un message positif : il existe toujours une possibilité de *kiffer demain*.

Introduction : retour sur la littérature beur

Bien que dans la littérature beur²³ l'expérience de la seconde génération des immigrés maghrébins en France, soit un sujet largement abordé à partir des années soixante-dix, le mot « beur » n'est pas connu officiellement qu'en 1983 en France. La marche des beurs en 1983 a rendu visible cette génération, et le mot « beur » est devenu légitime une fois qu'il est entré dans le Robert après la marche. Odile Cazenave, dans son introduction à *Afrique sur Seine. A New Generation of African Writers in Paris* décrit la littérature beur ainsi : « When we think of immigration literature, we think of it in relation to what in the 1980s was called the Beur novel, in other words, a novel that deals with the generational identity

²³ Le terme de « beur » renvoie aux années 80 ; à partir des années 90, on commence à parler de littérature issue de l'immigration (maghrébine) ; puis de littérature franco-Maghrebi, également de littérature seconde génération.

gap between parents and their children when faced the dilemma of choosing assimilation or integration » (Cazenave, *Afrique Sur Seine* 5). Bien qu'on puisse parler des caractéristiques générales de la littérature beur, sa légitimité est toujours en question dans le domaine des études littéraires. Alec G. Hargreaves, dans *Littératures des immigrations : Un espace littéraire émergent* indique que « La littérature issue de l'immigration maghrébine en France est une littérature qui gêne. Les documentalistes ne savent pas où la classer, les enseignants hésitent à l'incorporer dans leurs cours et les critiques sont généralement sceptiques quant à ses mérites esthétiques » (Hargreaves, 19). Similairement, dans son article, « 'Une littérature naturelle' : Le cas de la littérature beur », Habiba Sebkhî problématise cette question de la légitimité de la littérature beur tout en soulignant ses paradoxes :

L'institution veut du témoignage et les critiques de l'esthétisme. Il est clair que cette littérature n'est pas sans failles ; mais si son style est le plus souvent oral et argotique, c'est peut-être que la langue des tripes demande d'abord à être entendue sans devoir au préalable passer devant une police de l'esthétique qui s'arrogerait le droit de sanctionner l'affichage d'une « non-littéraire » (Sebkhî 1).

Les réflexions sur la légitimité de la littérature beur continuent toujours à exister ; ainsi que celle des œuvres littéraires que l'on peut situer dans la prolongation de ce mouvement littéraire. Notre but dans cette étude n'est pas forcément d'essayer de classer les œuvres qui font partie de la littérature beur ou de réfléchir à sa légitimité. Nous nous intéressons plutôt aux stratégies narratives utilisées par Faïza Guène pour décrire d'abord la réalité des banlieues puis de capter l'expérience des jeunes des banlieues à travers la représentation subversive de Guène, à laquelle on retournera bientôt. Pourtant, il est important de

souligner cette remise en question de la légitimité de la littérature beur pour situer l'écriture de Guène dans le domaine littéraire, et également pour voir son impact en tant que performatif. Pour le dire autrement, bien que se situant dans la continuation de la littérature dite « beur » souvent remise en question en termes de légitimité, l'œuvre de Guène se présente comme une littérature engagée et son impact est évident dans le domaine de la représentation littéraire.

Les caractéristiques de la littérature beur

Les écrivain(e)s de la littérature beur tendent à souligner ces dilemmes socioculturels et les crises identitaires à cause de leur double appartenance à la culture française et la culture d'origine de leurs parents, qu'il s'agisse de l'Algérie, du Maroc ou de la Tunisie. Comme le décrit le personnage *d'Allah Superstar* de Y.B, Kamel Léon : « L'Intranger, c'est un mot que j'ai inventé que si tu es pas d'origine difficile tu peux pas piger, mais moi je t'explique, ça veut juste dire que tu es un étranger dans ton propre pays, mais ne demande pas si le pays en question c'est l'Algérie ou la France » (B. 237). En effet, l'expérience des jeunes dans les banlieues nous démontre que le problème ce n'est pas le sentiment de double appartenance, ou bien la nostalgie du pays d'origine, mais plutôt la manière dont ils/elles sont traités dans les territoires où ils/elles sont né(e)s. Ainsi, dans leurs écrits, ils/elles essaient de déconstruire cet univers pour faire entendre leur voix, en tant que victimes d'une politique constante d'exclusion, à laquelle ils/elles se sont exposé(e)s dès leur enfance. Ainsi, ils/elles s'expriment pour légitimer leur nationalité française, et également l'impact de la culture de leurs parents sur eux/elles.

Collectif Qui fait la France pour *kiffer* La France

En 2007, les jeunes écrivains issu(e)s des banlieues forment un collectif, *Collectif Qui fait la France*, pour faire entendre leur voix. Dans le recueil qu'ils ont publié, *Chroniques d'une société*, ces dix auteurs, Dembo Goumane, Mabrouck Rachedi, Jean Eric Boulin, Samir Ouazène, Habiba Mahany, Khalid El Bahji, Thomte Ryam, Karim Amellal, Faïza Guene et Mohamed Razane, ont publié douze nouvelles pour adresser des problèmes sociaux dont ils sont sinon tributaires, pour le moins témoins. Najib Redouane, dans son compte-rendu de *Qui fait la France ? Chroniques d'une société annoncée*, décrit ce collectif et également leur objectif comme suit :

La plupart d'entre eux sont issus de la banlieue et, à partir de leurs témoignages, ils ont voulu signer leur indignation, voire leur contestation, face à la gravité de cette réalité dure, complexe et mouvante des banlieues dans le paysage social français. Qu'ils aient été ou non publiés, ces auteurs ont tenté quelque chose qui n'avait pas été fait auparavant : ils ont mis leur imagination créatrice au service d'une cause engagée et engageante. (Redouane 861).

L'observation de Redouane, le fait qu'on mette « l'imagination créatrice au service d'une cause engagée et engageante » est importante pour souligner l'importance de la littérature beur. Bien qu'elle soit subversive la plupart du temps, cette littérature vise à « reconstruire » une nouvelle existence dans des banlieues en déconstruisant les structures et les dynamiques de cet univers. Ces écrivains manifestent et protestent, non pas à travers la violence exercée dans la rue ; bien au contraire, c'est une tentative et capacité humaine de renouveler leur condition humaine. Ainsi, ces écrivains, se présentent comme les porte-paroles de leur génération pour montrer les choses à travers un nouvel angle, et ce, pour communiquer qu'il existe toujours d'autres alternatives pour reconstruire une condition

d'égalité, le pas indispensable pour surmonter la tension dans les territoires français.

Faïza Guène et sa réussite avec *Kiffe kiffe demain*

Née en 1985 de parents d'origine Algérienne, Faïza Guène a grandi dans une commune française, Pantin, située au nord-est de Paris. Elle s'est fait remarquer par son instructeur à l'âge de 13 ans, qui l'a encouragée à faire publier son manuscrit. Guène, dans son entretien avec Laura Ceia-Minjares, décrit ce processus de la sorte :

Aussi loin que je me souviens j'ai toujours aimé écrire. J'aimais inventer des histoires et j'ai vraiment commencé à apprécier de montrer mon travail lorsque j'ai intégré un atelier d'écriture cinéma de mon quartier. J'y ai rencontré un professeur de français qui m'a encouragé et a cru en moi. C'est lui qui a fait la démarche d'emmenant les 30 premières pages de mon texte chez un éditeur (Ceia-Minjares 95).

La narratrice décrit son parcours en tant qu'écrivaine avec modestie, en soulignant aussi les difficultés de sa réception en tant qu'écrivaine beur dans ce même entretien : « Je trouve logique qu'on insiste ici sur le côté originaire de l'immigration [...] Il s'agit maintenant de nuancer une vision un peu manichéenne et simpliste qui consiste à croire qu'il n'y a dans ces zones que des voyous et des génies » (Ceia-Minjares 95).

Dans son premier roman, *Kiffe kiffe demain*, Guène plonge le lecteur au cœur d'une banlieue, avec toutes ces conditions, à travers les yeux de son personnage principal, Doria, une fille de 15 ans, née de parents d'origine algérienne. Ce faisant, le lecteur devient le témoin de cette vie dure. Une fois qu'elle réalise le rapprochement entre le lecteur et la banlieue, décrite comme un « space of chaos and disorder » par Mireille Le Breton, dans *Reinventing the 'Banlieue' in Contemporary Urban Francophone Literature* (Le Breton

132), la narratrice subvertit les stéréotypes en humanisant l'expérience des habitants des banlieues. À travers Doria, la narratrice ne propose pas uniquement l'expérience de cette jeune fille, mais à travers ces yeux, elle démontre les dynamiques de la société dans laquelle elle vit : les relations socioculturelles, les institutions, les crises identitaires, etc. Cet engagement a une double importance : d'une part, il fonctionne comme un pont entre « deux mondes exclusifs » ; et de l'autre part, il ouvre un chemin d'optimisme aux habitants de la banlieue, victimes d'un enfermement physique et social.

Un malaise social et identitaire

Michel Laronde, dans *Autour du roman beur : Immigration et identité*, affirme que « se glisser dans l'entre-deux culture et politique c'est réussir par double décrochage (ni l'un, ni l'autre) une opération de distanciation et découvrir la face cachée de l'identité en redonnant un sens plein à la différence qui devient alors pont entre deux identités (Laronde 148-149). Ainsi, la narratrice souligne dès le début l'existence d'une crise identitaire et d'un malaise social :

C'est lundi et comme tous les lundis, je suis allée chez Mme Burlaud [...] Aujourd'hui elle m'a sorti de son tiroir du bas une collection d'images bizarres, des grosses taches qui ressemblaient à du vomi séché. Elle m'a demandé à quoi ça me fait penser [...] C'est le lycée qui m'a envoyée chez elle. Les profs, entre deux grèves, se sont dit que j'avais besoin de voir quelqu'un parce qu'ils me trouvaient renfermée [...] Je crois que je suis comme ça depuis que mon père est parti. Il est parti loin. Il est retourné au Maroc pour épouser une autre femme plus jeune et plus féconde que ma mère [...] Papa voulait un fils. Pour sa fierté, son nom, l'honneur de la famille et d'autres raisons stupides. Mais il n'a eu qu'un enfant, et c'était une fille. Moi (Guene 10)

Le lecteur est immédiatement exposé à ce malaise et ses causes. Tout d'abord, c'est la

routine qui attire l'attention et également le besoin d'aide : un thérapeute. Le fait de souligner les problèmes institutionnels, avec les professeurs « entre deux grèves » ajoute également à la difficulté des conditions de vie. La juxtaposition de cette vie en pleine difficulté est immédiatement entrecoupée par la présence *d'un ailleurs*, le Maroc, où le père du personnage est retourné pour avoir un fils : une crise également de l'identité sexuelle et du sexisme qui ajoute au conflit social. Ce rapport entre immobilité sociale et identité constitue l'un des thèmes importants de la littérature beur comme le décrit aussi

Mireille Le Breton :

'Banlieue' therefore symbolizes the total absence of mobility, which can only lead its inhabitants to prison or to commit suicide [...] banlieue is therefore a monstrous territory personified to devour body and soul of its inhabitants. The stereotypical and problematic vision of the 'banlieue' that we know today is exhibited in the corpus of 'Beur' novelists through monstrous territories that control identities and lives of fictional characters [...] The banlieue acts upon individuals (Le Breton 134-35).

Le premier portrait de la vie du personnage, Doria, est donc emblématique du rapport entre banlieue et identité. Nous allons revenir plus tard sur le traitement de la banlieue d'une manière détaillée, mais l'intéressant à voir c'est le point de départ de la narratrice, et sa volonté d'exposer son lecteur à des dynamiques qui construisent l'identité formée par la banlieue.

Un portrait social : les rapports familiaux et interfamiliaux

Même si le récit de Guène se transmet par le point de vue de Doria, la narratrice crée un portrait social de la cité à travers l'histoire de ce personnage. Cette histoire ne se transmet

pas d'une manière linéaire, mais suit plutôt un chemin elliptique, dans lequel les trous sont comblés progressivement par le lecteur. Les rapports de « père-fille », « mère-fille », « homme-femme », « femme-femme », par exemple, sont abordés à travers plusieurs personnages, en non pas uniquement à travers l'histoire de Doria. Cela permet à la narratrice de collectiviser l'expérience, et ce, pour montrer les dynamiques sociales des banlieues comme le souligne aussi Habiba Sebkhi dans son article « Une littérature naturelle : Le cas de la littérature beur » : « Ainsi, tous ces récits individuels deviennent une histoire commune, une seule histoire, celle du Beur : origines, famille, naissance, école, bidonville, banlieue, désœuvrement, délinquance, errance, enfermement et, enfin, quête » (Sebhki 3).

Conditions féminines et les tabous sociaux

Les conditions des femmes dans la banlieue se transmettent à travers plusieurs personnages, dont les plus importants sont la mère de Doria, Tante Zohra et Samira. Malgré la difficulté de leurs conditions, en tant que femmes, à la fois dans la famille et dans la vie sociale, ces femmes sont au cœur de la narration et montrent des aspects importants de la vie féminine dans les banlieues. L'importance des femmes est soulignée par Faïza Guène, dans son entretien avec Ceia-Minjares :

J'ai toujours dit que le changement appartient aux femmes, il leur fait moins peur qu'aux hommes. Et je crois que cela a un écho dans tous les milieux. Peut-être alors que cela résonne avec encore plus de force dans les milieux défavorisés car il y a une nécessité de faire changer les choses. De plus, n'oublions pas que malgré les apparences, ce sont les femmes qui ont fait les rapports hommes-femmes aujourd'hui, même ceux qui sont problématiques. C'est Amin Malouf qui a écrit que la misogynie se transmet de mère en fille » (Ceia-Minjares 96)

Elle décrit le rôle de la femme dans la vie familiale et sociale tout en décrivant également les rôles de pouvoirs sexuels dans la société. Bien qu'il existe une hiérarchie dans le rapport entre femme/homme, la représentation de la femme dans le roman est toujours plus positive que celle de l'homme. La femme est située toujours dans une quête et elle lutte pour subvertir ses conditions ; tandis que l'homme est toujours immobile, ou bien absent. Bien que la narratrice, au début du roman, critique certaines caractéristiques de la femme, telles que le manque d'éducation, la vulnérabilité linguistique, etc., elle y recourt pour souligner sa progression. Ainsi, Doria décrit sa mère au début de l'histoire :

J'ai eu mes règles. À vrai dire, j'étais un peu en retard par rapport aux autres filles du lycée. L'infirmière de l'école m'a expliqué que c'était héréditaire. Héréditaire ça veut dire que c'est de la faute de ta mère. Maman aussi a eu les siennes vers quinze ans. Ça devait être pour elle car au bled ça existait même pas les serviettes hygiéniques. Moi avant, je croyais que les règles c'était bleu, comme dans la pub Always, celle où ils parlent de flux, de liquide et qui passe tout le temps quand on est à table. Mme Burlaud m'a posé plein de questions. Ça avait l'air de la passionner les règles. Elle les a jamais eues les siennes de règles ou quoi ? (Guene 49)

Le fait que Doria ait ses règles en retard par rapport aux autres filles est perçu comme un défaut, et tout de suite lié à la responsabilité maternelle : « c'est de la faute de ma mère ».

Le mot « héréditaire » nous renvoie aux ancêtres, mais dans le cas de Doria, ce n'est que sa mère qui serait fautive, le père étant absent. Par ailleurs, le manque d'éducation de Doria dans le domaine de la sexualité féminine souligne le poids des tabous sociaux au sein de la cité : « Moi avant, je croyais que les règles c'était bleu ». Cette expression nous implique le manque de conversation dans le rapport entre la mère et la fille à propos de la sexualité féminine. Ensuite, bien que Mme Burlaud, la thérapeute, aborde le sujet sans hésitation, les réflexions de Doria démontrent son hésitation à parler de sexualité : « Elle les a jamais

eues les siennes de règles ou quoi ? » La difficulté d'articuler la sexualité dans la vie familiale est contrariée à travers Mme Burlaud, qui incarne la femme occidentale, libre d'articuler la sexualité ; tandis que la mère de Doria est toujours sous l'influence des tabous et reste silencieuse. La narratrice souligne ce décalage entre les femmes occidentales et maghrébines. Or, malgré les tabous, l'absence du père de Doria conduit sa mère à s'affranchir de ses limites. Comme le souligne Brinda J. Mehta, « The father's departure for Morocco creates a certain liberating space for both women in terms of spatial mobility between the public and private spheres and the possibilities for economic independence through the mother's employment » (Mehta 182). Ainsi, pour s'occuper de Doria, sa mère trouve un travail, même si les conditions sont pénibles :

Y a pas très longtemps, Maman a commencé à travailler. Elle fait le ménage dans un hôtel Formule 1 à Bagnolet, en attendant de trouver autre chose, j'espère bientôt. Parfois, quand elle rentre tard le soir, elle pleure. Elle dit que c'est la fatigue. Pendant le ramadan, elle lutte encore plus parce qu'à l'heure de la coupure, vers 17h30, elle est encore au travail. Alors pour manger, elle est obligée de cacher des dattes dans sa blouse. Elle a carrément cousu une poche intérieure histoire que ça fasse plus discret parce que si son patron la voyait, elle se ferait engueuler (Guene 14).

La mère de Doria participe à la vie professionnelle par ce métier temporaire, avec l'espoir de « trouver autre chose » à l'avenir. La narratrice souligne la difficulté à la fois de remplir ses obligations religieuses et de travailler dans des conditions aussi dures. La mère de Doria travaille pendant toute la journée sans manger par peur de son patron. Or, elle trouve la solution de coudre une poche intérieure pour que son patron ne se rende pas compte de la situation. Malgré la difficulté des conditions, la mère de Doria résiste à ces difficultés et même si elle pleure, dit que « c'est la fatigue », pour montrer sa capacité de résilience à sa

filles.

La narratrice attire également l'attention sur le double assujettissement de la femme maghrébine dans la société française. D'une part, son mari a quitté Yasmina, la mère de Doria, sans lui envoyer de l'argent, ce qui fait que travailler est indispensable pour survivre. D'autre part, elle n'est pas bien accueillie dans la société dont les structures lui sont également inconnues :

Au Formule 1 de Bagnolet, tout le monde l'appelle : « La Fatma ». On lui crie après sans arrêt, et on la surveille pour vérifier qu'elle pique rien dans les chambres. Et puis, le prénom de ma mère, c'est pas Fatma, c'est Yasmina. Ça doit bien le faire marrer, M. Schihont, d'appeler toutes les Arabes Fatma » (Guene 14).

La narratrice souligne les préjugés sociaux et l'objectification des Maghrébines dans le milieu professionnel. Le pronom impersonnel « on » permet à la narratrice de souligner une tendance collective à percevoir les immigrées maghrébines en tant que « voleurs ». L'appellation de « La Fatma » souligne l'existence et persistance de stéréotypes dans ce milieu hostile. Comme le souligne Mehta, « in the novel, the transformation of the mother's proper name 'Yasmina' or fragrant flower, into a utilitarian function 'Fatma' reestablishes the power dynamic of the colonial paradigm to irreverently rename the gendered Other through the bonds of commercialization ; the mother becomes an object of colonial patriarchal control » (Mehta 186). Bien que Yasmina se libère du contrôle patriarcal dans le milieu familial après le départ de son mari, le milieu social reste un obstacle à la construction de sa subjectivité.

La marginalisation de Yasmina est encore renforcée par sa vulnérabilité linguistique. Doria l'exprime ainsi : « Cet enfoiré de M. Schihont, il a cru que Maman se

moquait de lui parce qu'avec son accent elle prononce son nom 'Schihant' » (Guene 15). L'importance de la langue en tant qu'excuse pour la discrimination sociale est renforcée par un autre personnage féminin, Tante Zohra, dont l'histoire n'est pas très différente de celle de Yasmina. Doria résume bien la similarité de leurs situations ainsi en présentant Tante Zohra pour la première fois au lecteur :

Tante Zohra, elle a de grands yeux verts et elle rit tout le temps. C'est une Algérienne de l'Ouest, de la région de Tlemcen. En plus, elle a une histoire marrante, parce qu'elle est née le 5 juillet 1962, le jour de l'indépendance de l'Algérie. Dans son village, elle était l'enfant symbole de la libération pendant des années. C'était le bébé porte-bonheur et c'est pour ça qu'on l'a appelée Zohra. Ça veut dire 'chance' en arabe [...] Son mari il est retraité des travaux publics et il a épousé une deuxième femme là-bas au pays, alors il reste six mois là-bas et six-mois en France. C'est une mode ou quoi ? [...] La différence, c'est que le mari de Tante Zohra il a su tempérer. Il fait du mi-temps » (Guene 33-34).

Doria présente Tante Zohra en faisant référence à l'indépendance de l'Algérie. Le fait d'appeler le bébé « Zohra », « chance » en arabe démontre le bonheur de la famille d'avoir une fille. Or, tandis qu'elle est symbole de la libération dans le village, sa situation actuelle contraste avec cette idée. Contrairement à Yasmina, que le mari a quittée pour épouser une autre femme, le mari de Tante Zohra décide à mener une vie à mi-chemin entre deux femmes, et donc, deux pays. Cette décision de rester à mi-chemin est significative dans le sens que cela démontre la confusion des immigrés et la manière dont cette confusion influence la vie familiale. La difficulté d'adaptation de Tante Zohra est communiquée par Doria de manières similaires à celle de sa mère. Elle s'exprime ainsi :

Ça fait plus de vingt ans qu'elle est en France et elle parle toujours comme si ça faisait une semaine qu'elle avait débarqué à Orly. Une fois, il y a longtemps, elle expliquait à Maman qu'elle a inscrit Hamza au « gigot ». Maman, sur le coup, elle

n'a rien compris. Et quelques jours plus tard, à la maison, elle se met à rigoler toute seule. Elle a compris que Tante Zohra voulait dire qu'elle avait inscrit Hamza au judo... Même ses fils se moquent d'elle. Ils disent qu'elle fait des remix de la langue de Molière. Ils l'appellent « Dj Zozo ». (Guène 35)

La narratrice attire l'attention sur l'impact de la culture d'origine en faisant référence à la capacité linguistique de Tante Zohra. Le fait qu'elle parle toujours de la même manière bien que le temps progresse implique la difficulté d'assimilation et suggère le manque de progrès chez Tante Zohra. Les moqueries des fils de Tante Zohra soulignent un décalage entre ces générations et permettent de resituer cette nouvelle génération, dite « Beur ». Pour le dire autrement, les fils de Tante Zohra, comme ils sont nés en France, articulent bien le français, tandis que leur mère fait « le remix de la langue de Molière ». En faisant référence à Molière, la narratrice critique aussi les normes linguistiques qui sont dominantes dans la société française, comme Molière est l'un des représentants de la « littérature française ».

Les critiques de la condition féminine ne s'attaquent pas uniquement à la société française. La polyphonie des personnages permet à la narratrice de souligner les conditions féminines de plusieurs façons. À travers un autre personnage, Samra, qui habite la cité, la narratrice déconstruit également les structures de la société maghrébine, et la rigidité des normes patriarcales :

Dans mon immeuble, il y a une fille qui est détenue au onzième étage. Elle s'appelle Samra et elle a dix-neuf ans. Son frère la suit partout. Il l'empêche de sortir et quand elle rentre un petit peu plus tard que d'habitude des cours, il la ramène par les cheveux, et le père finit le travail. Une fois, j'ai même entendu Samra crier parce qu'ils l'avaient enfermée dans l'appartement. Dans leur famille, les hommes, c'est les rois. Ils font de la haute surveillance avec Samra et la mère ne peut rien dire, rien faire. À croire que c'est vraiment la poisse d'être une fille (Guène 91).

Malgré la distance dans la description, les indices que la narratrice utilise pour décrire Samra permettent de faire un lien entre les deux filles, car elles ont à peu près le même âge. Toutefois, l'histoire de Samra est bien différente de celle de Doria, et la seule différence est l'existence d'un père et d'un frère qui représentent les normes patriarcales. Le champ lexical de la description pour communiquer l'enfermement de Samra est assez violent : « ramène par les cheveux », « le père finit le travail ». L'existence d'une « surveillance » et le silence de la mère de Samra ajoutent également à la tension de cette description. La narratrice ne souligne pas uniquement un rapport de hiérarchie entre mari et femme ; elle suggère en même temps un déséquilibre entre les deux sexes : le frère et la sœur. Alec G. Hargreaves, dans son article « Testimony, Co-Authorship, and Dispossession among Women of Maghrebi Origin in France » élabore cette discrimination sexuelle dans la société maghrébine des immigrés ainsi :

While second generation men have tended to be as plagued as their fathers by majority ethnic racism, second-generation women have often been more preoccupied by the question of personal emancipation vis-à-vis their community of origin. Tensions generated by desire for personal freedom have typically hinged on relations between the sexes and in particular on notions of family honor associated by first-generation Maghrebis with the preservation of female virginity until marriage to a spouse approved and in some cases imposed by the bride's parents (Hargreaves, « Testimony, Co-Authorship, and Dispossession among Women of Maghrebi Origin in France » 45).

Ainsi, Samra se présente comme victime de cette « politique de garder l'honneur de la famille ». Or, Samra décide de résister à l'autorité patriarcale :

Bref, en tout cas, en ce moment dans le quartier, tout le monde ne parle que de la disparition de Samra. On dit même que des gens l'ont vue à Paris avec du ventre. Genre elle est déjà enceinte... La rumeur circule de l'épicerie à la sortie des écoles

en passant par le pressing. Quand Samra était enfermée chez elle, dans sa cage en béton, personne n'en parlait, comme si les gens trouvaient ça normal. Et maintenant qu'elle a réussi à se libérer de son dictateur de frère et de son tortionnaire de père, les gens l'accusent. J'y comprends rien (Guène 93).

Samra s'enfuit de sa prison familiale au grand scandale de la cité. La narratrice critique également l'indifférence des habitants de la cité aux conditions de Samra quand elle était « emprisonnée », remettant en question « ce qui est de norme » et « ce qui est en dehors de la norme ». La rumeur qui circule, le fait que Samra est enceinte, se présente comme un cauchemar, comme l'explique aussi Hargreaves, pour les familles qui essaient de garder la virginité de leurs filles au nom de l'honneur de la famille. Le fait que cette rumeur « circule » souligne l'importance de cet événement, tout en impliquant l'aspect collectif de cette anxiété dans la cité. Le champ lexical de la description est également significatif : « se libérer de son dictateur de frère » et « son tortionnaire de père ». À travers l'utilisation de ces expressions, la narratrice fait référence au rapport du colonisateur/colonisé ainsi qu'à la violence exercée pendant la colonisation. Revenant à Frantz Fanon, Hargreaves explique que:

There is a disturbing parallel here with certain forms of violence described by Frantz Fanon, who noted that during the colonial period the frustrations generated among the colonized under the domination of the colonizer led some members of the indigenous population to turn against each other instead of challenging the system of colonial oppression (Hargreaves, « Testimony, Co-Authorship, and Dispossession among Women of Maghrebi Origin in France » 45).

Pareillement, dans la description de Doria, il est possible de voir un rapport similaire à ce que Hargreaves explique. En utilisant les termes qui renvoient à la colonisation et à la violence exercée pendant cette période, la narratrice juxtapose l'expérience de Samra avec

celle des hommes dans sa famille. Cette analogie nous démontre dans quelle mesure les analyses de Fanon, celles de Hargreaves, restent pertinentes et applicables à des relations familiales et interfamiliales dans la cité.

L'hostilité et la solidarité

L'indifférence des habitants de la cité envers Samra et les rumeurs par rapport à sa disparition suggèrent une certaine hostilité parmi les habitants de la cité. La narratrice, pour appuyer encore cette hostilité, évoque une autre histoire, similaire à celle de Samra :

Ça me rappelle l'histoire d'une fille qui habitait le quartier y a quelques années. Son histoire, ils en ont même parlé dans le journal [...] La fille, elle faisait du théâtre dans une troupe payée par la municipalité de Livry-Gargan et ses parents la laissaient exercer sa passion sans problèmes [...] Puis un jour, ses parents ont trouvé une lettre anonyme dans leur boîte aux lettres :

*Votre fille a beaucoup de mauvaises fréquentations, elle sort beaucoup et marche souvent avec des garçons. On entend des choses sur elle qui salissent votre nom et la réputation que vous avez, le quartier sait que **** fréquente des jeunes hommes et qu'elle oublie le droit chemin. Dieu dit que vous êtes responsable du chemin de vos enfants. Il faut être sévère avec elle pour qu'elle craigne sa famille et la religion de l'islam [...] Les Français l'emmènent sur le chemin du mal. On a remarqué qu'elle se maquille, qu'elle colore ses cheveux, ça veut dire qu'elle aime plaire aux hommes et qu'elle tente Satan. S'il arrive quelque chose de honteux, Dieu voit que vous avez été trop libre avec elle et vous êtes aussi coupable comme elle [...] Il faut croire au pouvoir que Dieu vous donne pour être une bonne famille (Guène 166-67).*

La narratrice, se rappelle cette histoire d'une jeune fille dans la cité à travers des flash-backs. Elle transmet cet événement à travers sa propre perspective et en incluant cette lettre que la famille a reçue. La lettre crée un effet un décalage dans le discours narratif entre les deux narrateurs différents. Ce décalage permet de souligner la distance entre le point de vue de la narratrice et l'énonciateur de la lettre. En juxtaposant les deux perspectives

différentes, c'est-à-dire, celle des parents de cette fille qui « la laissaient exercer sa passion sans problèmes » et celle qui a envoyé la lettre, la narratrice révèle les structures au sein de la cité pour y démontrer les binarités, également les confusions. Le respect pour la passion et l'émancipation sociale sont perçus comme « normales » pour certains des habitants ; tandis que pour les autres, c'est un signe de dégradation morale. La lettre juxtapose également les deux sociétés tout en mettant une distance entre les deux. D'un côté, il s'agit du « *droit chemin* », et de l'autre, le sentiment d'une dégradation morale manipulée par les Français : *Les Français l'emmènent sur le chemin du mal*. Le champ lexical utilisé dans la lettre est également significatif comme il s'agit d'un appel constant à Dieu et aux dogmes de l'Islam. Les accusations anonymes sont ironiquement basées sur des observations subjectives : « On a remarqué qu'elle se maquille, qu'elle colore ses cheveux, ça veut dire qu'elle aime plaire aux hommes et qu'elle tente Satan ». En plus, les accusations portées contre la famille impliquent qu'on doit prendre des précautions en tant que « parents » qui se présentent comme des gardiens. L'insistance sur « Dieu » rend le ton du message assez menaçant. Après avoir présenté cette lettre anonyme objectivement, la narratrice communique les conséquences :

Après la lettre, tout a changé pour cette fille. L'enfoiré d'anonyme qui a écrit ces conneries avait réussi à convaincre ses parents. Ils se sont sentis coupables d'avoir donné 'trop' de liberté à leur fille. Du coup, elle n'avait plus le droit d'aller au théâtre, ni de sortir, même pour aller acheter le pain. Surtout elle a commencé à entendre parler de mariage. Dernier recours quand les parents ont l'impression que les filles leur glissent entre les doigts » (Guène 168-69).

La vie de « cette fille » est donc devenue assez similaire à celle de Samra. En revanche, cette fois-ci, la narratrice ne donne pas le nom de cette fille, ce qui lui confère une autre

dimension, relevant d'une condition collective. Pour le dire autrement, dans la cité, il s'agit d'autres filles qui partagent les mêmes conditions d'enfermement. L'intéressant avec cette histoire, c'est le changement d'état. La lettre fonctionne comme l'élément perturbateur, et les parents de « cette fille », qui étaient contents de leur fille, changent immédiatement d'attitude après cette lettre menaçante. La famille, qui ne peut pas trouver un chemin d'équilibre entre ces « deux chemins », recourt à l'enfermement qui se substitue à la tolérance, mal vue pour les filles dans la cité. Cela est significatif parce que, en partageant cette histoire telle quelle, la narratrice met en question les croyances et les habitudes des maghrébin(e)s qui vivent dans les cités. Cette première génération d'immigrés, représentée par des parents de cette fille, a du mal à se situer : ils ne peuvent pas se libérer de l'influence de la culture originelle du pays pour s'adapter totalement à la culture française. À mi-chemin entre ces deux cultures, ils ne savent pas nécessairement quoi faire, pris dans une situation ambiguë. Ainsi, la suite de l'histoire de cette jeune fille est similaire à celle d'autres jeunes filles dans la cité : l'enfermement pour garder l'honneur de la famille, et ensuite, le mariage arrangé par un « bon » musulman.

Les relations hommes/femmes semblent plus compliquées par rapport à celles entre les femmes, en raison de barrières socioculturelles. Ce qui est intéressant, c'est que dans ces rapports entre femmes il s'agit d'une solidarité qui leur permet de transgresser ces barrières. Doria souligne ce rapport de solidarité en donnant l'exemple de la relation entre Tante Zohra et sa mère :

Vendredi. Maman et moi, on est invitées chez Tante Zohra pour manger son couscous [...] Tante Zohra, c'est pas ma vraie tante mais comme elle connaît Maman depuis très longtemps, je l'appelle comme ça, par habitude [...] Ma mère

m'a expliqué qu'elle s'était inscrite au cours de couture parce qu'il n'y avait pratiquement que des Maghrébines et que ces réunions de femmes le mercredi après-midi autour de leurs machines à coudre Singer des années quatre-vingt, ça lui rappelait un peu le bled. (Guène 33)

La solidarité entre les femmes leur permet de s'attacher à la vie tout en restant en contact avec la culture de leur pays d'origine. Les indices comme « le couscous », « réunions de femmes », « machines à coudre Singer des années quatre-vingt » incarnent les habitudes socioculturelles du « bled ». Ce faisant, les femmes reconstruisent un microcosme dans lequel elles peuvent trouver leur subjectivité, sans forcément rejeter les valeurs d'une culture pour s'adapter à l'autre. Ainsi, elles brisent le rapport binaire entre ici et là-bas, mais aussi entre la banlieue et Paris/ le centre ville, en démontrant une possibilité de coexistence.

Le traitement de l'espace

Le contraste entre la banlieue et la ville de Paris est un des thèmes largement abordés dans littérature et le cinéma beur. Le décalage entre ces deux espaces est également présent dans *Kiffe kiffe demain*. Brinda J. Mehta indique que « these ruptures are based on antagonistic binaries between French cultural authenticity represented by 'the great symbols of France [...] and Arab marginality symbolized by this population's inaccessibility to these 'universal' cultural signifiers of sophistication and distinction in the impoverished urban ghettos » (Mehta 177). La rupture que souligne Mehta est également omniprésente dans l'écriture de Guène. Anouk Alquier, dans son article « La banlieue parisienne du dehors au dedans : Annie Ernaux et Faïza Guène » met en question ce décalage en se posant : « But

is it possible for these two spaces and these two worlds to communicate ? How can a dialogue be instituted ? Is there a point of interpenetration ? » (Alquier 451). Faïza Guène met également en dialogue ces deux espaces pour en (re)construire un nouveau. Elle montre la possibilité de transgresser les frontières entre ces deux espaces et qui fait que la banlieue n'est pas un espace « hors-identité », immobile et isolé. En subvertissant les stéréotypes des banlieues, Guène ré-humanise cet espace perçu comme lieu de banalité et de dégradation morale.

La France : mythe ou réalité ?

Dès le début de la narration, la narratrice fait de longues descriptions des lieux qui font la part entre mythe et réalité et les désillusions qui s'ensuivent :

Ma mère, elle s'imaginait que la France, c'était comme dans les films en noir et blanc des années soixante. Ceux avec l'acteur beau gosse qui raconte toujours un tas de trucs mythos à sa meuf, une cigarette au coin du bec. Avec sa cousine Bouchra, elles avaient réussi à capter les chaînes françaises grâce à une antenne expérimentale fabriquée avec une couscoussière en Inox. Alors quand elle est arrivée avec mon père à Livry-Gargan en février 1984, elle a cru qu'ils avaient pris le mauvais bateau et qu'ils s'étaient trompés de pays. Elle m'a dit que la première chose qu'elle avait faite en arrivant dans ce minuscule F2, c'était de vomir. Je me demande si c'étaient les effets du mal de mer ou un présage de son avenir dans le bled (Guène 21).

S'il n'existe aucune description physique de Yasmina dans la narration, ses sentiments de Yasmina, traduits par Doria, suggèrent sa déception totale. L'acte de vomir dans « ce minuscule F2 » met en rapport cette déception et l'endroit. Les références temporelles sont également significatives : « dans les films en noir et blanc des années soixante », « quand elle est arrivée en février 1984 ». La narratrice attire l'attention sur le rôle des médias dans

la représentation de la France. Ceci est important si l'on réfléchit sur l'expérience des immigrés et leur représentation dans le média social. Dans son film, *La noire de...* (1966), Ousmane Sembène aborde une telle déception à travers son personnage, Diouana qui rêve de quitter le Sénégal pour trouver de meilleures conditions de vie en France. La fin du film et les dernières paroles de Diouana avant qu'elle mette fin à sa vie sont significatives pour comparer son expérience avec celle de Yasmina :

Plus jamais Madame me dira quelque chose. Jamais plus Madame me dira : 'Diouana, fais du café !' Jamais plus : ' Diouana prépare-nous du riz !' Jamais plus : 'Diouana, enlève tes chaussures !' Jamais plus : 'Diouana, lave la chemise du Monsieur !' Jamais plus : 'Diouana, tu es une fainéante !' Jamais je ne serai esclave ! J'étais pas venue en France pour le tablier et l'argent ! (Sembene).

La reprise de la négation « jamais plus » souligne l'ampleur de la déception de Diouana, également son refus de vivre dans ces conditions. Pour Diouana, le retour au pays est impossible, comme l'est également de continuer à vivre en France. Ainsi, la seule option est le suicide, pour exprimer sa révolte. Tout comme Diouana, Yasmina ressent une profonde déception qui montre, malgré le temps qui passe, une similarité et des constantes dans l'expérience des immigrés.

Ici vs. Là-bas

L'arrivée en France de Yasmina, déçue, est juxtaposée au départ de Doria pour le Maroc :

La dernière fois que nous sommes retournées au Maroc, j'étais égarée. Je me souviens des vieilles tatouées qui venaient s'asseoir à côté de Maman pendant les mariages, baptêmes ou circoncisions.

–Tu sais, Yasmina, ta fille devient une femme, il faudrait que tu penses à lui trouver un garçon de bonne famille. Tu connais Rachid ? Le jeune homme qui fait de la

soudure [...]

Là-bas, il suffit que tu aies deux petites excroissances sur la poitrine en guise de seins, que tu saches te taire quand on te le demande, faire cuire du pain et c'est bon, t'es bonne à marier. Maintenant de toute façon, je crois qu'on retournera plus jamais au Maroc. Déjà, on a plus les moyens et ma mère dit que ce serait une trop grande humiliation pour elle. On la montrerait du doigt (Guène 21-22).

L'expérience de Doria, dans le pays d'origine de ses parents n'est pas non plus positive. L'expression « j'étais égarée » souligne l'ampleur de sa confusion. La manière dont la narratrice juxtapose les cérémonies – les mariages, baptêmes ou circoncisions– met l'accent sur son sentiment d'être mal placée, comme elle observe « les vieilles tatouées » par une distance explicite. Les réflexions des autres sur son mariage se transmettent en tant qu'un monologue anonyme, sans réponses, pour souligner l'absurdité du contenu. Bien que Doria reste silencieuse « là-bas », la narration lui permet de répondre et d'exprimer son rejet. À travers ce souvenir, la narratrice critique les traditions de la société marocaine, en soulignant le rapport de distanciation de Doria, qui perçoit le Maroc en tant que « là-bas ». Ce faisant, elle exprime aussi sa nationalité française, même si elle ne se sent pas totalement acceptée par la société.

Public vs. Privé

Tout comme la juxtaposition de La France et du Maroc, la narratrice aborde également l'espace public et privé dans la cité pour transmettre une image totale de la vie ordinaire :

Je vais au Malistar, une toute petite supérette qui existe depuis des années même si elle a changé de nom plein de fois [...] Donc, je suis allée à Malistar pour acheter des serviettes hygiéniques, celles sans marque, avec le paquet orange fluo comme les combinaisons des dames qui font traverser les enfants devant l'école tôt le matin. Déjà, vu l'aspect du paquet, c'est trop l'affiche. T'es vraiment pas en planque, après

dans la cité, tout le monde sait que t'as tes règles. Au moment où j'arrive à la caisse, comme par hasard, la queue fait la distance du Paris-Dakar [...] Bref, ce foutu paquet de serviettes, comme Monique n'arrivait toujours pas à le passer et qu'elle en avait marre, elle a pris le micro pour faire une annonce. Là, mes jambes ont commencé à trembler et des perles de sueur me coulaient sur le front comme les démineurs de bombes avant de couper le fil rouge.

–RAYMOND ! C'est combien le paquet de serviette hygiénique de 24+2 gratuites, modèle normal avec coussinets absorbants et ailettes latérales protectrices ? [...] Si j'aurais su, j'aurais même pas eu mes règles... (Guène 83-85)

Tout au long du roman, comme dans ce passage, la narratrice décrit les espaces publics en donnant leurs noms privés : *Malistar*. Ce procédé permet à la narratrice de souligner que la banlieue n'est pas un espace anonyme, mais qu'au contraire, elle a une identité. Les descriptions détaillées des objets fonctionnent par ailleurs comme des indices pour décrire les conditions économiques : « des serviettes hygiéniques, celles sans marque ». Il y a un glissement subtil qui opère entre les serviettes sans marque et ce qui est de l'ordre intime. Même si la narratrice décrit un espace public, un supermarché, sa peur d'être « affichée » souligne l'absence des frontières entre le privé et le public dans la cité. Les réactions physiques de Doria communiquent l'ampleur de son hésitation : « trembler », « des perles de sueur », « me coulaient sur le front comme les démineurs de bombes avant de couper le fil rouge ». En soulignant la difficulté d'avoir une vie privée dans la cité, Doria brouille les limites entre le privé et le public, un problème déjà existant dans la cité sous d'autres formes telles que la rumeur, le regard de l'autre sur la vie familiale, etc. Ainsi, à travers le traitement de l'espace public et privé, encore une fois, la narratrice démontre les dynamiques de la vie dans la cité, toujours à travers le filtre de l'humour qui lui permet de critiquer certaines attitudes.

Espaces intermédiaires

Les espaces de transitions, tels que le métro et les transports publics fonctionnent comme un pont entre la banlieue et la périphérie dans le roman. Dans ces espaces intermédiaires, la narratrice met l'accent sur l'impact du regard de l'autre et de la discrimination sociale :

Dans le RER, les gens regardaient ma tache et j'avais le hchouma. J'étais dégoûtée parce que c'est la seule veste que j'aie qui fasse pas trop pauvre. Les autres, si je les mets, tout le monde m'appelle « Cosette ». Et puis, je m'en fous que ça se voie ou pas, je serai pauvre quand même. Plus tard, quand j'aurai plus de seins et que je serai un petit peu plus intelligente, enfin quand je serai une adulte quoi, j'adhérerai à une association pour aider les gens... (Guène 126).

Le regard de l'autre fonctionne comme une politique de discrimination. « Le hchouma » est un terme qui renvoie à la pudeur et à la honte, à la fois. C'est la seule veste un peu correcte qu'elle avait, et maintenant elle a une tache que tout le monde voit—d'où sa honte par rapport à ce qui ressort de l'intime. Le choix se résume donc à porter autre chose mais risquer d'être considérée comme dans la précarité ou porter cette veste marquée par la tache qui attire le regard. L'appellation « Cosette »²⁴ connote l'humiliation et l'effort de 'déshumiliation' de la narratrice à travers l'autodérision. L'espace narratif retrace subtilement non seulement une prise de conscience de la part de la narratrice, sa gêne, mais aussi son espoir de surmonter cette image. Mentalement, comme dans l'image qu'elle projette, elle s'intègre à la vie sociale : « j'adhérerai à une association pour aider les gens ».

²⁴ C'est une référence à Victor Hugo. Dans *Les Misérables*, Cosette est une jeune fille pauvre, adoptée par Jean Valjean.

Multiethnicité dans des espaces de transition

La description du métro fonctionne également pour montrer l'existence d'une multiethnicité dans la société, et ce, pour critiquer l'idée d'avoir une nation pure française dans les territoires de la France :

Comme je m'ennuyais, j'ai décidé de prendre le métro. Je ne savais pas où aller mais je trouve ça distrayant le métro. On voit plein de têtes, c'est marrant. J'ai fait toute la ligne 5, terminus à terminus. Vers les premières stations, y a un Roumain avec une vieille veste en faux cuir et un chapeau gris qui est monté [...] En sortant du métro, je suis passée devant deux Pakistanais qui vendaient des marrons chauds et des cacahuètes grillées. Ils arrêtaient pas de répéter la même phrase : 'Marrons chauds et cacahuètes grillées pour réchauffer !' Ils le disaient en chœur et en musique avec l'accent pakistanais. La phrase, elle a fini par s'imprimer dans mon cerveau et le soir en rentrant je la chantais pendant que je faisais cuire du riz pour Maman » (Guène 29-31).

La possibilité de découvrir la multiethnicité à travers cet espace de transition, le métro, est un divertissement pour Doria. À travers la description physique de ce « Roumain » qui prend le métro « vers les premières stations », elle attire l'attention sur la compartimentation économique, la mise en rapport d'« une vieille veste en faux cuir » avec le quartier où il habite. La présence des Pakistanais ajoute à cette atmosphère de multiethnicité comme « l'air » qu'ils entonnent, 'Marrons chauds et cacahuètes grillées pour réchauffer !' et qui reste avec Doria, et qu'elle va reprendre comme une chanson le soir en cuisinant. Clin d'œil à l'hybridité des espaces, en tant que conséquence de la multiethnicité.

Multiethnicité dans la banlieue et Paris

Cette structure multiethnique dans les espaces de transitions s'étend également à la vie de la banlieue, définie comme caractéristique du territoire français urbain :

À la fin de la journée, Youssef nous a ramenées en voiture. [...] Je me souviens qu'on avait fait ensemble l'opération « Un grain de riz peut sauver une vie » quand il y a eu la famine en Somali dans les années quatre-vingt-dix [...] j'avais envie de compter chaque grain du paquet pour être bien sûre que, grâce à moi, y a plein de Somaliens qu'allaient pas mourir de faim. Je prenais pour Wonderwoman [...] Arrivés en bas de notre immeuble, Maman a apprécié Youssef et puis il est reparti. Le gardien de nos immeubles, il s'en fout de l'état des tours on dirait. Heureusement que des fois Carla la femme de ménage portugaise nettoie un peu [...] Le gardien, à ce qu'il paraît, il est raciste [...] Hamoudi, il me disait qu'avant d'être gardien de nos blocs, il a fait la guerre dans le pays de Tante Zohra, en Algérie [...] Pour lui, la guerre elle doit pas être encore tout à fait terminée, et je crois que c'est aussi le cas de plein d'autres gens dans ce pays (Guène 36-37).

Toujours en transit dans la voiture, Doria, à travers des flash-backs, se souvient de son passé avec Youssef. Dans ce voyage parallèle intérieur, elle utilise des références historiques, telle que la famine en Somali, qui a eu lieu dans les années quatre-vingt-dix. À travers ce jeu qu'ils ont inventé avec Youssef, la narratrice ne souligne pas uniquement la sensibilité des habitants de la cité aux événements qui se passe dans le monde, mais aussi crée un discours de transnational. Dans ce territoire perçu comme « isolé », il existe donc cette ouverture vers le monde, renforcée également par la multiethnicité des habitants de la banlieue. Ainsi la femme de ménage « portugaise » partage le même bâtiment avec le gardien « raciste » qui a participé à la guerre d'Algérie. Bien que cette cohabitation soit naturelle, les réflexions de Doria mettent l'accent sur la difficulté d'une réconciliation. Elle exprime que, malgré le fait que la guerre est terminée depuis de longues années, il existe encore des gens dans « le pays » qui ne peuvent pas trouver cette réconciliation pour vivre

ensemble en harmonie. Cette remise en question indirecte de l'identité d'un citoyen (et d'un passé qui renvoie aux fractures de la colonisation) nous renvoie au terme utilisé par Brinda J. Mehta, « citoyenneté non-partagée » (Mehta 174). Ainsi, malgré le rejet de certains Français, la multiethnicité est une réalité *de facto* de la vie en France et les maghrébins sont des citoyens légitimes.

L'immigration n'est pas la seule cause de cette multiplicité ethnique en France. Doria se rend dans Paris pour voir la Tour Eiffel avec sa mère et elle décrit l'ambiance ainsi :

Comme Maman est encore en vacances, jusqu'à la semaine prochaine, on a décidé d'aller se balader toutes les deux dans Paris. La Tour Eiffel, c'était la première fois qu'elle la voyait en vrai alors qu'elle habite à une demi-heure depuis presque vingt ans. Autrement, c'était à la télé, au JT de treize heures, le lendemain du jour de l'an quand elle est illuminée et qu'à ses pieds, des gens font la fête, dansent, s'embrassent et se bourrent la gueule. En tout cas, elle était vachement impressionnée [...] notre immeuble et la cité en général, ils suscitent moins d'intérêt auprès des touristes. Y a pas des mafias de Japonais avec leur appareil photo au pied des tours du quartier. Les seuls qui s'y intéressent, c'est les journalistes mythos avec leur reportages dégueulasses sur la violence en banlieue. Maman, elle serait bien restée des heures à la regarder [...] il fallait qu'on fasse la queue derrière des Allemands, des Italiens, des Anglais et encore plein de touristes qu'ont pas peur du vide et encore moins de dépenser leur fric (Guène 125-26).

Doria souligne la distance entre la banlieue et Paris *intra muros* et le fait que cela est inaccessible à sa mère qui n'y était jamais allée en vingt ans. Elle souligne également le rôle des médias sur sa mère qui « s'illumine » à travers de belles images qui passent à la télévision. La narratrice communique le peu d'intérêt par effet de contraste : entre ces images magnifiques de Paris et celles, grises, de la banlieue, et qui participe d'une représentation de l'espace de la banlieue en tant que monstrueux. Pascale Krémer, dans son

article de 2008 dans Le Monde, « Les cités s’emparent de la caméra », met l’accent sur ce rôle des médias dans la représentation des banlieues ainsi :

Désillusion, méfiance dans le meilleur des cas, mépris le plus souvent voire franche hostilité : les jeunes des cités, qui ont l'impression d’être sans cesse stigmatisés, n’entretiennent pas à l’égard des médias, et en particulier de la télévision, les meilleurs sentiments. L’un d’eux, désormais auteur de reportages, résume, lapidaire et définitif : ‘Le journaliste, c’est quelqu’un qui va raconter des conneries contre les jeunes, qui les trahit. Comme le policier’ (Krémer).

Comme le souligne Krémer, la banlieue et ses habitants n’ont pas d’une image positive. Donc, les jeunes des cités s’expriment à leur manière pour changer cette représentation. Faïza Guène participe à ce mouvement du rejet de cette représentation négative de la banlieue. Dans sa description des touristes d’origines différentes --japonais, allemands, italiens, etc.-- elle met l’accent tout à la fois sur les distinctions de réception et la nature multiethnique de la France. Elle souligne surtout les écarts de considération entre ceux/celles considéré.e.s comme touristes, et les émigré.e.s. La mère de Doria en visitant la Tour Eiffel est aussi une touriste, même si elle n’est pas perçue comme telle. La narratrice brouille ainsi les frontières entre l’immigration et la citoyenneté, pour représenter la réalité du quotidien en France aujourd’hui. Les remarques d’Hervé Tchumkam dans *State Power, Stigmatization, and Youth Resistance Culture in the French Banlieues : Uncanny Citizenship* quant à la pertinence d’une telle analyse sont significatives à cet égard :

My critical study seems to me doubly necessary and urgent because not only are immigration and citizenship mixed together in France, but also because it is understood that the debate on national identity in France today is symptomatic of a profound challenge not only to Human Rights, but also to the internalization of

multiethnic societies that tend to become the modern paradigm for humanity (Tchumkam 25).

La narratrice, en brouillant toutes ces limites démontre également la fluidité de leurs dynamiques en mettant l'accent sur l'impossibilité d'avoir une seule nation, culture, ou langue.

L'Hybridité linguistique

L'une des conséquences inévitables de l'hybridité socioculturelle et la multiethnicité est l'hybridité linguistique, apparente, dans le discours narratif de Faïza Guène. Françoise Lionnet, dans *Postcolonial Representations : Women, Literature, Identity*, remarque à cet égard :

It is in the fictional narration of the quotidian that writing becomes permeated by orality and that the oscillation between the written and spoken word reveals the essential preoccupation of these postcolonial writers : namely, to let the silenced migrants and cultural minorities speak in their own voices. Through their use of linguistic particularisms the writers transform the dominant language, rendering it porous and open to what was once its other (Lionnet 173).

Guène opère pareillement dans *Kiffe kiffe demain*, utilisant la langue vernaculaire ; elle écrit avec/dans la langue de la banlieue, celle que l'on parle dans la vie quotidienne. Ce procédé lui permet aussi de faire une critique sociale, liée à la suprématie de la langue française en tant que langue pure et nationale. Grant Farred, dans *What's My Name ? : Black Vernacular Intellectuals*, indique que « The vernacular, as an effective 'subalternspeak' represents the political interventions of the popular in matters of social justice and cultural legitimacy [...] vernacularity articulates the language of social protest in popular parlance,

a street tongue... » (Farred 142). Ainsi, à travers la langue vernaculaire la narratrice se révolte contre la légitimité de la langue française, mais également sa supériorité. En s'exprimant ainsi, elle rend légitime cette langue considérée comme marginale. Sa critique de point de vue linguistique apparaît explicitement dans un dialogue avec l'instructeur de Doria à l'école :

Je me souviens d'une fois où on a lu un extrait de ce texte en cours de français avec Mme Jacques. Elle m'avait engueulée parce-qu'à mon tour de lecture, au lieu de prononcer Job, j'ai dit « Djob ». Je l'ai prononcé à l'anglaise. Et cette vieille folle de Mme Jacques, elle m'a accusée de « souiller notre belle langue », et d'autres trucs aussi débiles. J'y peux rien, je savais pas qu'il existait ce type-là Job. « Par votre faute, le patrimoine français est dans le coma ! » (Guène 152).

La narratrice met en question la réaction de son professeur sur sa prononciation. La juxtaposition des mots en argot, en anglais et en verlan crée également une hybridité langagière qui fonctionne pour critiquer l'uniformité en termes de langue. Ensuite, la narratrice souligne ironiquement l'expression de son professeur, « notre belle langue », pour souligner les contrastes. Bien que « nous » implique une sorte de partage collectif, la mauvaise prononciation de Doria aboutit à son exclusion. Le fait qu'elle souligne « le patrimoine français » en juxtaposition avec un accent mis sur « la vieillesse » du professeur implique que cette logique qui perçoit la langue comme une entité rigide et fixe est maintenant dépassée. D'une façon similaire, Mehta explique que : « The vernacular [...] highlights the ossification of French culture in outdated ideals of authenticity that do not reflect the changing social realities of France » (Mehta 176). Le ton sarcastique de Doria marque une critique de cet état d'esprit qui croit à la possibilité d'une langue rigide qui

pourrait exister. Cette tendance à l'humour et l'ironie en tant que critique sociale est élaborée également dans l'article de Pascale Krémer dans *Le Monde* :

Les jeunes ne se présentent pas forcément en victimes de la société. L'autocritique l'emporte. « L'humour, c'est le fond du désespoir. On rit de nos propres malheurs parce que si on ne rit pas, on devient fous. C'est kafkaïen la vie dans la cité, c'est à devenir dingues ! Et puis, faire rire les autres, c'est mieux que les culpabiliser, ça les touche davantage : c'est déjà les faire entrer dans notre univers. Tout d'un coup, on partage quelque chose », s'enthousiasme l'un des fondateurs du collectif En attendant demain, qui produit de désopilantes petites tranches de vie de la cité – où les jeunes, qui tiennent les murs la plupart du temps, apparaissent sous un jour peu flatteur mais terriblement humain (Krémer).

Ainsi, l'humour noir est utilisé comme une stratégie de renversement du regard pour le rendre autocritique. Le sarcasme permet ainsi de reconstruire de nouveaux liens entre les habitants de la banlieue et les Parisiens/les français des centre-villes. Cette langue humoristique, vive et rythmée, permet aussi de démontrer qu'il s'agit de la jeunesse qui parle, impliquant une nouvelle renaissance, qui embrasse de nouvelles multiplicités socioculturelles et linguistiques.

Roman d'apprentissage et la possibilité d'une reconstruction sociale

Kiffe kiffe demain peut être considéré comme un roman d'apprentissage surtout si l'on considère la progression des personnages du roman. La narration débute par un sentiment de désespoir, lié à l'absence paternelle et aux dures conditions de vie dans la banlieue. Bien que l'absence paternelle soit problématisée particulièrement au début de la narration, cette absence ouvre en fait la possibilité d'émancipation à la fois pour Doria et Yasmina. Comme le souligne Siobhan Shilton, « Guène enables us to see that the freedom of expression

Doria experiences at present would not have been possible if the father had stayed with them » (Shilton 411). Ainsi les lecteurs deviennent les témoins à la fois de l'évolution de Doria et de celle de sa mère en tant qu'individus libres. Après que le père quitte la maison, la mère de Doria commence à apprendre à lire, ce qui va changer toute leur vie. Elle commence à s'intégrer dans la société française :

Maman a commencé sa nouvelle formation. Ça lui plaît bien à ce qu'elle me raconte. Elle a même déjà sympathisé avec deux autres femmes : une Marocaine de Tanger et une grandmère normande qui s'appelle 'Jéquiline'. [...] Je me rends compte que ma mère est quelqu'un de sociable (Guène 89).

Le départ du père de Doria permet à ces deux femmes de se reconstruire une subjectivité et ce faisant, elles commencent à se situer d'une manière beaucoup plus efficace dans la société. Doria, par exemple, se rend compte pour la première fois que « sa mère est quelqu'un de sociable ». Elle exprime explicitement comment Yasmina se rend compte de sa subjectivité grâce au départ de son mari :

Ces temps-ci, je vois bien qu'elle est moins pensive. Elle a l'air mieux. Elle commence à lire quelques mots et elle est très fière d'écrire son prénom sans se tromper. [...] Et puis elle est active et libre maintenant alors qu'avant c'était loin d'être le cas. Quand Papa habitait chez nous, il était même pas question qu'elle travaille alors qu'on était grave en galère de thune. Parce qu'une femme pour Papa c'était pas fait pour bosser non plus (Guène 114-15).

Doria commence par décrire les changements psychologiques chez sa mère. Il est évident qu'elle a désormais confiance en elle, et c'est la raison pour laquelle elle se sent mieux. Ce qui est important et souligné par Doria, c'est que sa mère est « active et libre ». De plus, l'émancipation de la mère de Doria ne se réalise pas uniquement dans le domaine social

mais aussi professionnel, et ce, à travers l'éducation : « Maman s'est enfin cassée de ce putain d'hôtel pourri où elle tirait la chasse d'eau derrière les riches, tout ça pour être payée trois fois rien (Guène 79). La narratrice souligne l'importance de l'éducation pour améliorer leurs conditions de vie. Ainsi, l'éducation se présente comme un substitut dans la lutte contre la soumission féminine. Le rapport entre l'éducation et l'émancipation féminine fonctionne d'une manière collective. Doria exprime sa fierté vis à vis de sa mère : « Quand les gens disent que je lui ressemble, je suis fière. J'ai presque rien pris de mon père » (Guène 157). À part de servir de modèle pour sa fille, Yasmina lui trace un chemin de vie dans laquelle elle ne se perdra jamais : « Le changement de Maman depuis un an. C'est en la voyant aller mieux tous les jours, se battre pour nous faire toutes les deux que j'ai commencé à me dire que tout se rachète, et qu'il va peut-être falloir que je fasse comme elle » (Guène 173). Par l'incarnation du personnage de Yasmina, Faïza Guène renverse le modèle féminin soumis aux codes sociaux régis par les hommes. Ainsi, à travers sa narration, Guène fait entrevoir une nouvelle structure dans les banlieues, plus particulièrement une possibilité de restructuration.

Un parcours thérapeutique

Pascale Krémer analyse l'impact de la production artistique sur la jeunesse des banlieues en tant que thérapeutique : « Reconquête d'un langage qui n'est pas celui de l'enseignement traditionnel, et dont ils ont saisi toute la force. Mais aussi travail aux bienfaits thérapeutiques sur leur propre image, afin de contrer celle que véhiculent les médias » (Krémer). D'une façon analogue, à la fin de l'histoire, Doria s'exprime ainsi: « En sortant,

je me suis sentie un peu comme dans l'avant dernière scène d'un film, quand les héros ont à peu près résolu le problème et qu'il est temps de construire la conclusion » (Guène 176). La réappropriation de l'image des banlieues, la subversion des stéréotypes socioculturels et linguistiques, l'incarnation de la voix des immigrés, la reconstruction identitaire qui permet de lutter contre les crises identitaires, toutes ces étapes progressives fonctionnent comme étapes thérapeutiques, une idée soulignée aussi par Krémer. L'humour joue un rôle également important pour renverser le regard critique sur soi, une manière de brouiller les codes et frontières invisibles qui divisent les sociétés. Ainsi, Faïza Guène termine son roman par un changement de perspective, à travers un jeu de langage « C'est fini, c'est plus *kif-kif* [...] Maintenant, kif-kif demain je l'écrirais différemment. Ça serait *kiffe kiffe* demain, du verbe kiffer. Waouh. C'est de moi » (Guène 188).

Vers un nouvel optimisme aujourd'hui ?

Si Faïza Guène s'efforce de subvertir l'image négative des banlieues, la réalité de l'interaction banlieues-centre-ville en France, de 2005 à aujourd'hui est nettement plus sombre. Il convient sur ce point de remonter dans le passé et revenir aux années 90, notamment à un film tel que *La Haine* (1995), film de Matthieu Kassovitz qui à l'époque a fait polémique. Le film s'inspire de la mort d'un jeune garçon, Makomé M'Bowolé, un zaïrois de 17 ans, tué dans le 18^{ème} arrondissement de Paris en 1993, à la suite de quoi ont eu lieu des violences urbaines. Dans le film, l'un des personnages, Abdel, dont l'histoire est inspirée de celle de M'Bowolé, est grièvement blessé pendant les violences urbaines. À la suite de cet événement, le spectateur accompagne les péripéties de ses trois amis, Vinz,

Hubert et Saïd, qui représentent un trio « Black, Blanc, et Beur » : Vinz, en tant que juif, Hubert, d'origine africaine, et Saïd, d'origine arabe, incarnent la multiethnicité originaire de la cité. L'histoire se déroule sur 24 heures, et nous montre les difficultés des jeunes des cités, victimes de la société qui les place au cœur d'une violence inévitable.

Il y a quelques similarités entre la représentation des banlieues dans *La Haine* et celles de *Kiffe kiffe demain*. Les deux œuvres mettent en scène l'expérience commune des habitants de la cité. Bien que la multiethnicité soit un problème qui provoque la discrimination dans certaines grandes villes, dans les banlieues, cette multiethnicité permet un partage collectif. Kassovitz exprime son choix d'insérer ce partage collectif dans *La Haine* dans un entretien avec Vincent Remy par ces mots :

La Haine n'est pas un film sur la banlieue, mais sur les bavures policières ou, plus exactement, sur la société qui autorise et suscite ces bavures. C'est pour cela que j'ai choisi ce trio, pour bien montrer que ce n'est pas les Arabes ni les Noirs contre la police, mais toute une jeunesse de banlieue qui n'en peut plus (Kassovitz).

De façon similaire, Hervé Tchumkam, en revisitant les analyses de Alec Hargreaves, Michel Laronde, Odile Cazenave et Dominic Thomas sur l'immigration en France, suggère que les habitants de la banlieue partagent une même histoire collective quelle que soit leur nationalité :

[...] a focus on the banlieues offers the distinct trajectory of looking at the descendants of France's postcolonial 'others' no longer in terms of color, but as a group sharing social and political frustrations in the name of a common historical experience (Tchumkam 20).

Les parallèles entre les représentations des banlieues dans *La Haine* et *Kiffe kiffe demain*

permettent de voir les dynamiques des banlieues en France. Les deux œuvres attirent l'attention sur les fractures sociales entre Paris intra muros et les banlieues, et mettent l'accent particulièrement sur ce partage collectif des habitants des banlieues. Guène, en 2004, transmet son optimisme pour l'avenir de la France. Elle subvertit le modèle négatif des banlieues en tant qu'espaces monstrueux et propose une possibilité de reconstruction sociale à travers la fiction. En revanche, *La Haine*, 11 ans auparavant, transmet un message pessimiste. Sa réception en 1995 déclenche des polémiques à l'endroit d'un film qui risquerait d'inciter à la violence. Les émeutes de 2005 en France démontrent au regard de *La Haine* la structure répétitive des violences urbaines dans les banlieues. Isabelle Audin, dans « 'La haine' 20 ans après » remarque que : « En 1995, Matthieu Kassovitz ne pensait créer une telle polémique. Accusé d'attiser la haine dans les cités et de vouloir provoquer une révolte des jeunes banlieusards, il aura fallu attendre les émeutes de 2005 pour comprendre à quel point son film était visionnaire. 'La Haine' reste d'une surprenante modernité. (Audin). Ce retour à la perception antérieure portée par *La Haine* pour définir la modernité aujourd'hui nous mène à reconsidérer la nature répétitive de l'histoire. Cependant, cela peut être considérée également comme une démarche itérative. Tchumkam remarque à ce propos :

[...] the 2005 urban riots, as a major mode of resistance, have led to the rise of a new community, one that eludes classification by the political authorities and that through that very gesture affirms itself as the ultimate manifesto by France's visible minorities for their right to exist in France (Tchumkam 27).

Le progrès que mentionne Tchumkam est certainement une démarche importante pour les minorités en France. Cela étant, est-ce que la division s'aggrave progressivement en

prenant d'autres dimensions, ou est-ce qu'il y a toujours une possibilité de kiffer le demain en France ? À mesure que l'histoire progresse, les réponses se multiplient. Pour nous, l'important c'est que *Kiffe kiffe demain* ou, auparavant, *La Haine*, montrent différentes manières de considérer les banlieues et leur place dans l'Histoire. Ce faisant, Guène et Kassovitz participent l'un et l'autre d'un effort collectif pour transmettre ce qui est invisible ou indicible.

Bibliographie

- Ahonen, Mirka. « Redefining Stereotypes: The Banlieue and Female Experience in Faïza Guène's *Kiffe Kiffe Demain* ». *French Cultural Studies*, vol. 27, n° 2, mai 2016, p. 168-77. *SAGE Journals*, doi:10.1177/0957155815616587.
- Alquier, Anouk. « La Banlieue Parisienne du Dehors au Dedans : Annie Ernaux et Faiza Guene ». *Contemporary French & Francophone Studies*, vol. 15, n° 4, septembre 2011, p. 451-58. *EBSCOhost*, doi:10.1080/17409292.2011.594278.
- Anover, Véronique. « Kiffe kiffe demain by Faïza Guène ». *The French Review*, vol. 80, n° 2, 2006, p. 488-89.
- Audin, Isabelle. « « La haine » 20 ans après - France 3 Paris Ile-de-France ». *Franceinfo: Paris Ile-de-France*, mai 2015, <https://france3-regions.francetvinfo.fr/paris-ile-de-france/2015/05/31/la-haine-20-ans-apres-736049.html>.

- Augé, Marc. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Verso, 1995.
- B., Y. *Allah Superstar*. Grasset, 2003.
- Begag, Azouz, et Abdellatif Chaouite. *Ecarts d'identité*. Seuil, 1990.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.
- Cantet, Laurent. *Entre les murs*. 2008.
- Cazenave, Odile. *Afrique Sur Seine: A New Generation of African Writers in Paris*. Lexington Books, 2007.
- Ceia-Minjares, Laura. « DJ Zaïfe : Remix de la cité du Paradis : Interview avec Faïza Guène, écrivain... » *Contemporary French & Francophone Studies*, vol. 11, n° 1, janvier 2007, p. 93-97.
- Collectif Qui fait la France?, éditeur. *Chroniques d'une société annoncée: nouvelles*. Stock, 2007.
- Cottenet-Hage, Madeleine. « Images of France in Francophone African Films ». *Focus on African Films*, édité par Françoise Pfaff, Indiana University Press, 2004, p. 107-23.
- Durmelat, Sylvie. « Petite Histoire Du Mot Beur: Ou Comment Prendre La Parole Quand on Vous La Prête »: *French Cultural Studies*, juillet 2016. Sage CA: Thousand Oaks, CA, journals-sagepub-com.ezproxy.bu.edu, doi:10.1177/095715589800902604.
- Fanon, Frantz. *Peau noire masques blancs*. Seuil, 1952.
- . *The Wretched of the earth*. Grove Atlantic, 2005.

- Farred, Grant. *What's My Name?: Black Vernacular Intellectuals*. First edition edition, Univ Of Minnesota Press, 2003.
- Gafaiti, Hafid. « Nationalism, Colonialism, and Ethnic Discourse in the Construction of French Identity ». *French Civilization and Its Discontents: Nationalism, Colonialism, Race*, édité par Tyler Edward Stovall et Georges Van den Abbeele, Lexington Books, 2003, p. 189-212.
- Gale, Beth W. « Searching for Home and Self in Novels by Soraya Mini and Faïza Guène ». *Gender and Displacement: « Home » in Contemporary Francophone Women's Autobiography*, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 55-66.
- Guène, Faïza. *Kiffe Kiffe Demain*. Livre De Poche, 2004.
- Hargreaves, Alec G. « La littérature issue de l'immigration maghrébine en France: une littérature "mineure" ? » *Littératures des immigrations*, édité par Charles Bonn, vol. 1, L'Harmattan, 1995, p. 17-28.
- . « La littérature issue de l'immigration maghrébine en France: une littérature "mineure" ? » *Littératures des Immigrations*, édité par Charles Bonn, vol. 1, L'Harmattan, 1995, p. 17-28.
- . « Testimony, Co-Authorship, and Dispossession among Women of Maghrebi Origin in France ». *Research in African Literatures*, vol. 37, n° 1, janvier 2006, p. 42-54.
- Hugo, Victor. *Les Misérables*. Traduit par Norman Denny, Penguin Classics, 1982.
- Kassovitz, Mathieu. *La Haine*. 1995.
- Kassovitz, Matthieu. *Il y a vingt ans, "La Haine" sortait... Et Mathieu Kassovitz avait la rage*. Entretien réalisé par Vincent Remy, 31 mai 2015,

<https://www.telerama.fr/sortir/mathieu-kassovitz-la-haine-n-est-pas-un-film-sur-la-banlieue-mais-sur-les-bavures-policieres,127269.php>.

Krémer, Pascale. « Les cités s'emparent de la caméra ». *Le Monde*, 2 février 2008, p. 24-28.

Laronde, Michel. *Autour du roman beur: immigration et identité*. L'Harmattan, 1993.

Le Breton, Mireille. « Reinventing the “Banlieue” in Contemporary Urban Franchophone Literature ». *Transitions: Journal of Franco-Iberian studies*, vol. 7, n° Special Issue: Beyond Hate: Representations of the Banlieue Body in Recent French Cinema, Fall 2011, p. 131-40.

Lionnet, Françoise. « Critical Conventions, Literary Landscapes and Postcolonial Ecocriticism ». *French Global: A New Approach to Literary History*, édité par Christie McDonald et Susan Suleiman, Columbia University Press, 2011.

---. *Portcolonial Representations: Women, Literature, Identity*. Cornell University Press, 1995.

Mbembe, Achille. « La République et sa Bête : à propos des émeutes dans les banlieues de France ». *Africultures*, novembre 2005, <http://africultures.com/la-republique-et-sa-bete-a-propos-des-emeutes-dans-les-banlieues-de-france-4099/>.

Mehta, Brinda J. « Negotiating Arab-Muslim Identity, Contested Citizenship, and Gender Ideologies in the Parisian Housing Projects: Faïza Guène's *Kiffe kiffe demain* ». *Research in African Literatures*, vol. 41, n° 2, 2010, p. 173-202. *JSTOR*, doi:10.2979/ral.2010.41.2.173.

- Milne, Anna-Louise. « The Singular Banlieue ». *L'Esprit Créateur*, vol. 50, n° 3, 2010, p. 53-69. JSTOR.
- Redouane, Najib. « Review of Qui fait la France? Chroniques d'une société annoncée, Collectif ». *The French Review*, vol. 82, n° 4, 2009, p. 861-62. JSTOR.
- Rosello, Mireille. *Declining the Stereotype: Ethnicity and Representation in French Cultures*. 1st edition, Dartmouth, 1998.
- Sebhki, Habiba. « UNE LITTÉRATURE "NATURELLE" : Le cas de la littérature "beur" ». *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 27, 1999, p. 15-27.
- Sembene, Ousmane. *La noire de...* 1966.
- Shilton, Siobhan. « Gender, Generation and the Legacy of Immigration: Renegotiating Female Identities in Houari's Zeida de Nulle Part and Guène's Kiffe Kiffe Demain ». *Women's Writing in Western Europe: Gender, Generation and Legacy*, Unabridged edition edition, Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- Tchumkam, Hervé. *State Power, Stigmatization, and Youth Resistance Culture in the French Banlieues: Uncanny Citizenship*. Lexington Books, 2015.
- Thomas, Dominic. « Documenting the Periphery: The Short Films of Faïza Guène ». *French Forum*, vol. 35, n° 2-3, 2010, p. 191-208. *Crossref*, doi:10.1353/frf.2010.0006.
- Vitali, Ilaria. « De la littérature beure à la littérature urbaine: Le Regard des "Intrangers" ». *Nouvelles Études Francophones*, vol. 24, n° 1, 2009, p. 172-83.

PARTIE III : ÉCRITURES DE L'INTIME

CHAPITRE 5 :

ÉCRITURE DE L'INDICIBLE ET LE RETOUR SUR SOI : *LES HOMMES QUI ME PARLENT D'ANANDA DEVI ET LA HONTE D'ANNIE ERNAUX*

Introduction

S'approcher de l'indicible passe parfois par le biais de l'écriture autobiographique. Ce chapitre traite du genre autobiographique en tant qu'espace de libération pour exprimer l'indicible. Bien que la nature de la violence, ainsi que de l'indicible représenté soient différents des chapitres premiers, mon intention de les comparer part du fait que ces textes participent d'une esthétique de l'indicible, au sein duquel l'espace narratif permet aux écrivain.e.s de se reconstruire. Le registre verbal relève aussi d'une déconstruction identitaire qui mène à la reconnaissance de soi et qui termine par une reconstruction identitaire. Dans le but de saisir l'indicible pour mieux le représenter à travers la narration, les écrivains transgressent les limites des valeurs sociales et linguistiques, et pour mieux représenter cette transgression dans leur discours narratif, déstabilisent les représentations traditionnelles de l'autobiographie. Dans cette liberté d'articulation, les romancières explorent leur intériorité, dans une réconciliation avec soi.

J'examine le processus de production de cette esthétique dans la rencontre avec l'intime à partir de *La Honte* de l'écrivaine française Annie Ernaux, et *Les hommes qui me parlent* d'Ananda Devi. La comparaison de ces deux textes s'explique par le fait que le caractère indicible du trauma—chez Ernaux—et une situation de crise—chez Devi—

mènent ces deux écrivaines à s'exprimer d'une manière similaire. L'une et l'autre privilégient une écriture introspective à travers leurs propres expériences individuelles. Ainsi, l'écriture autobiographique sert de médiateur dans la recherche de mots pour exprimer l'indicible avec une possibilité de reconstruction identitaire et de réconciliation.

Comment situer *La Honte* et *Les hommes qui me parlent* par rapport à l'écriture autobiographique ?

Pour mieux situer ces deux œuvres, *La Honte*, et *Les hommes qui me parlent*, je voudrais d'abord revenir à cette question : « Qu'est-ce que l'autobiographie ? ». Selon Philippe Lejeune, l'autobiographie est « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur la vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune 14). Bien qu'il puisse donner une définition de l'autobiographie dans *Le pacte autobiographique*, Lejeune la problématise en même temps, soulignant les difficultés de classification :

Le texte doit être *principalement* un récit, mais on sait toute la place qu'occupe le *discours* dans la narration autobiographique; la perspective, *principalement* rétrospective: cela n'exclut pas des sections d'autoportrait, un journal de l'œuvre ou du présent contemporain de la rédaction, et des constructions temporelles très complexes; le sujet doit être *principalement* la vie individuelle, la genèse de la personnalité: mais la chronique et l'histoire sociale ou politique peuvent y avoir aussi une certaine place. C'est la question de proportion ou plutôt de hiérarchie: des transitions s'établissent naturellement avec les autres genres de la littérature intime (mémoire, journal, essai), et une certaine latitude est laissée au classificateur dans l'examen des cas particuliers (Lejeune 14-15).

Les théories qui tentent de définir l'autobiographie dans ses limites de représentation font souvent face à cette ambiguïté qui rend la classification et la définition du genre

autobiographique sinon difficile du moins presque impossible. Dans ce chapitre, je n'ai pas l'intention d'enlever ces ambiguïtés en faisant une analyse générique. Je me propose plutôt d'examiner le rapport entre le rapprochement des écrivains de leur Moi et le fonctionnement du discours narratif dans ce processus. Selon Barbara Havercroft, « L'acte autobiographique consiste [...] en une écriture qui est dotée d'une dimension performative, car la narration du trauma s'avère également le moyen d'agir sur sa propre vie et d'y apporter des changements [...] » (Havercroft 120). Ainsi, ces deux écrivains agissent sur leur propre vie à travers l'écriture autobiographique. Pourtant cette quête du Moi est doublement difficile à cause du processus de remémoration, et d'une remémoration difficile en soi à cause de la mémoire qui essaie de refouler la douleur des souvenirs. Je me propose ci-après d'analyser les stratégies narratives chez ces deux écrivaines, d'expliquer comment l'autoconfrontation avec soi à travers l'écriture prend une forme de réconciliation.

Un discours cathartique : l'écriture d'une réalité perturbée

Le point de départ chez ces deux écrivains est similaire : avec Annie Ernaux, on retourne à l'âge de douze ans, et avec Ananda Devi, à ses quinze ans. Ce sont les périodes où elles se souviennent d'être marquées par certains événements, ou pour le dire autrement, c'est le moment d'une prise de conscience d'elles-mêmes. *La Honte* d'Annie Ernaux commence déjà par une scène violente, dont la simplicité de la transmission choque le lecteur: « Mon père a voulu tuer ma mère un dimanche de juin, au début de l'après midi » (Ernaux, *La Honte* 13). Elle se dévoile en racontant le secret de sa vie dès la première page de son récit :

Mon père était resté assis à table, sans répondre, la tête tournée vers la fenêtre. D'un seul coup, il *s'est mis* à trembler convulsivement et à souffler. Il *s'est levé* et je l'ai vu empoigner ma mère, la traîner dans le café en criant avec une voix rauque, inconnue. Je *me suis sauvée* à l'étage et *je me suis jetée* sur mon lit, la tête dans un coussin. Puis j'ai entendu ma mère hurler : 'Ma fille !' Sa voix venait de la cave, à côté du café. Je *me suis précipitée* au bas de l'escalier, j'appelais ' Au secours !' de toutes mes forces. [...] Dans son autre main, il tenait la serpe à couper le bois qu'il avait arrachée du billot où elle était ordinairement plantée. Je *ne me souviens* plus ici que de sanglots et de cris (Ernaux, *La Honte* 14-15, c'est moi qui souligne).

La narratrice décrit une scène aussi choquante pour un lecteur qui vient de découvrir Annie Ernaux que pour celui qui est familier avec son œuvre par le biais des autres récits écrits avant *La Honte : La Femme* et *La Place*. Dans ces deux romans, même s'il y a encore des similarités avec *La Honte* en terme du contenu et de la forme, Ernaux décrit son père comme un homme passif, et n'ayant presque aucun impact sur sa vie et son identité. Pourtant, dans ce passage où elle fait face à cet événement traumatique, le père est le sujet de l'action : « Il s'est levé et je l'ai vu empoigner ma mère ». Ce retour au trauma est significatif si l'on examine la transmission verbale de la narration. L'abondance des verbes réflexifs au passé composé attire l'attention sur la difficulté d'exprimer cet événement, en soulignant également un processus de distanciation de la part de la narratrice. Les actions semblent d'être plus fortes que les sujets. Le glissement vers le discours direct pour rapporter les cris de la mère, « Ma fille ! », « Au secours ! » déstabilise cette distance dans la narration affectant aussi la vitesse, qui souligne l'agitation de la narratrice en face de cette tâche mémorielle. Ce décalage temporel entre l'expérience de la narratrice de l'action et dans la narration est renforcé par un décalage mémoriel qui attire l'attention sur l'impossibilité de saisir complètement le trauma : « Je ne me souviens plus ici que de sanglots et de cris ». Le décalage entre l'intention de la narratrice pour transmettre le passé

tel qu'il est, et l'impossibilité de son accomplissement mène ainsi la narratrice à prendre certaines mesures dans sa narration. Le fait qu'elle avoue sincèrement au lecteur la présence des lacunes mémorielles ne l'empêche pas d'être fidèle²⁵ à son intention de transmettre cet épisode verbalement : « J'écris cette scène pour la première fois » (Ernaux, *La Honte* 16).

Si l'époque et le cadre culturel et social entre Devi et Ernaux sont fort différents, Devi, tout comme Ernaux, prend comme point de départ des problèmes familiaux et son histoire est aussi entravée par la mémoire pendant le processus de dévoilement. À la différence d'Ernaux, Devi ne parle pas précisément d'un seul événement traumatique, mais d'une période difficile pour elle et sa famille. Elle commence par démontrer sa soumission en tant que femme : « Je suis ouverte à la parole des hommes. Parce que je suis femme » (Devi, *Les hommes* 11). Devi, comme Annie Ernaux, revient à son adolescence, à l'âge de quinze ans. Elle commence tout d'abord à réfléchir à son état psychologique actuel, un présent qui l'emprisonne, et à son besoin urgent de s'exprimer. Elle parle d'un dialogue avec *l'un des hommes qui lui parle* et très vite on apprend que l'homme dont elle parle avec une telle distance c'est son fils : « Cet homme qui me parle, c'est mon fils » (Devi, *Les hommes* 16). Alors elle aussi, comme Ernaux étonne le lecteur déjà au début de l'histoire. Contrairement à Ernaux, pour qui le passé est difficile à se remémorer, dans le cas d'Ananda Devi, c'est le présent qui devient un obstacle à surmonter dans le but de mieux s'exprimer. Or, Devi trouve une solution pour se distancier du temps qui l'emprisonne :

²⁵ Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Poétique edition, Seuil, 1975, p. 37.

celle de se réfugier dans l'espace narratif, espace illimité dans lequel elle va se libérer de tout pour retrouver un équilibre.

Le désinvestissement du cadre temporel et le rôle de l'espace

Ananda Devi commence à se dévoiler une fois qu'elle trouve un espace approprié où elle peut se sentir libre. La maison familiale n'est pas un espace assez confortable pour qu'elle se libère à cause « des hommes qui lui parlent » et elle se sent emprisonnée. Inci Uzunhasan dans son article « L'espace-temps et la quête identitaire chez Ananda Devi », décrit cet emprisonnement comme suit: « parce qu'elle entraîne un phénomène de huis clos et de cloisonnement interne, la maison s'apparente à une cellule de prison » (Uzunhasan 2). Devi décrit la maison et ses sentiments par ces mots :

Dans la maison plane un air de danger et de fin. On essaie de faire comme si. Comme si tout était normal, les repas, les discussions autour du film, la routine des jours. J'ai l'impression d'être à Pompéi avant l'éruption. (Devi, *Les hommes* 102).

Devi parle de son chez elle comme si c'était un espace dangereux et plein d'hypocrisie où l'on fait semblant d'être différent de ce que l'on est. Ce danger contraste avec les actes banals du quotidien qui relèvent d'une banalité : « la routine des jours ». La tension familiale est encore renforcée par la référence à « Pompéi » et à « l'éruption ». Pour se retourner librement sur soi et s'exprimer, elle a besoin de s'éloigner de cet espace dans lequel elle ne sent pas à l'aise. Le choix de « faire comme si » est problématique pour Devi. Elle refuse cette identité fausse en se réfugiant dans l'écriture :

Tremblement. Perdre pied dans des pensées qui m'attirent et m'incarcèrent et finissent par m'ensevelir. La folie n'est jamais loin. La folie, dans mes livres, est la liberté et la consolation de la parole. Une possibilité d'affranchissement de ces règles dont je me suis entourée. Je ne veux plus de règles. Je ne veux plus de faux-semblants. Je ne veux plus être conforme et conformiste. Je veux sortir de mes gonds (Devi, *Les hommes* 92).

La narratrice commence par exprimer sa volonté de réorganiser sa vie : « je veux sortir de mes gonds ». Pour ce faire, l'écriture se présente comme un moyen : « La folie, dans mes livres, est la liberté et la consolation de la parole ». Devi considère l'écriture et la folie d'une manière complémentaire : les deux permettent une liberté d'expression. À travers la folie, également présente dans ses autres œuvres, la narratrice trouve la possibilité de transgresser les limites du normatif.²⁶ La narratrice souligne également son refus des règles imposées. Progressivement, à travers une série de flash-backs, elle commence à exprimer ce qu'il en est :

Femme invisible, homme invisible. Familles qui retiennent des morceaux, des parcelles, des bouchées de chair, tandis que nous tentons de préserver l'intégrité de notre élan propre. Lui y arrive. Moi pas. Pas toujours. Peut-être parce qu'il est un homme et que sa femme a cette grande générosité qui provient de l'amour de lui offrir cet espace de création. Je ne peux pas m'empêcher de me dire qu'un homme écrivain parvient plus facilement à préserver son centre d'écriture et son aire de liberté, qu'il trouve chez sa femme une compréhension tout autre. Je lui envie cette possibilité de fermer la porte et de dire : ne me dérangez pas, j'écris. Je n'ai jamais pu dire cela. Même si je le disais, toujours quelqu'un ouvrirait la porte en disant : je te dérange ? Toujours, je souriais en disant : non. » (Devi, *Les hommes* 101).

²⁶ Le thème de la folie est omniprésent dans la plupart des œuvres d'Ananda Devi : non pas uniquement dans *Pagli* (2001) que j'ai étudié dans le chapitre précédent, mais aussi dans *Soupir* (2002), *La vie de Joséphin le fou* (2003) et *Ève de ses décombres* (2006).

Ainsi, la narratrice commence par souligner sa condition féminine et les difficultés que cette féminité lui pose dans sa vie familiale et professionnelle. Ensuite, elle compare ses conditions qui sont en décalage avec celles de son mari : « Lui y arrive. Moi pas ». En tant que femme, les responsabilités qui lui sont imposées dans la vie familiale l'empêchent d'écrire. Pour trouver un équilibre mental, et identitaire, elle s'éloigne du domicile familial :

C'est le grand soir. J'ai passé la journée à emménager. J'ai diné le soir à la maison. Je voulais partir tranquillement, comme si de rien n'était [...] Le fils cadet me dépose. Il entre dans l'appartement et le trouve agréable. C'est spacieux. J'ai tout cet espace pour moi seule. Pour. Moi. Seule [...] Ce soir, je dois réapprendre à vivre, à conquérir cet espace encore vide, à comprendre ce qu'est la tranquillité. Le calme. Le luxe du calme. Enfin [...] Espace blanc. Je souris (Devi, *Les hommes* 118-19).

Le champ lexical utilisé pour décrire la chambre d'hôtel laisse comprendre l'impact de l'espace chez la narratrice. Pour Devi, l'identité se conjugue avec l'espace : « Ce soir, je dois réapprendre à vivre, à conquérir cet espace encore vide ». Le fait que la narratrice désigne cet espace en tant que « vide » implique l'absence des codes et de mesures dans ce lieu qui devient un espace de restauration libre. Tout comme la folie, à travers laquelle elle se libère pour s'exprimer, « l'espace vide » joue un rôle libérateur par son absence de limitations. La narratrice souligne également les contrastes de cet espace de solitude avec sa maison familiale :

Je suis montée au grenier et je me suis assise au pupitre d'écolière que j'utilisais pour écrire. Ce pupitre faisait face à la fenêtre. Je m'y suis penchée. J'ai estimé la hauteur : la maison n'avait qu'un étage, le grenier n'était pas haut. Je me casserais tout au plus une jambe ou un bras. Mais l'intention était là, claire et précise : je voulais me jeter par la fenêtre [...] Cet instant est parfaitement clair dans ma mémoire. La pénombre du grenier pentu, les boîtes et les objets accumulés au fil

des années, le berceau à bascule de ma sœur ainée, les photos, la guitare de la cadette qui venait de jouer ici, le vieux fauteuil en rotin et tout au fond de la pièce, à l'opposé de là où je me trouvais, l'obscurité presque totale, la poussière, l'inconnu dans lequel je ne me hasardais pas. Et puis le jour bleu et vert à la fenêtre, sur le jardin potager où siégeait un superbe jambosier qui donnait une abondance de gros fruits pas très sucrés mais d'une croustillante fraîcheur. Le jour était timide, une sensation de pluie déjà tombée, interrompue pour un instant, et qui retomberait (Devi, *Les hommes* 30).

Devi montre ici deux espaces exclusifs séparés par la fenêtre. D'une part, il s'agit de l'espace interne où elle juxtapose les objets qui déclenchent les souvenirs du passé. Cette juxtaposition des objets confère à l'espace un caractère d'huis-clos, et génère une certaine angoisse en la narratrice. Ces objets l'empêchent également de rester dans le présent. Si l'espace intérieur évoque l'angoisse, le poids du passé, et la mort chez la narratrice, l'espace extérieur lui offre un nouveau parcours et une nouvelle possibilité d'existence. Le champ lexical pour décrire l'espace extérieur et la nature renforce le décalage mental de la narratrice qui veut se jeter par la fenêtre. Elle souligne aussi le rôle de la mémoire qui lui permet de préciser son sentiment : « Cet instant est parfaitement clair dans ma mémoire ».

L'écriture autobiographique et les enjeux de la mémoire

La mémoire joue un rôle dans les écritures de Devi et d'Ernaux de sorte que les deux narratrices problématissent constamment le souvenir. Cette problématisation du processus de la remémoration nous amène à réfléchir au rapport entre l'identité de l'écrivain et l'écriture autobiographique. Les deux écrivaines sentent le besoin d'aborder la difficulté de trouver le plus de détails possibles pour décrire les événements du passé. Pour ce faire, elles utilisent certaines stratégies narratives et visuelles parfois en utilisant des images et

des archives visuelles ou bien en faisant des références concrètes au passé pour convaincre le lecteur de la fiabilité de leur parole. Mon intention n'est pas d'inclure l'écriture de Devi et d'Ernaux dans l'ancienne tradition des écrivains d'autobiographie, dont les représentants les plus connus sont Saint Augustin²⁷ et Jean Jacques Rousseau²⁸. Mon but est de voir comment, à travers quelles mesures et stratégies, elles brouillent les limites génériques de l'écriture autobiographique en y investissant des caractéristiques du journal intime et, des écritures ethnographiques et sociologiques. La tentative de brouiller les limites de genre vient de la difficulté d'exprimer l'indicible à travers l'écriture, ce qui soulève évidemment des questions d'éthique qui sont juxtaposées avec des questions d'esthétique, et ce brouillage trouve un écho dans la représentation narrative de ces deux écrivains. La volonté de combler les lacunes de la mémoire ainsi forme une nouvelle poétique dans les œuvres de ces deux écrivaines, à travers laquelle elles expriment non seulement les indicibles de leur vie, mais reconstruisent en même temps une nouvelle réalité, réconciliée avec le passé.

Trauma et lacunes mémorielles chez Annie Ernaux

Annie Ernaux débute son roman en dévoilant cet événement tragique qui a marqué sa vie : la tentative du père de tuer sa femme, la mère d'Ernaux. La narratrice revisite cet épisode traumatique pour démontrer son impact sur elle :

Il me semble avoir attendu pendant les mois, peut-être des années, le retour de la scène, certaine qu'elle se reproduirait. La présence des clients me rassurait, j'appréhendais les moments où nous n'étions qu'entre nous, le soir et le dimanche après-midi. J'étais en alerte au moindre éclat de voix entre eux, je surveillais mon

²⁷ *Les Confessions* d'Augustine d'Hippone (397-401).

²⁸ *Les Confessions* de Jean- Jacques Rousseau (1712-1765).

père, sa figure, ses mains. Dans tout silence soudain, je sentais venir le malheur (Ernaux, *La Honte* 19-20).

Le recours à l'imparfait souligne l'impact du trauma en accordant également une sensation de continuité à la narratrice. Ernaux n'oublie jamais cet événement qu'elle a vécu le 15 juin 52. Selon Barbara Havercroft, cela « révèle l'incapacité de l'esprit à comprendre et à éviter un événement dangereux et dérangeant, dont le sens n'a pas été entièrement saisi au moment où il a eu lieu, à cause de sa nature subite » (Havercroft 122). Comme le démontre Havercroft, le moment où l'événement traumatique a eu lieu, n'est pas complètement saisi de la part de la narratrice. Ainsi, elle ressent le besoin de préciser les limites de sa mémoire qui garde l'événement partiellement : « *Il me semble* avoir attendu pendant les mois, peut-être des années ». La mise en doute sur la mémoire est renforcée par l'utilisation de l'expression : « il me semble ». Ce procédé de limitation permet à la narratrice de suivre un parcours plus objectif et, ce faisant, de tisser un rapport d'intimité avec son lecteur comme elle souligne son incapacité de se souvenir le passé tel qu'il l'est.

Une lutte avec la mémoire

Pour combler les lacunes mémorielles, les narratrices utilisent certaines stratégies narratives. Comme nous avons vu ci-dessus, l'une de ces stratégies consiste à insérer le plus de détails possibles dans la narration, à la fois pour s'approcher de la vérité, et également pour mieux saisir le passé dans sa totalité. Pour ce faire, Ernaux décide d'aller aux Archives de Rouen pour voir ce qui s'est vraiment passé ce jour-là. Elle décrit ce processus comme tout aussi difficile pour elle qu'écrire l'événement lui-même :

Hier, je suis allée aux Archives de Rouen consulter Paris-Normandie de 1952, que le livreur du marchand du journaux apportait chaque jour à mes parents. C'est une chose que je n'avais jamais osé faire non plus jusqu'ici, comme si j'allais *gagner malheur* de nouveau en ouvrant le journal de juin. En montant l'escalier, j'avais l'impression d'aller vers un rendez-vous effrayant. Dans une salle sous les combles de la mairie une femme m'a apporté deux grands registres noirs contenant tous les numéros de 52. J'ai commencé de les parcourir à partir du 1^{er} janvier. Je voulais retarder le moment d'arriver au 15 juin, me remettre dans la succession innocente des jours qui était la mienne avant cette date (Ernaux, *La Honte* 33-34).

Confronter l'expérience traumatique est l'une des difficultés de l'écriture autobiographique. Ernaux n'arrive pas à aller aux archives pour lire le journal jusqu'au jour où elle décide de commencer à écrire. L'idée de se plonger dans l'écriture déclenche le déroulement des événements, également la volonté de confronter ses traumatismes, et ce, pour trouver une réconciliation avec soi. Ernaux attire l'attention sur l'impact de ce trauma sur elle à travers les hésitations de la narratrice pour arriver au « 15 juin », le jour où cela s'est passé. Elle souligne aussi la difficulté de se remémorer le passé qu'elle a oublié/ refoulé : « Je ne reconnaissais rien. C'était comme si je n'avais pas vécu en ce temps-là » (Ernaux, *La Honte* 34). À force d'écrire, elle commence néanmoins à surmonter ces difficultés et se souvient de ses sentiments : « Dans la scène du dimanche juin. La honte est devenue un mode de vie pour moi. À la limite je ne la percevais même plus, elle était dans le corps même » (Ernaux, *La Honte* 140).

Pour combler ces fissures de la mémoire, Ernaux insère aussi des photos -visibles ou invisibles- dans son écriture autobiographique. Les photos et les textes référentiels permettent à la narratrice de transmettre l'effet du réel à son lecteur :

De cette année-là, il me reste deux photos [...] À l'intérieur, la signature du photographe. On voit une fille au visage plein, lisse, des pommettes marquées, un

nez arrondi avec des narines larges. Des lunettes à grosse monture, claire, descendant au milieu des pommettes. Les yeux fixent l'objectif intensément [...] Un visage de petite fille sérieuse [...] (Ernaux, *La Honte* 23).

Dans cette photo, qui est prise le 5 juin 52, c'est à dire avant *l'événement*, Annie est une petite fille innocente et jolie avec ses pommettes marquées. En revanche, dans la deuxième photo qu'elle nous décrit qui est prise trois mois après, c'est tout à fait différent :

Sur l'autre photo [...] mes cheveux ont poussé en trois mois, formant une sorte de couronne moutonnée, retenue par un ruban autour de la tête. La photo est très floue [...] On distingue mal mon visage [...] Ici, je parais mince, plate, à cause de la jupe plaquée aux hanches puis évasée. Dans cette tenue, je ressemble à une petite femme (Ernaux, *La Honte* 25).

Cette juxtaposition des photos (invisibles) dans le discours narratif permet à la narratrice de proposer un jeu de lecture à son destinataire ; de réfléchir à la manière dont ces photos sont décrites. Si l'on compare ces deux photos, la première différence qu'on observe c'est le fait que la deuxième est floue, et Annie presque invisible sur la photo. En outre, dans cette deuxième photo, on ne voit plus cette fille innocente mais plutôt « une petite femme ». La juxtaposition indique le décalage chez Annie entre un avant et un après *l'événement*, et une lecture attentive, l'on peut combler le décalage marqué par le trauma.

L'identité en question :

L'expérience d'Ernaux en regardant les photos est similaire à celle du lecteur en lisant son texte. Pour le dire autrement, le lecteur visualise le passé de la narratrice dans une même distance qu'elle prend quand elle se regarde dans les photos. Selon Cottille-Foley, « la photographie apparaît ici comme une saisie instantanée du vécu, comme un document

historique garantissant une certaine authenticité du réel, et enfin comme un déclencheur de mémoire » (Cottille-Foley 444). Toutefois, bien que ces documents référentiels soient visuels et déclenchent la mémoire d'Annie Ernaux, le décalage identitaire à la suite de cet événement traumatique rend le processus de la remémoration encore plus compliqué :

Je regarde ces photos jusqu'à perdre toute pensée, comme si à force de les fixer, j'allais réussir à passer dans le corps et la tête de cette fille qui a été là [...] Pourtant, je ne les avais jamais vues, qu'on me les montre pour la première fois, je ne croirais pas qu'il s'agisse de moi (Ernaux, *La Honte* 26).

Il s'agit d'un décalage identitaire tel qu'elle ne reconnaît même pas cette fille qu'elle voit sur la photo. Elle insiste encore pour se remémorer et communique les difficultés à son lecteur : « [...] comme si à force de les fixer, j'allais réussir à passer dans le corps et la tête de cette fille qui a été là ». Cette fille, dont elle n'a point de souvenirs à ce moment-là, a existé « physiquement » mais ce n'est plus possible d'y revenir. La narratrice souligne également l'impossibilité d'un retour au passé. Nancy Miller pose la question en ces termes : « Are you still what you once were ? There is no true memory of her self » (Miller 42). Annie Ernaux, au courant de ce problème, cherche à trouver d'autres solutions et explore son soi intime d'une autre manière : « être en somme l'ethnologue d'elle-même » (Ernaux, *La Honte* 40). Ce n'est pas uniquement en tant qu'écrivaine qu'elle se présente, mais également en tant qu'ethnologue. Ce glissement d'identité professionnelle, permet à la narratrice la liberté de s'exprimer et de décrire le passé tel qu'elle se le rappelle. Le pacte autobiographique et son rapport avec la transmission de la vérité prennent une nouvelle forme quand la narratrice s'avère ethnologue. La narratrice n'a plus besoin de transmettre la réalité telle qu'elle l'est en tant qu'écrivaine, mais elle est désormais chargée de faire des

observations sur elle-même et de les transmettre, ensuite. Ce glissement entre identités professionnelles réinscrit le rôle de l'écrivain de l'autobiographie et sa conformité au pacte autobiographique.

Les jeux de mémoire dans l'écriture d'Ananda Devi

La question de la mémoire est également omniprésente dans l'écriture d'Ananda Devi. Toute son écriture se présente comme une lutte mémorielle. Elle s'exprime: « Ma mémoire est si confuse » (Devi, *Les hommes* 197) ; « J'ai perdu la mémoire de deux jours de ma vie » (Devi, *Les hommes* 148). La lutte mémorielle de Devi est dans le présent, tandis que celle d'Ernaux se situe dans le passé. Pour le dire autrement, Devi s'exprime et fait face à un Soi qui est au cœur d'un moment spécifique de crise familial ; tandis qu'Ernaux revient sur le passé pour se remémorer toute une période particulière de sa vie. Ainsi, bien que le parcours temporel soit différent pour les deux écrivaines, le glissement qui a lieu entre leurs identités professionnelles est une caractéristique commune pour toutes les deux. Ernaux se présente comme ethnologue pour s'observer là où Devi préfère une perspective beaucoup plus scientifique : « Ce n'est plus de la littérature, c'est une pathologie » (Devi, *Les hommes* 197). Tout au long de son écriture, elle s'observe dans le miroir et décrit minutieusement ce qu'elle voit :

Je me suis regardée dans le miroir et j'ai vu une chose disgracieuse. J'ai vu une femme de cinquante-trois ans. Des formes pas encore trop vieilles, même si des couches de graisse et de vie sont apparues au ventre et aux cuisses. Le corps nu d'une femme qui reste jeune sans le vouloir, comme une moquerie d'elle-même, une contradiction de ce qu'elle est vraiment. Un visage nu, des yeux rougi d'avoir pleuré [...] (Devi, *Les hommes* 15).

Le miroir est un motif récurrent dans l'écriture de Devi. Dans la chambre d'hôtel, Devi commence à examiner son corps d'une manière détaillée, ce corps, qui « devient le lieu même de l'identité », comme le souligne Véronique Bragard (Bragard 72). La manière dont la narratrice s'approche de son propre corps souligne un décalage visible : « Je me suis regardée dans le miroir et j'ai vu une chose disgracieuse ». Le reflet de son corps physique, dans le miroir, paraît tellement étrange que la narratrice se définit en tant que « chose ». Elle n'est plus le sujet de sa réflexion, mais plutôt un objet qui reflète ses sentiments, et qui la caractérise. Son corps et son âme sont présentés comme s'ils étaient deux entités indépendantes. Selon Judith Varga , « The autobiographical mirror [...] has been used to highlight the fragmentary and incoherent nature of the subject facing his or her image » (Varga 293). Comme le remarque Varga, Devi attire l'attention sur un processus de fragmentation identitaire. Ensuite, progressivement, la narratrice exprime la raison pour laquelle ce décalage existe : « Je suis la fille de quinze ans qui dort en moi depuis tant d'années et que je dois tuer. Quand je l'aurai tuée, je dois l'enterrer quelque part d'où elle ne reviendra pas » (Devi, *Les hommes* 29). Odile Cazenave, dans son article sur *Les Hommes qui me parlent*, souligne que « Si la perspective inévitable du vieillissement crée de nouvelles angoisses, Devi en prend le contrepied ; elle veut 'tuer' cette jeune fille de quinze ans qu'elle voit en elle, exprimant le désir de s'affranchir de cette jeunesse qui devient immaturité en elle » (Cazenave, « Les Hommes Qui Me Parlent d'Ananda Devi » 47). Le désir donc d'effacer le passé transparaît également dans la tendance de l'écrivaine à rester dans le présent et de chercher une piste pour réconcilier ses identités en décalage. Devi réfléchit à cette crise identitaire à travers des références intertextuelles aussi : « Un

homme double, aux deux noms d'auteur sur la couverture : Romain Gary (Émile Ajar) [...] Le pseudonyme de l'auteur est bien plus que cela. C'est un double, un alter ego, celui qui nous hante, celui qui nous fustige, celui qui nous défie et celui qui nous défait » (Devi, *Les hommes* 141). Le champ lexical de la violence utilisé pour décrire le cas de Gary/ Ajar, « hanter », « fustiger », « défier », « défaire », justifie également la volonté de la narratrice de tuer *l'autre* qui habite en elle. Devi attribue une performativité à l'utilisation du pseudonyme. Philippe Lejeune affirme à cet égard que : « le pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité » (Lejeune 24). En acceptant au contraire la capacité du pseudonyme de *défaire l'identité*, Devi attire l'attention sur un rapport de mobilité entre l'identité en tant qu'écrivaine et l'identité personnelle. Cette mobilité rend également l'espace narratif un lieu de libération et de reconstruction pour la narratrice, qui, à travers chaque personnage qu'elle crée, reconnaît et déconstruit une de ses propres identités.

La remise en question du « je »

Tandis que le « je » employé par Devi lui permet de déconstruire les différents niveaux de son identité ; le « je » d'Ernaux fonctionne différemment. Elle est contre l'idée que « l'auteur parle de lui » (Ernaux, *L'écriture comme un couteau* 23), car elle trouve cette image réductrice. Ainsi, dans son écriture, le « je » devient collectif, ce qui attribue également à son écriture la caractéristique d'auto- sociobiographie. Pour le dire autrement, Ernaux emploie le « je » pour tendre à une vérité collective, et cette volonté de rendre collective son expérience individuelle est présentée à travers une « écriture plate ». Dans

La Place, Ernaux décrit ainsi les caractéristiques d'une telle écriture et ses choix esthétiques :

Je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de « passionnant », ou d' « émouvant ». [...] celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles. (Ernaux, *La Place* 24)

Ce choix d'exprimer d'une manière minimaliste se traduit dans son écriture par des phrases simples et l'absence totale de métaphores. Elle transgresse parfois les règles de grammaire, une volonté de transgression qui confère à son écriture une caractéristique sociologique. Claire Stolz, dans son article « De l'homme simple au style simple : les figures et l'écriture plate dans *La Place* d'Annie Ernaux » analyse ce rapport entre l'écriture de soi et la société chez Ernaux comme suit :

Ernaux est donc dans une « *posture* d'écriture » qu'on peut dire rhétorique au sens le plus noble du terme, c'est-à-dire en tant que production d'un discours conçu dans un contexte social pour agir sur la société, c'est-à-dire discours politique : tout en se plaçant sur une scène d'énonciation littéraire, elle met en place une scénographie sociale et politique, une scénographie infralittéraire (Stolz 8).

Ernaux souligne explicitement son engagement social à travers l'écriture : « l'écriture est un acte social » (Ernaux, *La Place* 102). Ainsi, la volonté de l'écrivaine de décrire le milieu social dans lequel elle est née et a grandi la conduit à utiliser ce style minimal. La narratrice veut présenter ce milieu, Yvetot, Normandie, dans toute sa simplicité en utilisant aussi des lettres minuscules : « une pratique individualiste [...] un signe d'élection, une revendication sociale » (Ernaux, *La Honte* 110). Claire-Lise Tondeur affirme que : « C'est ainsi que l'auteur n'utilise pas simplement un style de constat, ce qu'elle nomme l'écriture

plate, mais aussi un commentaire sociologique soutenu » (Tondeur 175). Or, les marques énonciatives permettent de collectiviser l'expérience individuelle de la narratrice. À quoi se réfère donc ce « on » qui remplace constamment le « je » dans l'écriture d'Ernaux ?

Le « je » qu'Ernaux utilise échappe à l'individualité. En utilisant le pronom impersonnel « on », Ernaux s'adresse à une classe sociale, à laquelle appartiennent également ses parents. L'optique d'Annie Ernaux déconstruit une société basée sur une structure hiérarchique. Elle exprime son attention particulière sur cette hiérarchie de la sorte : « Décrire pour la première fois, sans autre règle que la précision [...] c'est rendre lisible la hiérarchie sociale qu'elle contient » (Ernaux, *La Honte* 51). Cette hiérarchie sociale est racontée du point de vue d'Annie quand elle était une petite fille de douze ans. Elle est dans un restaurant avec son père à Tours, et elle regarde une fille de quatorze ou quinze ans qui mange comme elle, avec son père. Puis elle compare l'apparence physique de cette fille avec celle de sa propre image qu'elle aperçoit dans une glace.

Mon père et moi étions assis au bout de la table commune du groupe. [...] À une petite table, près de nous, il y avait une fille de quatorze ou quinze ans, en robe décolletée, bronzée, avec un homme assez âgé, qui semblait être son père. Ils parlaient et riaient avec aisance et liberté, sans se soucier des autres. Elle dégustait une sorte de lait épais dans un pot en verre – quelques années après, j'ai appris que c'était du yoghourt, encore inconnu chez nous. Je me suis vue dans la glace en face, pâle, l'air triste avec mes lunettes, silencieuse à côté de mon père, qui regardait dans le vague. Je voyais tout ce qui me séparait de cette fille mais je ne savais pas comment j'aurais pu faire pour lui ressembler » (Ernaux, *La Honte* 132-33).

Ernaux, à travers ce flash-back, nous décrit deux portraits en contraste. D'une part, c'est la fille qui brille avec son corps bronzé et sa robe décolletée, et d'autre part c'est Annie avec ses lunettes et son visage triste. Annie, en décrivant cette scène, souligne également la

liberté de cette fille quand elle parle avec son père. La fille est libre à la fois dans sa conversation avec son père et aussi dans cette ambiance. Contrairement à la narratrice et son père, cette famille-là n'a pas *honte* quand ils s'expriment. Il y a un autre élément qui marque la différence et c'est du « yoghourt ». Annie ne sait même pas ce que c'est à cette époque-là, car c'est inconnu chez « eux ». Ce « eux » est utilisé encore une fois pour se référer à un milieu social de niveau inférieur. Pour elle, cette scène fait partie du monde auquel elle rêve d'appartenir, consciente qu'« ils » ne sont pas de ce monde. Elle décrit ce monde de rêve ainsi : « Je savais qu'il existait un autre monde, avec du soleil écrasant, des chambres avec des lavabos d'eau chaude, des filles discutant avec leur père comme dans les romans. Nous n'en étions pas. Il n'y avait rien à redire » (Ernaux, *La Honte* 135). En plus, cette fille et son père sont assis à une table à *eux*, tandis que Annie et son père sont assis à une table commune du groupe, un autre repère de démarcation sociale. Avec toutes ses références sociales, l'écriture d'Ernaux se présente comme une analyse sociologique qui dépasse les limites de l'autobiographie. Or, le succès des romans d'Ernaux ne vient pas du tissu narratif, mais plutôt de la manière dont ce monde est représenté avec toutes les références sociales, culturelles et linguistiques du monde qu'elle décrit. Dans son écriture, nous découvrons non seulement les sentiments, les émotions d'une femme ayant passé une jeunesse difficile, mais aussi le portrait social de l'époque dans laquelle elle a grandi. De ce fait, l'écriture autobiographique prend de l'envergure par les références et la sensibilité aux événements quotidiens qui se déroulent dans le milieu social où vit l'écrivaine.

Le glissement entre les « je/ s » d'Ananda Devi

Quant à l'écriture d'Ananda Devi, l'emploi du « je » dans *Les Hommes qui me parlent* se réfère à ses propres identités personnelles. Le décalage identitaire se présente par la substitution de la première personne du singulier « je » avec la deuxième personne du singulier « tu ». Dans la scène où elle observe son image dans le miroir, elle commence par un « je » : « Dans le miroir de la chambre d'hôtel, je la surveille avec l'hostilité d'une vieille femme jalouse. Je lui en veux avec une rage étincelante. Une rage rouge » (Devi, *Les hommes* 25). Dans ce passage, le Moi regarde l'Autre à une distance observable. Puis elle continue à parler avec l'Autre comme si elle était tout à la fois une inconnue et quelqu'un de familier qu'elle tutoie : « Oh, je te connais bien, va, petite conne. Quinze ans. Tu viens de vivre ton premier amour. Tu viens de le perdre » (Devi, *Les hommes* 25). Devi met l'accent sur sa double identité par l'usage des pronoms différents pour s'adresser à elle-même. Avec le changement des pronoms, le ton de son discours change et il devient plus violent comme si elle parlait avec un ennemi, l'insultant même : « petite conne ». En rage, Devi se décompose : « Ananda Devi. Je me suis mise à répéter intérieurement : tu es A.D. tu es A.D. » (Devi, *Les hommes* 33). Pour mieux s'attacher à une certaine identité, Ananda Devi répète les abréviations de ce nom. C'est une manière de rendre son existence indéfinissable et anonyme et cela va en parallèle avec le fait qu'elle ne peut pas définir sa propre identité. Dans toute son écriture, la narratrice est en changement constant comme l'utilisation des nouveaux noms le souligne : « Ananda Devi Nirsimloo. Mes mains parlent seules, je ne réfléchis pas. A.D.N. me guide. Mes yeux passent surtout ce qui m'entoure et rien ne m'attache. A.D.N. pose la main sur mon bras et caresse ma peau » (Devi, *Les*

hommes 78). Pour cette fois-ci, A.D. qui devient A.D.N se personnifie et en tant qu'un autre individu elle pose la main sur le bras de A.D en le caressant, procédé qui par-delà le jeu de mots (sur l'empreinte génétique de l'ADN) nous montre que A.D.N. est beaucoup plus dominante comparée à A.D. Ce rapprochement et la relation entre ces deux identités ajoutent encore à la crise identitaire de la narratrice :

Mais là, soudain j'ai peur. J'essaie de me délivrer du moi physique qui pianote sur le clavier d'ordinateur. *mais* en m'abanonnant de la sorte, je commence à faire des fautes d'orthographe. Cela ne m'arrivait jamais avant. Dans cette seule phrase, tout est mêlé. Je perds l'esprit. Je ne suis plus moi-même. Une autre qui se pose et s'arrête, et le mot qui au moment de l'écriture, l'esprit et l'écriture se mêlent, se savasi y faoe » (Devi, *Les hommes* 144).

Le moment de culmination de la crise identitaire de la narratrice se transpose dans le discours narratif où les mots et les lettres perdent leur sens. Il s'agit également d'un parallèle entre la perte de contrôle dans son écriture et sur elle-même. Cette perte de contrôle intervient progressivement et à la fin, tout devient illisible comme sa nouvelle identité qui ne lui est pas familière. On ne peut décoder son écriture pas plus qu'elle n'arrive pas à décoder sa propre identité. Ainsi, une crise identitaire suit un chemin de glissement vers la folie et sa capacité d'utiliser la langue proprement va en parallèle avec ce processus. Ce moment de perte de contrôle se présente comme le point de culmination dans sa quête de soi, et progressivement, la narratrice commence à se réconcilier avec elle-même, et ce, grâce à l'écriture :

Quant à écrire, rien ne me vient à part ce texte-ci, qui me permet certes la consolation de ce face-à-face tellement primaire [...] À travers son langage, son rythme, je me décode. À travers le langage, sa tranquillité, je me construis. Mensonge ou vérité, peu importe. La parole, elle n'a rien de semblable, n'apporte

aucune consolation permanente [...] Il y a autre chose en toi, mon serpent favori, qui doit pouvoir sortir. Donne-lui la vie. Donne- lui la mort. Donne-lui tout ce que ton être porte de vérité en valeur » (Devi, *Les hommes* 147).

Ce passage démontre l'aspect thérapeutique de l'écriture pour la narratrice, grâce à laquelle elle construit un nouveau rapport entre ses identités multiples. L'espace narratif se présente comme un lieu où la narratrice se réfléchit, se fâche, se perd, et se reconstruit. Cette liberté de reconstruction passe par une écriture spécifique, l'écriture de soi. L'espace narratif remplace « le miroir » dans lequel la narratrice ne peut plus se connaître en offrant une possibilité de la connaissance de soi.

Comment situer Ernaux et Devi dans l'écriture autobiographique ?

Rendre public ce qui est intime demande un énorme effort. Annie Ernaux et Ananda Devi se trouvent en face de l'indicible et de l'incompréhensible avant de commencer à s'exprimer à travers l'écriture. Les deux écrivains s'approchent de ce qui est indicible/inconnu, mais de ce qui en même temps fait partie d'elles-mêmes, à travers l'écriture. En termes stylistiques, bien que ces deux œuvres présentent des similarités, leur parcours littéraire est assez différent. Toutes les œuvres d'Ernaux sont fondées sur une écriture autobiographique, alors que pour Devi, *Les hommes qui me parlent* représentent une première dans sa démarche de confronter et exprimer l'intime —même si on en retrouve certains éléments dans ses personnages. Annie Ernaux utilise l'écriture autobiographique comme médiation pour déconstruire la société dans laquelle elle est née. Ses œuvres ajoutent à la déconstruction sociale bien que le tissu narratif soit basé sur des événements individuels, à titre d'exemple, dans *La Femme gelée* (1981), elle parle de son mariage ;

tandis que *La Place* (1983) met en scène la relation de la narratrice avec son père. Dans *Une Femme* (1988) la narratrice décrit sa mère et sa mort avec une certaine distance. Dans *L'Événement* (2000), elle parle de son avortement. Ce sont quelques œuvres d'Annie Ernaux, emblématiques de son écriture autobiographique qui prend comme origine des événements individuels, mais leur mise en scène est toujours dans en rapport avec la société.

L'écriture d'Ananda Devi est pourtant plus instable par rapport à celle d'Ernaux.

Odile Cazenave décrit le processus d'écriture de Devi ainsi :

[...] l'écriture de Devi se caractérise aussi et d'abord par un constant renouvellement y compris dans un effet de rupture d'un texte à l'autre [...] Nous nous proposons donc [...] de nous demander si et en quoi, à travers ses textes plus récents, en particulier, *Les Hommes qui me parlent*, Devi renouvelle son rapport au texte et au lectorat et propose de nouveaux espaces d'écriture où s'inscrivent et s'entremêlent le soi, l'intime et le littéraire ; où l'auteure renégocierait donc la proposition de (s') écrire entre soi et les autres lorsque soi devient Ananda Devi elle-même» (Cazenave, « Les Hommes Qui Me Parlent d'Ananda Devi » 40).

Bien que les personnages de Devi portent des caractéristiques de l'écrivaine, jusqu'à *Les Hommes qui me parlent*, elle ne s'exprime pas à travers l'autobiographie. Sami Tchak, dans « À propos du dernier récit d'Ananda Devi, *Les Hommes qui me parlent* » explique que : « C'est Ananda Devi qui parle d'Ananda Devi, cette fois-ci sans le recours aux masques dont elle a toujours su habilement user [...] Avec *Les hommes qui me parlent*, c'est l'évidence de l'autobiographie qui devient voile, alors que, plus de doute, l'auteur a tombé le sari²⁹ ». Pareillement, dans *Les Hommes qui me parlent*, le « je » que la narratrice

²⁹ <https://echoculture.wordpress.com/2011/12/23/a-propos-du-dernier-recit-dananda-devi-les-hommes-qui-me-parlent/>

emploie s'adresse directement à elle-même au lieu d'être rapporté à travers des protagonistes. Devi se met en route pour découvrir son « moi permanent » ou bien tout simplement pour comprendre s'il existe un moi permanent. Elle est déchirée par ses identités multiples en tant que femme, mère, épouse et écrivaine. « [...] quelle peau dois-je endosser aujourd'hui ? » (Devi, *Les hommes* 110), et elle veut se mettre en scène soi-même, cette fois-ci, pour s'observer à distance. Autrement dit, elle veut faire *une pathologie de soi* tout en reconsidérant son rapport à soi-même et à l'écriture. Françoise Lionnet, dans « Ananda Devi's Unfurling Fiction », attire l'attention sur le besoin de l'écrivaine de se réfléchir à son propre processus de création :

Put another way, one might say that she emphasizes the need to reflect on the creative process but in the company of like-minded artists, distanced from the sound and fury of the public media and its many distortions. (Lionnet, *Ecritures féminines et dialogues critiques : Subjectivité, genre et ironie* 3613).

Devi elle-même réfléchit à soi tout en considérant aussi ses limites en tant qu'écrivaine : « Ai-je droit de parler ? » (Devi, *Les hommes* 130). Elle souligne aussi la nécessité de ce processus d'un regard intérieur : « Il me faudra d'abord être réconciliée avec moi-même » (Devi, *Les hommes* 130).

Conclusion

L'écriture autobiographique est pour Annie Ernaux ce qui fait sa signature. À travers l'autobiographie, elle met en question son propre vécu tout en rapport avec la société. Pour Devi, *Les Hommes qui me parlent* est une « rupture » comme le souligne Cazenave là où Ernaux propose une esthétique de continuité à travers laquelle elle se reconstruit

constamment. Ananda Devi pour sa part, en s'exprimant à travers des ruptures, participe à cette esthétique de continuité, mais à travers des fragments, tout comme ses identités qu'elle met en question.

L'intime, devient public à travers l'écriture des deux écrivaines et c'est la quête de l'indicible à travers l'écriture qui les soulage. Barbara Havercrot affirme que « c'est justement la recherche et la découverte d'un langage pour narrer le trauma qui rendent possible la survie du dernier, qui permet à la victime de devenir le sujet de son propre discours traumatique » (Havercroft 123). L'une et l'autre cherchent à trouver leurs mots pour s'exprimer. Une fois que les phrases commencent à couler à travers l'écriture, elles peuvent dévoiler ce qui est caché en elles-mêmes. L'écriture, dans ce sens, fonctionne comme un élément salvateur qui permet d'ouvrir le monde de l'intime aux autres.

Bibliographie

Annie, Ernaux. *La femme gelée*. Gallimard ., 1981.

Bragard, Véronique. « Cris des femmes maudites, brûlures du silence : la symbolique des éléments fondamentaux dans l'oeuvre d'Ananda Devi ». *Notre librairie: revue des littératures du sud*, vol. 146, 2000, p. 66-73.

---. « Eaux obscures du souvenir: femme et memoire dans l'oeuvre d'Ananda Devi ».

Convergences and Interferences: Newness in Intercultural Practices. Ecrire d'une

nouvelle ere/aire, vol. 8, 2001, p. 187-99. *brill.com*,

doi:10.1163/9789004333208_021.

Cazenave, Odile. « L’Ambassadeur triste d’Ananda Devi : pour une ouverture sur de nouveaux espaces ? » *Revue Mosaïques: Espaces, mémoires et savoirs dans la fiction d’Ananda Devi*, vol. hors-série double, n° 3&4, 2017, p. 103-12.

---. « Les Hommes Qui Me Parlent d’Ananda Devi: Un Nouvel Espace Pour Se Dire? » *Nouvelles Études Francophones*, vol. 28, n° 2, 2014, p. 39-51. *Crossref*, doi:10.1353/nef.2014.0025.

---. « Par-delà une écriture de la douleur et de la violence : Michèle Rakotoson et Ananda Devi ». *Interculturel Francophonies. Identités, langues et imaginaires dans l’océan Indien*, décembre 2013, p. 51-62.

Cottille-Foley, Nora. « L’Usage de La Photographie Chez Annie Ernaux ». *French Studies*, vol. 62, n° 4, octobre 2008, p. 442-54. *academic.oup.com*, doi:10.1093/fs/knn043.

Devi, Ananda. *Entretien avec Ananda Devi*. Entretien réalisé par Alessandro Corio, 2005, <https://www.jstor.org/stable/43016320>.

---. *Les hommes qui me parlent*. GALLIMARD edition, GALLIMARD, 2011.

---. « L’île intérieure; entretien avec Ananda Devi ». *Notre Librairie*, vol. 142, 2001, p. 58-65.

Effertz, Julia. « « Le prédateur c’est moi - l’écriture de la terre et la violence féminine dans l’œuvre d’Ananda Devi ». *French Literature Series: Violence in French and Francophone Literature and Film*, vol. 35, 2008, p. 71-82.

- Ernaux, Annie. *Honte*. Folio, Gallimard, 1997.
- . *La Place*. Folio Plus, Gallimard, 1983.
- . *L'écriture comme un couteau*. Gallimard, 2011.
- . *L'Evenement*. Folio, Gallimard, 2000.
- . *Une Femme*. Gallimard Education, 1988.
- Fell, Alison S. « Recycling the Past: Annie Ernaux's Evolving écriture de soi ». *Nottingham French Studies*, vol. 41, n° 1, mars 2002, p. 60-69. *Edinburgh University Press Journals*, doi:10.3366/nfs.2002.007.
- Havercroft, Barbara. « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux ». *Roman 20-50*, n° 40, 2005, p. 119-32. *Cairn.info*, doi:10.3917/r2050.040.0119.
- Hawkins, Peter. « An Interview with Ananda Devi ». *Wasafiri*, vol. 26, n° 2, juin 2011, p. 8-13. *Crossref*, doi:10.1080/02690055.2011.557483.
- Kistnareddy, Ashwiny O. *Locating Hybridity*. Peter Lang UK, 2015. *Crossref*, doi:10.3726/978-3-0353-0672-9.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Poétique edition, Seuil, 1975.
- Lionnet, Françoise. *Ecritures féminines et dialogues critiques : Subjectivité, genre et ironie*. EBook, La Librairie Mauricienne Numérique, 2014.
- . *Le su et l'incertain: cosmopolitiques créoles de l'océan Indien = The known and the uncertain: Creole cosmopolitics of the Indian Ocean*. L'Atelier d'écriture, 2012.
- Marson, Magali. « Carnalité et métamorphoses chez Ananda Devi ». *Notre Librairie*, vol. 163, 2006, p. 71-76.

- Miller, Nancy K. « Memory Stains: Annie Ernaux's Shame ». *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 14, n° 1, janvier 1999, p. 38-50. *Taylor and Francis+NEJM*, doi:10.1080/08989575.1999.10846755.
- Moroi, K., et T. Sato. « Comparison between Procaine and Isocarboxazid Metabolism in Vitro by a Liver Microsomal Amidase-Esterase ». *Biochemical Pharmacology*, vol. 24, n° 16, août 1975, p. 1517-21.
- Pinque, Méryl. « Annie Ernaux: entre assumption et expiation ». *Synergies Pologne*, vol. 7, 2010, p. 95-106.
- Ramharai, Vicram. « Ananda Devi; Repenser l'identité de la femme mauricienne ». *Notre Librairie*, n° 142, 2001, p. 110-12.
- Stolz, Claire. « De l'homme simple au style simple : les figures et l'écriture plate dans La Place d'Annie Ernaux ». *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, n° 165-166, octobre 2015. *journals.openedition.org*, doi:10.4000/pratiques.2518.
- Tchak, Sami. « À Propos Du Dernier Récit d'Ananda Devi, Les Hommes Qui Me Parlent ». *Echoculture*, 23 décembre 2011, <https://echoculture.wordpress.com/2011/12/23/a-propos-du-dernier-recit-dananda-devi-les-hommes-qui-me-parlent/>.
- Tondeur, Claire-Lise. « Trajectoire sociale et écriture ». *Cincinnati Romance Review*, vol. 18, 1999, p. 171-78.
- Uzunhasan, Inci. *L'espace-Temps et La Quête Identitaire Dans Les Hommes Qui Me Parlent d'Ananda Devi*. 2012, https://www.academia.edu/1752705/L_espace-

temps_et_la_qu%C3%AAt%C3%A9_identitaire_dans_Les_hommes_qui_me_parlent_d'An
anda_Devi.

Varga, Judit G. « 'Looking' Autobiographically: Rethinking the Mirror Metaphor and the
Enigma of Autobiography ». *Life Writing*, vol. 9, n° 3, septembre 2012, p. 291-301.
Taylor and Francis+NEJM, doi:10.1080/14484528.2012.689949.

CHAPITRE 6 :
LES BRIBES DE L'INTIME : LA CONSTRUCTION DE LA MEMOIRE
INDIVIDUELLE ET COLLECTIVE DANS
***ENTENDEZ-VOUS DANS LES MONTAGNES...* DE MAÏSSA BEY**

Se taire ou dire l'inidicible.

Kateb Yacine

Le silence, c'est la mort, et toi, si tu te tais, tu meurs et si tu parles, tu meurs.

Alors dis et meurs !

Tahar Djaout

Mon écriture est un engagement contre tous les silences.

Maïssa Bey

Introduction

La conquête de l'Algérie par les Français en 1830 et la guerre d'indépendance de 1954 à 1962, ont laissé comme héritage des relations complexes pour les deux pays. La destruction humaine qui résulte de cette pratique de la violence s'est transformée dans un silence déchirant. Quelques écrivain(e)s qui voulaient briser ce silence ont décidé de s'exprimer à travers l'écriture. Le problème était double : d'une part, se posait la question de comment exprimer cette violence insupportable du passé ; et d'autre part, de comment lutter contre le silence devenu un obstacle pour transmettre l'histoire aux nouvelles générations. Ce chapitre se concentre particulièrement sur ce deuxième aspect : le problème du silence et

de la volonté d'exprimer l'indicible sur la période la plus sanglante de l'histoire franco-algérienne. Que veut dire comprendre cette violence tandis que la réalité reste indicible ? Comment lutter contre le silence qui se présente comme un obstacle pour la transmission de l'histoire ? Pour le dire autrement, comment est-ce qu'on peut parler de cette guerre, qui est, comme le souligne l'historien Benjamin Stora, « une guerre sans nom » pour les Français, et « une révolution sans visage » pour les Algériens (Stora 8) ? Comment retisser les liens entre ces deux pays qui ont partagé une même histoire ?

L'écriture de Maïssa Bey se présente comme un travail d'éthique, de réappropriation de l'histoire dont elle a été le témoin, et ce, pour comprendre la réalité derrière l'histoire avec un H majuscule et la transmettre aux générations suivantes. Ainsi, dans *Entendez-vous dans les montagnes...*, publié en 2002, Bey vise à une réécriture 'H'istorique du rapport franco-algérien à travers sa propre 'h'istoire individuelle. La quête de la parole et de l'intime ouvre un espace de réflexion sur l'histoire collective, dans lequel la réalité est négociée pour rompre le silence du passé et du présent.

Maïssa Bey et son engagement littéraire

Pour étudier l'écriture de Maïssa Bey, il importe de connaître son passé qui joue un rôle primordial dans ses œuvres. Née en 1950 à Ksar-El Boukhari, un village dans le sud d'Alger, Bey doit vivre la guerre d'Algérie lorsqu'elle est enfant. Ce témoignage est doublement traumatique : d'une part, dès l'enfance, Bey se confronte l'extrême violence avec laquelle son père fut tué par les français ; et d'autre part, le fait qu'elle ne sait jamais comment son père a été tué, crée chez elle un trauma indéfinissable. Après l'Indépendance,

Bey décide de suivre le parcours académique de son père qui était instituteur à l'époque, et elle fait ses études de lettres françaises à L'Université d'Alger et à L'École Normale Supérieure d'Alger. Elle devient ensuite institutrice dans un lycée à Sidi Bel Abbes, où elle commence également à publier ses premières œuvres dans les années 1990, les années noires où les fondamentalistes islamistes mènent une guerre civile. Dans cette période de conflit politique et social, Maïssa Bey, commence à publier « en tant que femme » et écrit « en français » : l'équivalent d'une double révolte contre les islamistes. Ainsi, pour se protéger, elle décide de s'exprimer sous son pseudonyme, « Maïssa Bey », alors que son vrai nom est Samia Benameur. Dans un entretien, Bey parle de cette période de conflit qui déclenche en elle un désir de s'exprimer, et son choix de publier sous un pseudonyme :

The extremists wanted to bring the country to a halt. Our resistance was at the lever of daily life. Going to work, opening your store in the morning going to the lycée to teach each day, hoping it would not be your last. The terrorists would have forbidden the teaching in French—also music, sports, and drawing. As an unveiled woman, I was aware that my 'flaws' were numerous [...] As the threats and prohibitions multiplied, this paradoxically unleashed in me a desire to write in order to be read. I published under a pseudonym at first, to protect myself and above all to protect my family. (Maïssa Bey 16).

Bey commence sa carrière d'écrivaine dans des conditions dures. Bien qu'elle utilise un pseudonyme, sa plume risque de la mettre en danger. Les thèmes de son écriture, et leur contenu en tant que critique sociale, rendent son travail plus difficile, mais elle ne s'arrête jamais. Au lieu de s'éloigner du domaine littéraire, elle essaie de trouver des stratégies narratives pour rendre *dicible* ses paroles. *Entendez-vous dans les montagnes* est une de ses œuvres où elle se met en quête. Elle cherche des mots pour exprimer l'indicible, et des stratégies pour briser le silence, déclencher la mémoire et reconstruire l'histoire, une

histoire collective longtemps refoulée. Le besoin d'exprimer son intime, de se confronter à la mort de son père, mène Bey à écrire ce récit. Or, son intime n'est pas séparable de l'histoire collective, et ainsi, le travail devient doublement difficile comme elle l'exprime :

I hesitated for a very long time before writing. Unlike many authors in my country or elsewhere, I didn't want to focus on my efforts on lamentation nor on celebration of the inevitably glorious past raised to the level of guiding myth for future generations. And it took me all this time to summon the courage to tear loose from the 'black room' certain painful images that obsess or assault one and leave one wondering about the role of the inhuman. There was the desire to take a stand against silence and amnesia and denial, to recreate moments one hasn't lived but have forged one's awareness of the world. To achieve a sort of reenactment— as in police work (Maïssa Bey 17).

Ainsi, dans *Entendez-vous dans les montagnes...*, Bey se concentre sur ces images bouleversantes qui lui reviennent constamment, comme par exemple celles des bourreaux qui ont torturé et ensuite tué son père. L'écriture de Bey, donc, se présente comme une quête, un effort de reconstruction, et les stratégies énonciatives qu'elle utilise, lui servent de support pour accomplir ce travail.

Les caractéristiques de l'écriture de Maïssa Bey

Maïssa Bey a une place importante dans le domaine de la littérature maghrébine, comme le souligne Christiane Achour : « Aujourd'hui, incontestablement et depuis la fin des années 90, Maïssa Bey devient une référence incontournable de la littérature algérienne des femmes » (Achour, *Algérie Littéraire* 5). Bien que les thèmes qu'elle aborde soient similaires à ceux des écrivains fondateurs du roman algérien, comme Kateb Yacine et

Assia Djebar, en termes esthétiques, l'écriture de Bey a ses propres caractéristiques qui la rendent encore plus originale. Etienne Achille souligne la rupture entre Djebar et Bey ainsi dans son article sur *Entendez-vous dans les montagnes...* : « Dans *Entendez-vous*, la narration est extrêmement 'plate', proche du degré zéro défini par Roland Barthes tout au long d'un récit sans grands rebondissements ou coup d'éclats [...] Le style de Bey se détache également sensiblement de celui de sa compatriote par sa sobriété et sa retenue » (Achille 252). Ainsi, Bey propose une poétique de sobriété dans son écriture, et plus particulièrement dans *Entendez-vous*. Le questionnement de l'humanité et le passé violent de l'Algérie sont transmis dans une langue sobre qui crée une tension chez le lecteur. L'intéressant avec l'écriture de Bey ce n'est pas uniquement cette rupture avec les autres écrivain(e)s maghrébin(e)s qui élaborent des questions similaires. Dans *Entendez-vous*, Bey crée un récit qui subvertit les représentations traditionnelles pour transmettre l'histoire individuelle et collective.

L'ambiguïté générique et les stratégies énonciatives dans *Entendez-vous...*

Bey commence son récit par une dédicace à son père et à ses fils :

À celui qui ne pourra jamais lire ces lignes.
À mes fils (Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes*).

Ensuite, à la page qui suit, on voit une photo de Maïssa Bey, avec son père, accompagnée d'une note : « La seule photo du père de Maïssa, été 1955 ». En juxtaposant la photo et la dédicace « À celui qui ne pourra jamais lire ces lignes », Bey conduit ses lecteurs à faire le lien, et ce, pour les préparer à la suite de l'histoire. Cette dédicace à son père et à ses fils

souligne également la volonté de l'écrivaine de souligner une transmission entre ces deux générations. Ce faisant, Bey met l'accent sur son rôle de médiatrice pour la transmission de l'histoire.

Après avoir commencé par ces références intimes, l'écrivaine débute son récit à la troisième personne du singulier « elle », tandis que le lecteur attend plutôt le « je » d'une écriture autobiographique traditionnelle : « Elle referme derrière elle la porte du compartiment dans l'espoir de ne pas être dérangée, de faire seule le voyage » (Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes* 11). Bien que *Entendez-vous* se propose d'être l'histoire intime de l'écrivaine, le fait que l'histoire commence par la troisième personne du singulier bouleverse le lecteur. Est-ce une œuvre fictive ? Comment parler d'une telle histoire à travers une fiction ? Est-ce que l'écrivaine brouille ici les frontières entre la réalité et la fiction ? Les questions se multiplient. Maïssa Bey explique son choix narratif dans un entretien ainsi :

Pour ma part, en écrivant 'Entendez-vous dans les montagnes', qui est pourtant une autobiographie, j'ai fait appel au 'elle', une distanciation était nécessaire. Ce qui est certain, c'est que le 'elle' permet d'aller jusqu'au bout du récit, de prendre des distances parfois nécessaires. Peut-être que le 'je' narratif peut amener à un amalgame entre l'auteur et l'héroïne (Maïssa Bey, *Mon écriture est un engagement contre tous les silences*).

Ainsi, « elle » fonctionne comme un procédé de distanciation dans la narration qui permet à l'écrivaine, un peu paradoxalement comme nous verrons de se dévoiler librement. Cette distance « nécessaire » facilite également le processus de rapprochement de soi, de son intime refoulé, et ce, pour mieux comprendre et transmettre la réalité.

La polyphonie participe à cette ambiguïté générique. Dans le récit, il s'agit de trois personnages dont la première est en partie Maïssa Bey. Bien que ce procédé permette à l'écrivaine de se distancier d'elle-même comme on l'a déjà souligné, cela permet aussi de collectiviser l'expérience de la narratrice. Pour le dire autrement, ce n'est pas uniquement l'histoire de Maïssa Bey, mais aussi des Algérien(ne)s qui ont vécu cet événement traumatique.

Les autres personnages sont Jean et Marie. Ces trois personnages se rencontrent dans un compartiment du train « par hasard » :

Un homme vient d'entrer. Il jette à peine un regard sur elle. Il ne la salue pas. Il referme la porte derrière lui. Il s'assoit sur le siège en face d'elle, près de la fenêtre. C'est un homme d'une soixante d'années, costume du lainage sombre, chemise grise au col entrouvert, cheveux blancs soigneusement coupés et séparés par une raie, yeux très clairs [...] Au moment même où le départ du train est annoncé, une jeune fille ouvre la porte. Elle jette un regard dans le compartiment, esquisse un vague sourire, s'arrête sur le seuil un instant puis se décide à entrer. Elle voit là deux personnes, une femme d'un certain âge qui regarde par la fenêtre et ne s'est même pas retournée, et un vieux monsieur silencieux qui a à peine levé les yeux (Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes* 11-13).

Il s'agit d'une narration hétérodiégétique où l'écrivaine se charge de raconter l'histoire en tant que narrateur omniscient. Ce procédé participe de la volonté de distanciation de l'écrivaine pour rendre l'histoire la plus objective possible : « une femme d'un certain âge », « un vieux monsieur silencieux ». Cette mise en scène de la première rencontre des personnages ajoute à l'ambiguïté de la représentation. Est-ce qu'il s'agit d'une fiction ?

La narratrice complique encore les réflexions sur sa position dans l'histoire. Tandis que le lecteur s'habitue à l'emploi d'« elle », en tant que personnage fictif de cette histoire,

le glissement entre « elle » et « je » met en doute ses réflexions. Tout au long de l'histoire, il est possible d'observer ce glissement ainsi :

Cette obsession... la question qu'elle se pose souvent lorsqu'elle se retrouve face à des hommes de cet âge, question qu'elle tente toujours de refouler. Ces rides inscrites comme des stigmates au coin des lèvres. *Mon* père aurait à peu près le même âge. Non, il serait plus vieux encore. Il n'aurait pas cette allure... il était bien plus petit de taille... il aurait fini peut-être par ressembler à *son* père (Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes* 20-21)
[...]

Elle lève la tête et regarde. Son adresse de là-bas, sa seule véritable adresse, est encore écrite sur l'étiquette accrochée à la poignée de la valise. Bien visible. Son nom aussi. Il sait comment je m'appelle, d'où je viens, peut-être même...mais oui, *je* ne suis que de passage... (Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes* 31).

La manque de cohérence dans l'emploi des pronoms et leur glissement constant tout au long de l'histoire ajoutent encore à cette ambiguïté sur l'identité de l'écrivaine. À travers ce lapsus narratif, la narratrice implique que malgré sa volonté de distanciation, la vérité est toujours là. Ainsi, elle affirme sa fiabilité, et son respect pour le pacte de lecture. Pour le dire autrement, « elle » c'est en partie Maïssa Bey, et l'histoire est en partie son histoire individuelle. Chalet Achour interprète ce procédé ainsi :

Dans le cas de Maïssa Bey, on peut penser que seule cette forme particulière de l'écriture personnelle était à même de soutenir son entreprise puisqu'il lui fallait 'inventer' à partir du vraisemblable et de l'attesté, une mort dont elle n'aura jamais les clefs. Faisant par ses choix de fictionnalisation d'une pierre deux coups : la fille rencontrant un des tortionnaires du père, le récit télescope les deux mémoires antagonistes autour de la guerre d'Algérie (Achour 11-12).

En effet, conformément à ce que souligne Chalet Achour, Bey dévoile à son lecteur son manque d'information sur la mort de son père. Bien qu'elle soit sûre que son père ait été

tué par les tortionnaires, le fait qu'elle n'ait jamais eu de témoignage direct rend la transmission de cette vérité si problématique que la fiction se présente comme la meilleure solution possible pour accéder à la vérité. Ainsi, le lecteur partage l'effort de Bey d'imaginer la mort de son père, également les tortionnaires. Tout au long du récit, bien que l'écrivaine transmette la vérité historique de la violence, elle ne représente jamais explicitement les scènes violentes.

La structure du récit

Le respect de la bienséance est un des procédés qui structure le récit de Bey selon Étienne Achille. Les didascalies et le champ lexical qui nous renvoient au théâtre classique permettent également une dramatisation dans la narration de Bey : « *Conversation dans un train* ». Acte I. Les personnages sont en place (Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes* 44). Ainsi, toute l'histoire se passe dans ce compartiment en attribuant un effet d'huis clos à la narration. Il existe également des références à la réalité. Bien que la narratrice n'indique jamais la destination finale du train, il est possible de la déduire à partir de certaines références spatiotemporelles :

Elle n'aime pas les trains à compartiments. Elle n'aime pas les trains de nuit. La peur est là, présente, qui bat dans son ventre, ne la quitte plus depuis des années [...] De quoi a-t-elle peur dans ce train qui l'emmène vers la ville du Vieux-Port ? Ce train va vers la mer (Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes* 21).

En mentionnant explicitement « la ville du Vieux-Port », la narratrice implique que la destination est Marseille. Le mélange donc de la réalité et la fiction souligne l'utilisation du 'genre de choses qui est susceptible d'exister' pour emprunter à la tradition du théâtre

classique. Etienne Achille analyse ce choix de Maïssa Bey et son rapport à Aristote dans la *Poétique* comme suit :

Aristote dans la *Poétique* n'exclut pas l'in vraisemblable de sa définition d'une bonne tragédie. Pour lui, l'objet du poète n'est pas de traiter le réel comme il est arrivé, mais de 'dire le genre de choses qui est susceptible d'exister. C'est en cela que le poète est supérieur à l'historien, car lui seul peut faire passer l'in vraisemblable pour vraisemblable et peut donner un sens à des faits parfois incompréhensibles lorsqu'ils sont rapportés de façon brute. Bey respecte ainsi la bienséance qui, pour Aristote, tient dans la cohérence interne de la pièce et non dans la représentation conforme d'un fait réel, c'est-à-dire le réalisme. Hors des contraintes traditionnelles du réalisme, la mise en scène de cette rencontre improbable devient plausible et persuasive (Achille 254).

La susceptibilité dont Achille parle à travers Aristote s'applique directement à l'écriture de Bey, qui, à travers ces procédés, brouille les frontières entre le réel et l'imaginaire. Une fois que les deux autres personnages se dévoilent pour exprimer leurs identités, la narratrice communique ses sentiments par rapport à cette rencontre :

Et voilà ! La boucle est bouclée ! Une petite fille de pieds-noirs, un ancien combattant, une fille de fellaga. C'est presque irréel. Qui donc aurait pu imaginer une scène pareille ? Cela ressemble à un plateau télé, réuni pour une émission par des journalistes en quête de vérité, désireux de lever le voile pour faire la lumière sur 'le passé douloureux de la France'. Il ne manque plus qu'un harki. Et surtout, pour mettre en relief l'absurdité ou l'étrangeté de cette situation, il ne faudrait pas omettre de la présenter non seulement comme une fille de fellaga, mais elle-même contrainte à fuir son pays pour échapper à la folie intégriste. On pourrait presque en faire le sujet d'une pièce de théâtre en choisissant un titre anodin... (Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes* 43-44).

L'expression utilisée « La boucle est bouclée » et accompagnée par des points d'exclamations est significative, soulignant un processus dans la narration. Cette rencontre « rare », mais en même temps « possible » attribue une absurdité à la situation, comme le

souligne également la narratrice : « C'est presque irréel ». Ainsi, la fiction permet à la narratrice d'effacer la ligne de démarcation entre le réel et le fictif pour mettre en question la vérité historique. Le fait de réunir une Algérienne dont le père est victime de la violence exercée par les Français pendant la guerre, un tortionnaire et une fille française dont le grand-père est pied-noir semble presque difficile, mais cela devient possible dans l'espace narratif, et ce, comme le souligne la narratrice, « pour lever le voile », et donc, pour faire face à la réalité. L'intéressant de ce procédé, c'est que Bey se sert de toute cette ambiguïté que nous avons soulignée pour mieux transmettre la vérité historique. Dans son article sur *Entendez-vous* de Maïssa Bey, Névine El Nossery décrit en ces termes l'impact de ce procédé :

Maïssa Bey's novel entitled *Entendez-vous dans les montagnes...* blurs the line between fact and fiction and that which distinguish the personal from collective [...] The fictionalisation of historical occurrences has the capacity to explain and clarify the events of the past. However, it is also capable of undermining, contradicting and even completely eradicating past realities from collective memory » (El Nossery 273-74).

El Nossery problématise ce procédé de brouiller les frontières entre le réel et la fiction pour revisiter un évènement historique, tel que la guerre d'Algérie. Malgré cela, cette stratégie narrative a un aspect positif dans l'écriture de Bey, dans le sens où cela devient un support pour mettre en question la réalité historique. Mildred Moltimer, dans son livre *Women Fight, Women Write* souligne que :

As the protagonist points to the limits, Bey's writings affirm literature's power to effect change. In a work in which individuals are transformed by key encounters, the novelist confirms the power of the pen in the struggle to keep the world a just and ethical place. Fiction may be a refuge from painful reality, past or present, but

politically engaged literature [...] has been considered by writers, readers, and the public at large to be an effective means to fight evil and justice (Mortimer 127).

Bey, pour éviter la confusion que peut créer la fusion du réel et de la fiction, se sert également de documents authentiques de son père : un certificat de nationalité qui atteste son identité en tant qu'« indigène musulman algérien non naturalisé français », un certificat de « Bonne vie et Mœurs », un document qui indique sa carrière : « instituteur à Boghari », et enfin une carte postale adressée à sa sœur avec une note ajoutée par la narratrice : « La jolie écriture du maître d'école ». Toutes ces références authentiques soulignent la sincérité de la narratrice dans sa reconstruction historique et mémorielle. Comme le souligne Choulet Achour, « Il y a recherche d'un équilibre entre les exigences du pacte romanesque, raconter une histoire et du pacte autobiographique, dire la vérité. Mais comment dire une vérité que l'on ne peut connaître ? (Achour 11).

À la recherche de l'inconnu

La question de Christiane Choulet Achour se trouve à l'origine de l'écriture de Bey qui est basée sur ce manque d'information. Ainsi, le traitement de la mémoire joue un rôle important dans le texte en tant qu'un problème à résoudre. Le roman superpose d'un voyage intérieur entrecoupé à des fragments mémoriels concernant le passé. À travers ces fragments elliptiques, Bey revisite, reconstruit et réapproprie l'histoire tragique de la guerre d'Algérie dans une alternance constante entre les perspectives différentes. Or, l'écrivaine problématise le fonctionnement de la mémoire en face d'une telle situation. D'une part, il s'agit d'un refoulement fait pour oublier un passé difficile à confronter ; et d'autre part, le

besoin de s'exprimer se présente comme un « devoir » et le décalage entre les deux met l'accent sur la nécessité d'une réconciliation.

Voyage physique et intérieur :

Le récit de Maïssa Bey se présente comme un récit de voyage dont nous avons déjà discuté certaines caractéristiques, notamment sa conformité aux règles du théâtre classique. Dès le début du texte, un certain nombre de détails sont transmis aux lecteurs sur ce voyage :

Plus que quelques minutes avant le départ. L'exactitude des horaires, encore un mystère pour elle ! Départ : 17 heures 48. Arrivée à destination à l'heure indiquée. À moins d'un contretemps imprévisible. Elle commence à peine à s'habituer à cette organisation si précise du temps et s'étonne encore des récriminations des Français pour la moindre minute de retard (Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes* 13).

La narratrice juxtapose tous les détails minutieusement pour décrire le voyage. Ces détails permettent à la narratrice de souligner un décalage entre les habitudes de deux cultures, telle que la précision du temps. Tout au long de l'histoire, la narration est entrecoupée par des détails similaires pour souligner le décalage socioculturel. L'intéressant dans la description de ce voyage « physique » c'est qu'en fait, il s'agit également d'un voyage « intérieur » pendant lequel les fragments de mémoire mettent en lumière l'histoire franco-algérien d'une manière complémentaire auquel on reviendra ci-après. Le voyage intérieur est représenté par une volonté de dormir :

Il semble fatigué. Il va certainement s'endormir dès que le train aura quitté la gare. Comme elle voudrait pouvoir dormir, ne serait-ce que quelques minutes ! (Entendez, 12-13) [...] Elle ferme les yeux. C'est peut-être un autre voyage ou

d'autres paysages qu'elle a dans la tête (Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes* 15).

Tout au long de l'histoire, les personnages qui sont dans le compartiment sont représentés à mi-chemin entre le rêve et l'histoire dont ils parlent. Ce faisant, Bey met l'accent sur la mémoire qui éclaire l'histoire à travers des fragments d'une manière elliptique. Etienne Achille interprète ce procédé comme suit :

Le rêve s'effectue de manière inconsciente et se traduit donc par une pensée non altérée par des tentatives de manipulations volontaires ou non par le rêveur. En plaçant son récit dans la tradition littéraire du voyage en train, Maïssa Bey joue sur la dualité qui la caractérise : voyage physique, mais surtout voyage intérieur (Achille 255).

Les voyages physique et intérieur sont représentés d'une manière tellement similaire qu'il est difficile de discerner l'origine des symptômes somatiques décrits par la narratrice. Est-ce que les symptômes sont liés au voyage physique ou sont-ils les résultats du trauma lié au passé ? :

Ce n'était qu'un vertige. Elle ne ressent plus qu'une immense détresse, et surtout l'envie d'arriver très vite à destination. Il lui reste encore plusieurs heures à passer là, dans ce wagon. Non ! Il faut qu'elle ressaisisse. Cela va aller. Elle a hâte que ce voyage termine enfin. Tous ces départs, toutes ces escales... Quand donc pourra-t-elle se poser, souffler un peu ? (Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes* 29).

Pendant le voyage, les descriptions de symptômes physiques comme le vertige et la nausée interrompent la conversation des personnages. Les moments où la narratrice intervient pour décrire ces symptômes sont des moments où les passagers s'arrêtent de parler. Également l'insistance sur une sensibilité aux bruits et à la lumière ajoute à la tension des réactions

somatiques : « Elle ne se sent pas très bien. Le crissement du train qui ralentit de temps en temps agace ses dents comme le ferait un gout acide » (Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes* 18). À travers cette écriture sensorielle, la narratrice partage sa souffrance avec le lecteur qui a l'impression de faire ce voyage avec elle.

Tendances contradictoires de la mémoire

Bien que la narratrice insiste sur la difficulté de faire ce voyage intérieur qu'elle décrit à travers le voyage physique, elle s'y habitue progressivement. En effet, c'est un changement d'attitude conscient où la narratrice se sent obligée de remémorer le passé pour le transmettre. Surtout au début, la narratrice insiste sur son refus de parler et d'écouter. La prise de conscience de la narratrice se présente ainsi :

Et maintenant, elle ne veut surtout pas qu'on lui parle de son pays. Ni au passé, ni au présent [...] Elle ne veut pas, elle ne veut rien entendre de plus. Et si elle se levait maintenant ? Si elle sortait, changerait de compartiment, descendait à la prochaine station ? Si elle lui demandait doucement, mais fermement, de se taire ? Elle voudrait bien pouvoir dire... excusez-moi, j'ai mal à la tête... d'autant plus qu'elle ressent un véritable malaise physique, elle vient d'en prendre conscience. Elle a la tête prise dans un étau et des battements douloureux lancinants, lui ébranlent les tempes (Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes* 39-43).

Le refus de la narratrice d'entendre ce que lui raconte Jean concernant le passé ressemble à un désir de refoulement. Le recours à la négation complexe « elle ne veut rien entendre » communique l'ampleur des sentiments de la narratrice. Le fait d'utiliser l'imparfait et le conditionnel « si elle sortait », « si elle lui demandait », « elle voudrait bien pouvoir dire » souligne l'impossibilité de changer la situation. Elle est maintenant là, « à mi-chemin », et

il faut maintenant aller jusqu'au bout. La narratrice décrit cette prise de conscience progressive de la sorte :

Il faut continuer la conversation, et surtout revenir au passé, coûte que coûte. Il est trop facile de s'apitoyer sur le présent. De tirer son épingle du jeu (Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes* 50).

À travers sa propre expérience de faire face à un passé traumatique et la difficulté de s'exprimer qui mène au silence, la narratrice critique en effet les deux nations qui sont restées silencieuses après la guerre. L'expression « coûte que coûte » se présente comme un défi contre ce silence et souligne la nécessité de trouver une réconciliation. En négociant la difficulté de trouver le courage de s'exprimer d'une manière explicite, la narratrice surmonte ce problème. Or, elle n'est pas la seule qui éprouve la difficulté de s'exprimer dans la narration. Jean souffre d'une manière similaire, et pour transmettre la parole de Jean, la narratrice utilise une autre stratégie narrative : des fragments de mémoire en italiques. Ce faisant, la parole de Jean ne se transmet pas directement, mais d'une manière indirecte, qui facilite la tâche de s'exprimer tout en ajoutant à la difficulté pour le lecteur de suivre ces fragments.

Fragments de mémoire et la reconstruction de l'Histoire

La parole de Jean, ancien tortionnaire de la guerre d'Algérie se transmet donc d'une manière elliptique, ce qui crée une ambiguïté dans le tissu narratif. Autrement dit, le lecteur ne comprend pas immédiatement s'il s'agit de la parole de Jean présentée en italiques. Or, progressivement, à travers les fragments de la mémoire, on se rend compte que Jean est en

effet le tortionnaire du père de la narratrice, même si ce n'est pas dit d'une manière explicite. Rappelons aussi que le récit suit strictement la règle de la bienséance, donc même si le lecteur est amené à imaginer les scènes derrière les histoires, les actes violents sont transmis à travers des euphémismes, donc d'une manière implicite, atténuée. L'un des dialogues entre la narratrice et Jean démontre bien le rôle des italiques qui facilitent l'acte d'exprimer l'indicible :

– C'était... c'était... une guerre... comme toutes les guerres. Beaucoup de haine, d'injustices, de souffrance. Il y avait ceux qui... donnaient des ordres... et ceux qui... exécutaient. C'est toujours comme ça que ça se passe [...]
Il ne termine pas la phrase. Il a à présent les yeux fixés sur le sol. Il semble chercher ses mots, avancer avec précaution, comme s'il était au bord d'un gouffre et qu'il lui fallait faire très attention pour ne pas perdre l'équilibre [...]
–Non, ce n'est pas ce que je voulais dire. Je n'avais jamais mis les pieds en Algérie avant, c'est tout ...

Novembre 1956. L'arrivée au port d'Alger. Le 'Ville d'Alger' est à quai. La traversée a été houleuse. Un à un, ils émergent de la soute, descendant du bateau les jambes encore flageolantes et le cœur retourné (Maïssa Bey, Entendez-vous dans les montagnes 57-58).

La conversation directe entre la narratrice et Jean se traduit bien différemment du monologue intérieur de Jean. Les points de suspension expriment la difficulté de trouver la parole pour exprimer le passé. La complicité entre les deux personnages soulignée par l'emploi de la ponctuation, est renforcée également par l'intervention de la narratrice pour interpréter les réactions de Jean. Ce faisant, le texte prépare son lecteur à la suite de l'histoire, représentée par une solution alternative de changement de conscience. Alison Rice décrit cette technique de Bey : « its conscious use of ellipses, [...] such punctuation highlights the ways in which language is unable to fully represent the complexities of

human experience (Rice et al. 164-65). Après avoir communiqué et surmonté cette difficulté, la narratrice transmet les paroles de Jean en italiques et ces paroles complètent l'histoire qu'il n'arrive pas à terminer dans le dialogue précédent.

Ainsi, ces stratégies permettent à la narratrice de combler les lacunes dans l'histoire face à la difficulté d'accéder à la vérité. Une même stratégie similaire est utilisée également pour transmettre l'histoire d'une manière complémentaire. Dans une conversation, la narratrice évoque une forêt à Boghari où on jetait les cadavres pendant la guerre d'Algérie. Bien qu'elle ne soit pas un témoin direct, la voix intérieure de Jean intervient pour compléter son histoire ; également pour décrire cet espace de tuerie à travers sa propre perspective :

– Il y avait du bois dans la forêt de Mongorno... à quelques kilomètres de Boghari, pas très loin de la forêt de Boghar... de belles souches... et comme les hivers étaient très froids, il fallait se chauffer dans les casernes et dans les camps. Le problème est que tous les prisonniers qu'on envoyait chercher du bois ne revenaient pas. Vous savez pourquoi ? Dites-le, vous qui vous souvenez des hivers, là-bas ! À moins que...

*La jeep vient de démarrer... Au volant, Claude hésite quelques secondes sur le chemin à prendre. Peu importe, toute la zone est sécurisée. Il s'engage sur le premier sentier à droite et peste contre les nombreuses ornières qui secouent le véhicule et ralentissent son avancée (Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes* 73-74).*

Ce passage est emblématique de la structure complémentaire des paroles de deux personnages, pour souligner l'aspect collectif de l'histoire. À travers cette alternance de perspectives, la narratrice souligne également l'importance de la polyphonie pour mettre en lumière sur la vérité historique. En plus, la narratrice démontre qu'à force d'un effort

collectif, on peut surmonter le problème de l'indicible et trouver le moyen de transmettre l'histoire.

La transmission de l'histoire

Dans son entretien avec Zineb Ali Benali, Maïssa Bey souligne l'importance de la transmission historique ainsi : « C'est ainsi que je pourrais dire que cette incursion dans l'histoire est motivée non pas par un désir de non oubli, mais plutôt par un désir d'élucidation du présent » (Ali Benali et al. 51). Bien que la narratrice et Jean, dans le texte, se présentent comme les porte-paroles de deux nations qui ont partagé une même histoire pendant la guerre d'Algérie, le troisième personnage, Marie, ne fait pas partie de cette génération. Dans la plupart du texte, elle est le personnage le plus silencieux ; tandis que les deux s'expriment malgré les difficultés de « compléter » l'histoire. À travers ce personnage, Bey démontre les conséquences de cette culture du silence que partagent les deux nations. Marie insiste sur son manque de connaissances historiques malgré le fait que son grand-père a participé à la guerre d'Algérie. Elle commence par se présenter et exprimer son rapport avec l'Algérie :

Mes parents sont nés ici. Mon grand-père...c'est mon grand-père maternel...il a quitté l'Algérie en... je ne sais plus, après la guerre, comme tous les Français. Il n'y a plus jamais remis les pieds [...] Il y a aussi les photos... pas mal de photos qu'il n'arrête pas de ressortir quand on vient. J'aurais bien aimé... (Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes* 48).

Nous observons une structure similaire si l'on compare la manière dont Marie et Jean s'expriment. Les points de suspension qui ralentissent l'articulation de Jean soulignent la

difficulté de confronter et transmettre la vérité ; tandis que dans la voix de Marie, il s'agit d'une incertitude. À travers cette structure elliptique, la narratrice souligne les lacunes de l'histoire qui n'est pas complètement transmise à Marie. Bien que le personnage confirme la participation de son grand-père maternel à la guerre d'Algérie, elle dit également son regret de ne pas en savoir plus : « j'aurais bien aimé... ». À mesure que le voyage continue, Marie trouve le courage de participer à la conversation et d'interroger les deux autres :

– Dites, c'était vraiment si terrible cette guerre ? C'était une vraie guerre ? C'est parce que mon grand-père... personne n'en parle vraiment... je ne sais même pas s'il l'a faite... non, je ne crois pas... il nous aurait... Il préfère nous raconter comment c'était avant. Avant les événements, comme il dit (Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes* 56).

L'insistance sur la répétition du mot « guerre » est juxtaposée au substitut « les événements ». Le fait que le grand-père de Marie ne veut pas prononcer le mot « guerre » renforce encore la volonté de refouler le passé. Les points de suspension permettent cette-fois-ci de souligner une prise de conscience progressive chez le personnage : « je ne crois pas », « il nous aurait ». De plus, la négation « personne ne » se présente comme une critique pour souligner encore une fois le silence total concernant la guerre d'Algérie. Vers la fin du voyage, Marie reformule ses questions d'une manière plus détaillée :

Marie s'est redressée. Elle se lève brusquement et va s'asseoir près de la femme. Elle dit doucement à l'homme qui lui fait face maintenant :

– Et ceux qui refusaient de parler... de dire ce qu'ils savaient. C'est vrai qu'on les torturait ?

–Il y avait des sections spéciales dans les services de renseignements. C'était la guerre... Il se prend la tête entre les mains, dans le même geste que la femme quelques instants plus tôt. Elles ne voient plus de lui que le dessus du crâne, légèrement dégarni, les épaules affaissées (Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes* 71).

Marie se réfère directement à ceux qui ont participé à la guerre, et qui ont refusé de parler malgré ce qu'ils ont témoigné. Les réponses de Jean sur la vérité « il y avait des sections spéciales », permettent à Marie d'accéder au savoir que son grand-père ne lui a jamais transmis. Ce procédé de dévoilement engage un processus de soulagement et de réconciliation, avec la vérité historique exprimée par un témoin direct.

La fin du voyage et la réconciliation

Le voyage des trois personnages se présente comme un parcours cathartique. Au début, ils sont confrontés à des difficultés à cause de la tension que crée l'indicible et la nécessité de l'exprimer. À force d'un effort collectif, les personnages trouvent progressivement un terrain de réconciliation. Bien que la narratrice n'apprenne jamais explicitement ce qui s'est passé avec son père, briser le silence sur le passé la soulage. Au début du voyage, la narratrice exprime sa volonté de savoir la vérité exacte sur son père :

Elle a souvent imaginé LA scène. Mais depuis qu'elle est là, paradoxalement, elle a fini par ne plus y penser. Sans doute parce-que d'autres scènes, bien réelles celles-là, sont venues supplanter les images qu'elle cherchait à fabriquer à partir d'autres récits. À d'autres scènes décrites par ceux qui avaient survécu. Toute petite déjà, elle essayait de donner un visage aux hommes qui avaient torturé puis achevé son père avant de le jeter dans une fosse commune. Mais elle ne parvenait pas à leur donner un visage d'homme. Ce ne pouvait être que des monstres... comme ceux qui aujourd'hui, pour d'autres raisons et presque aux mêmes endroits, égorgent des enfants, des femmes et des hommes. Elle voyait alors des hommes encagoulés, entièrement vêtus de noir pour mieux se fondre dans la nuit, un peu à l'image des bourreaux représentés dans les livres et les films d'histoire. Des hommes sans visage qui longtemps avaient hanté ses rêves. Plus tard, riche de ses certitudes, elle ajoutait : des hommes qui n'avaient rien d'humain (Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes* 41-42).

Les lettres majuscules « LA » pour évoquer la scène de la mort de son père soulignent l'ampleur de la volonté de la narratrice pour savoir ce qui s'est passé exactement. Le manque de savoir, en effet, devient la raison de son trauma, comme elle n'arrive jamais à visualiser la scène. Le besoin de combler cette fissure mémorielle se présente par une volonté de trouver une image propre pour visualiser cette scène. L'intéressant dans ce passage c'est la description des bourreaux, qui « n'ont rien d'humain ». Le champ lexical utilisé pour décrire ces bourreaux est également significatif : « les hommes sans visages », « hommes encagoulés », « vêtus de noir » « l'image des bourreaux représentés dans les livres et les films d'histoire ». Les bourreaux semblent des individus surhumains dans l'imaginaire de la narratrice et la seule manière de voir un bourreau c'est de voir les films et de lire des histoires. Le silence, et le manque d'information sur la vérité historique, mettent en décalage le passé et le présent. Le passé se présente comme une fiction pour laquelle il n'y a pas de repères ni de clés pour y accéder. Le fait d'exprimer la réalité enlève la ligne de démarcation entre le passé et le présent et déclenche un processus de réconciliation. À force de compléter l'histoire, la narratrice commence à comprendre ce qui s'est passé. En effet, ce n'est pas uniquement un processus de « compréhension », mais plutôt un processus de confrontation. L'image du bourreau qui « n'a pas de visage » commence à changer, et à la fin de ce voyage, elle exprime ce changement ainsi :

Le train ralentit. Le compartiment paraît soudain plus éclairé. Dans la lumière des néons, le visage de l'homme est blême. La femme est maintenant prostrée [...] Même si tout n'est pas dit, même si une douloureuse palpitation la fait encore frémir, quelque chose s'est dénoué en elle. Que ce soit lui ou quelqu'un d'autre, peu importe. Elle se dit que rien ne ressemble à ses rêves d'enfant, que les bourreaux ont des visages d'homme, elle en est sûre maintenant, ils ont des mains d'homme,

parfois même des réactions d'homme et rien ne permet de les distinguer des autres (Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes* 75).

Le fait que « quelque chose s'est dénoué en elle » souligne le soulagement de la narratrice. Le rapport entre sa réconciliation et la parole est également significatif : « même si tout n'est pas dit ». Le fait de rencontrer un bourreau dans « toute son humanité », et de revisiter cette histoire tragique par un effort collectif rend possible cette réconciliation. Dans un entretien, Bey exprime son parcours de réflexion :

J'étais trop petite quand il est mort. Je ne me souviens même pas d'avoir pleuré. Il fallait que je fasse ce travail de deuil. En Algérie, on dit que c'est la France qui a tué telle ou telle personne pendant la guerre [...] Pour moi, ce n'était pas la France, ni l'Armée française, mais des militaires français -notamment un que je désigne par son propre nom –qui avaient torturé et tué mon père. Dans ce livre [...] il fallait simplement rendre justice à l'Histoire, et à mon histoire, sans anathème, condamnation, ni violence (Maïssa Bey, *Maïssa Bey assistera aux 7 collines à la création de sa pièce On dirait qu'elle danse - Tulle (19000) - La Montagne*).

Comme le souligne Maïssa Bey dans son entretien, à travers ce voyage qui est à la base du récit, l'écrivaine rend justice à la fois à son histoire individuelle et collective. Une fois qu'elle arrive à trouver sa manière d'exprimer cette histoire refoulée, elle trouve un soulagement, et elle se rend compte qu'à l'origine de cette histoire violente, il n'y a que l'homme. Le fait que les bourreaux sont des hommes ordinaires à la fin de ce voyage souligne la transformation de ses idées par rapport à l'histoire. Ainsi, le voyage qui permet d'une réconciliation mutuelle démontre l'aspect transformatif de la parole, et l'importance d'exprimer l'indicible pour surmonter les traumatismes à la fois individuels et collectifs.

De l'histoire aux Histoires

L'un des autres aspects importants de l'écriture de Bey dans *Entendez-vous dans les montagnes...* c'est sa capacité d'enlever les limites. Autrement dit, à travers ce voyage intérieur, Bey brouille les barrières entre le passé et le présent, l'humain et l'inhumain, le dicible et l'indicible, l'individuel et le collectif. Ce faisant, l'écrivaine se réfère à l'histoire de l'humanité en passant par sa propre expérience de la guerre d'Algérie. Cette motivation de la narratrice se présente également dans l'espace narratif par le recours à l'intertextualité.

Tout au long du voyage, la narratrice fait référence au roman de Bernard Schlink, *Le Liseur*, « qu'elle a choisi au hasard en passant dans une librairie, non, pas vraiment au hasard, mais pour quelques passages lus en feuilletant, des questions posées par cet homme qui interroge son père pour comprendre le passé » (Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes* 19). À travers ce roman qui aborde les difficultés à comprendre la Shoah, l'écrivaine établit des liens entre la guerre d'Algérie et la Shoah. Par le procédé d'insérer les fragments de ce roman dans le récit sans avertir le lecteur, la narratrice souligne l'importance de voir des parallèles entre ces deux tragédies historiques. Pour le dire autrement, les fragments du *Liseur* se présentent dans la narration en italiques, toute comme les monologues intérieurs de Jean. Ce faisant, l'écrivaine crée un espace de partage entre ces deux histoires en introduisant ces mémoires collectives inséparables des unes des autres, qui nous rappelle le concept étudié par Michael Rothberg : « The interaction of different historical memories illustrates the productive, intercultural dynamic that I call

multidirectional memory » (Rothberg 2). L'un des passages tirés du *Liseur* et qui est inséré dans le texte comme s'il s'agissait du monologue de Jean, est significatif dans ce cas :

Non, je ne parle pas d'ordres reçus et d'obéissance. Le bourreau n'obéit pas à des ordres. Il fait son travail. Il ne hait pas ceux qu'il exécute, il ne se venge pas sur eux, il ne les supprime pas parce-qu'ils le gênent ou le menacent ou l'agressent. Ils lui sont complètement indifférents (Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes* 19).

Ce passage établit les liens non seulement entre la guerre d'Algérie et la Shoah, mais également avec d'autres histoires de violence extrême, particulièrement les génocides, notamment cambodgien et rwandais. Le champ lexical utilisé pour aborder la Shoah, « d'ordres reçus », « obéissance », « le bourreau qui n'obéit pas à des ordres », « faire son travail », s'utilise d'une manière similaire à celle pour décrire d'autres histoires tragiques. Le thème de l'obéissance et de l'évocation de l'acte d'extermination en tant que « travail » appartiennent aux thèmes communs de l'Histoire des génocides, également dans leur représentation dans la littérature et le cinéma. Pour donner quelques exemples qui permettent de comparer les structures similaires des différents événements historiques :

« Il ne fallait pas hésiter, il fallait obéir et faire son travail (Tadjo, *L'Ombre D'Imana*, 116).

« Il faut commencer par menacer les plus faibles [...] le chef et les hommes, obéiront aussitôt de peur de voir leurs chers bambins molestés ou leurs tendres épouses violées » (Dongala, *Johnny chien méchant*, 194).

« Il avance vers moi. Il me parle. Il ordonne. Et c'est toujours moi qui obéis, jamais l'inverse ! » (Panh et Bataille, *Élimination*, 43).

Ce sont quelques exemples des passages tirés de textes différents qui abordent des thèmes différents. Le fait de comparer ces textes permet de voir une analogie entre ces événements violents qui se sont passés à des différentes périodes de l'Histoire. Que veut dire le fait de transmettre un événement historique à travers un autre » ? La stratégie de Maïssa Bey de créer un dialogue intertextuel permet également d'établir un lien entre ces événements. En faisant référence à la Shoah, Bey accorde une légitimité à l'histoire de l'Algérie qui a longtemps été refoulée et fait l'objet de silences. Ainsi, dans cet espace de partage, l'espace de la mémoire multidirectionnelle et collective, et l'histoire du père de Maïssa Bey permet une réflexion sur la possibilité de réconciliation dans l'Histoire.

Entendez-vous dans les montagnes... est un projet éthique et une motivation esthétique qui visent à établir la justice pour l'Humanité. Motivée par ce projet, l'écrivaine termine son voyage avec une décision de faire d'autres voyages pour connaître d'autres histoires de guerre :

Elle referme son livre, le remet dans son sac. Elle comptait le terminer pendant le voyage, mais elle n'a pas beaucoup avancé dans la découverte de cette histoire issue d'une autre guerre. Peu importe, Elle a du temps pour lire, pour chercher des réponses. Beaucoup de temps... elle sera ailleurs peut-être. Ce sera un autre jour peut-être. Elle fera d'autres voyages (Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes* 76).

Le voyage termine ainsi par un ton plus optimiste. Bien que la narratrice n'arrive pas à découvrir l'histoire d'une autre guerre qui implique la Shoah, à travers des fragments qui sont en écho les uns avec les autres, elle découvre et transmet une histoire, qui est en effet la sienne, la guerre d'Algérie. Ainsi, les passages du *Liseur* qui transmettent l'histoire de la Shoah, lui permettent de catapulter deux mémoires mais aussi de mieux comprendre sa

propre histoire (h et H). Réconciliée, elle suggère d'autres voyages à son lecteur, ce qui souligne l'importance de connaître l'Histoire, reconstruite par des événements similaires qui se réalisent dans des pays différents, et à de différentes époques.

Dans *Entendez-vous dans les montagnes...*, Bey nous démontre que la remémoration de l'histoire ne se réduit pas forcément à souffrir le poids du passé. Revisiter l'histoire à travers l'écriture est un processus nécessaire pour partager et trouver des liens collectifs dans L'Histoire du monde. Ainsi, les silences se transforment en mots, et ce, pour exprimer *les indicibles*.

Bibliographie

Achille, Etienne. « “Des Arabes, j’en suis sûre!” Rompre le silence dans *Entendez-vous dans les montagnes...* de Maïssa Bey ». *French Forum*, vol. 38, n° 1/2, 2013, p. 251-65. JSTOR.

Ali Benali, Zineb, et al. « D’îles en îles, Antilles et Algérie : entretiens avec Daniel Maximin et Maïssa Bey ». *Littérature, Passages, écritures francophones, théories postcoloniales*, n° 154, juin 2009, p. 43-52.

Bey, Maïssa. *Algerian Novelist Maïssa Bey*. Entretien réalisé par Suzanne Ruta, août 2006.

---. *Au commencement était la mer: roman*. Éd. de l’Aube, 2005.

- . *Do You Hear in the Mountains... and Other Stories*. Traduit par Erin Lamm, University of Virginia Press, 2018.
- . *Entendez-vous dans les montagnes...* Editions de l'Aube, 2014.
- . *Maïssa Bey assistera aux 7 collines à la création de sa pièce On dirait qu'elle danse - Tulle (19000) - La Montagne*. 11 mai 2013, https://www.lamontagne.fr/tulle/loisirs/art-litterature/2013/11/05/maïssa-bey-assistera-aux-7-collines-a-la-creation-de-sa-piece-on-dirait-quelle-danse_1754035.html.
- . *Maïssa Bey : "L'écriture c'est passer de l'autre côté du silence qu'on nous impose à nous les femmes"*. Entretien réalisé par Mireille Cante et Cecile Queniart, 2014. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=a6yKR0omPOw>.
- . *Mon écriture est un engagement contre tous les silences*. Entretien réalisé par B. N., juin 2001, <https://www.liberte-algerie.com/actualite/mon-ecriture-est-un-engagement-contre-tous-les-silences-17758/print/1>.
- Chalet Achour, Christiane. *Algérie Littéraire, côté Femmes Vingt cinq ans de recherches féministes*. 2007.
- . « ECRIRE OU NON SON AUTOBIOGRAPHIE ? Écrivaines algériennes à l'épreuve du moi : Karima Berger, Maïssa Bey et Malika Mokeddem ». *Francofonia*, édité par Cristina Boidard, octobre 2007.
- . *Pères en textes - Médias et Littérature*. Editions Le Manuscrit, 2006.
- Déjeux, Jean. *Littérature maghrébine de langue française*. Littératures, Naaman, 1973.
- Dongala, Emmanuel. *Johnny Chien Méchant*. Serpent à plumes, 2007.

- Doubrovsky, Serge. *Fils: roman*. Éditions Galilée, 1977.
- El Nossery, Névine. « The Fictionalisation of History in Maïssa Bey's Entendez-Vous Dans Les Montagnes ... ». *The Journal of North African Studies*, vol. 21, n° 2, mars 2016, p. 273-82. *Crossref*, doi:10.1080/13629387.2016.1130939.
- Jordan, Shirley. « Autofiction in the Feminine ». *French Studies: A Quarterly Review*, vol. 67, n° 1, janvier 2012, p. 76-84.
- Kerboubi, Leila. « Les stratégies énonciatives dans Entendez-vous dans les montagnes de Maïssa Bey: L'écriture impersonnelle ». *Synergies Algérie*, n° 16, 2012, p. 59-65.
- Mokaddem, Dr Khédidja. « Les écritures féminines de la guerre d'Algérie : l'exemple de Maïssa Bey ». *Synergies Algérie*, 2009, p. 217-25.
- Molkou, Elizabeth. « L'identité en question : autofiction et judéité ». *Dalhousie French Studies*, vol. 70, 2005, p. 83-97. JSTOR.
- Mortimer, Mildred. *Women Fight, Women Write: Texts on the Algerian War*. University of Virginia Press, 2018.
- Mortimer, Mildred P. *Writing from the hearth: public, domestic, and imaginative space in francophone women's fiction of Africa and the Caribbean*. Lexington Books, 2007.
- Mouralis, Bernard. *République et colonies : Entre histoire et mémoire : la République française et l'Afrique*. Editions Présence Africaine, 2012.
- Rice, Alison, et al. « AFTERWORD ». *Do You Hear in the Mountains... and Other Stories*, University of Virginia Press, 2018, p. 157-82. JSTOR, *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/j.ctv8d5sc7.17>.

- . *Polygraphies: Francophone women writing Algeria*. University of Virginia Press, 2012.
- Ricœur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. University of Chicago Press, 2004.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford University Press, 2009.
- Ruta, Suzanne, et Maïssa Bey. « Interview: The Rebel's Daughter: Algerian Novelist Maïssa Bey ». *The Women's Review of Books*, vol. 23, n° 4, 2006, p. 16-17. JSTOR.
- Stora, Benjamin. « 40 ans après, la vérité sur la torture, Guerre d'Algérie, les aveux les plus durs ». *Le Nouvel Observateur*, décembre 2000.
- . *La gangrène et l'oubli: La mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris. La Découverte, 1991.
- Tadjo, Véronique. *L'ombre d'Imana : Voyages jusqu'au bout du Rwanda*. Actes Sud edition, 2000.
- Valat, Colette. « Maïssa Bey: l'écriture de la révolte ». *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, vol. 60, n° 1, 2009, p. 10-32. www.persee.fr, doi:10.3406/horma.2009.2702.

CONCLUSION

Cette étude souligne comment les artistes contemporains représentent la violence en mettant en question les limites du langage à travers la production artistique. Les œuvres qu'on a choisi d'étudier, à travers leur quête de la représentation, constituent une possibilité d'affranchissement des limites du langage en faisant découvrir l'indicible. Il s'agit d'un processus d'ouverture à l'Autre, qui crée une nouvelle sensibilité dans cette quête de saisir l'indicible. Selon Jean-François Lyotard, « postmodern knowledge is not simply a tool of the authorities; it refines our sensitivity to differences and reinforces our ability to tolerate the incommensurable » (Lyotard 25). Ainsi, en proposant un espace de partage dans la quête de l'indicible, ces écrivains et cinéastes permettent au lecteur/spectateur, d'examiner les dynamiques de l'indicible, de transmettre une connaissance humaine.

Les variations du rapport à l'indicible

La première partie de cette étude qui est consacrée à la représentation des génocides au Cambodge et au Rwanda, nous permet d'appréhender différentes perspectives face à l'expérience du génocide. Rithy Panh, en tant que rescapé, est témoin direct du génocide cambodgien. Or, la transmission de cette expérience tragique ne se réalise pas d'une manière directe et il sent le besoin de recourir à certaines stratégies narratives et visuelles. Panh se sert de l'image pour compléter la parole -- les aveux de Duch pour transmettre le génocide d'une manière objective. Le fait d'exposer le génocidaire aux photos pour

déclencher sa mémoire, permet à Panh de souligner les contrastes avec la mémoire du génocidaire et la réalité. En problématisant les mensonges du génocidaire dans sa transmission du passé, Panh démontre les risques et les difficultés de la transmission de l'Histoire à travers une seule perspective.

Ce besoin de transmettre l'histoire à travers une polyphonie énonciative a un impact également sur la structure de sa narration. La structure narrative est basée sur les fragments de la mémoire : les dialogues entre le génocidaire et le cinéaste se transmettent d'une telle manière que Rithy Panh, en tant qu'écrivain, intervient pour compléter les lacunes, dire les choses autrement, et révéler les mensonges du génocidaire. Fragmenter l'histoire est également une manière de démontrer au lecteur/spectateur l'impossibilité d'une transmission linéaire et le lecteur/ spectateur devient actif dans ce processus de transmission. La rupture de cette linéarité narrative permet également d'éviter d'historiciser l'événement et dit implicitement : cela peut se passer n'importe où et n'importe quand. Ainsi, l'expérience de Panh prend une forme universelle, et l'espace narratif construit une zone de partage avec le lecteur dans lequel la reconstruction mémorielle se réalise par un effort collectif.

Représenter et transmettre la perspective du bourreau participe d'une éthique pour montrer l'image totale du génocide comme nous l'avons vu. À travers les stratégies utilisées, Panh évite le risque de fasciner son lecteur/spectateur par l'image du bourreau. Ce faisant, il démystifie l'image du Mal, en brouillant les limites entre l'homme et le bourreau. Ce n'est pas uniquement pour montrer la banalité du mal, mais pour souligner

que le mal existe dans la nature humaine, et que, ce qui s'est passé au Cambodge de 1975 à 1979, peut se réaliser n'importe où et n'importe quand.

Cette projection du cercle vicieux de la violence existe également au cœur de représentations du génocide des Tutsi au Rwanda en 1994. Contrairement à l'expérience de Rithy Panh, Véronique Tadjó et Kivu Ruhorahoza transmettent la réalité du génocide et du Rwanda post-génocide en tant que témoins indirects. Leurs difficultés à représenter et transmettre sont donc bien différentes de celles de Panh. Or, tout comme Rithy Panh, Tadjó et Ruhorahoza trouvent la nécessité de fragmenter leurs histoires pour exprimer le génocide à travers une polyphonie. Cette polyphonie des personnages permet de démontrer les perspectives différentes sur le génocide, et particulièrement les perspectives de celles et *ceux qui n'étaient pas là*. L'insistance de Tadjó et Ruhorahoza à transmettre cette perspective « du dehors » leur permet également de légitimer leur propre voix dans la transmission du génocide dont ils n'ont pas été les témoins d'une manière directe. Ce choix éthique des deux artistes pour aborder le génocide rwandais des Tutsi leur permet d'inviter le lecteur/spectateur à leur propre témoignage indirect tout en renforçant le rôle actif du lecteur/spectateur. Les stratégies de Panh – de décrire les photos à travers les fragments dans sa narration pour faire imaginer le reste – se présentent d'une manière assez similaire chez Tadjó. À travers les descriptions graphiques, Tadjó garde sa distance et transmet son témoignage d'une manière objective sans aucune interaction. Ainsi, le lecteur est mené à visualiser la scène telle qu'elle est décrite, et Tadjó rend légitime sa voix en tant que témoin du dehors. Le message est explicite : l'histoire du génocide rwandais n'appartient pas uniquement à ceux qui ont vécu le génocide, mais à l'humanité entière.

La structure fragmentée du texte de Tadjou et du film de Ruhorahoza est un choix esthétique pour transmettre l'histoire à travers la polyphonie des personnages. Cette stratégie utilisée également par Rithy Panh, se présente comme un choix éthique pour représenter l'histoire d'une manière objective. Les fragments dans les récits permettent de briser la linéarité en brouillant les limites entre le passé et le présent, la victime et le bourreau. C'est une manière aussi de transmettre l'histoire sans l'historiciser et rejoint Panh : ce qui s'est passé pourrait se réaliser n'importe où et n'importe quand.

Les perspectives de Tadjou et de Ruhorahoza se font écho dans leur projection de l'impact d'un cercle vicieux. Tandis que Tadjou termine son texte en avertissant son lecteur de la nécessité d'une prise de conscience, Ruhorahoza démontre les conséquences de ce manque de prise de conscience. Bien que Tadjou démontre la possibilité d'un nouvel être-ensemble, la perspective de Ruhorahoza souligne est assez pessimiste. À travers cette approche intertextuelle sur la représentation des violences, nous proposons que quel que soit le rapport à cette violence, transmettre la perspective des autres demande certaines stratégies supplétives. Panh, Tadjou et Ruhorahoza ne masquent pas les difficultés auxquelles ils sont confrontés pendant la réalisation de leurs œuvres. Au contraire, ils mettent en scène ces difficultés, pour les creuser, et faire sentir le degré d'indicibilité de ce qu'ils essaient de transmettre. Une telle structure conduit à une lecture elliptique, qui font participer le lecteur ou le spectateur au processus de la transmission. Cet espace de partage – l'espace narratif ou cinématographique – se présente comme un espace liminal pour sensibiliser le lecteur/spectateur, et ce, pour brouiller les limites entre les expériences humaines. Ainsi *La femme ligotée* décrite par Tadjou pourrait être la mère de Rithy Panh,

ou *le fou* dans *Matière Grise* pourrait bien être *Duch*. L'impossibilité d'exprimer l'indicible déclenche une recherche de stratégies artistiques qui permettent de surmonter les limites du langage, tout en offrant la possibilité de combler les lacunes dans l'h/Histoire/s par un effort collectif.

Prise de distance par rapport aux absurdités de la vie sociale

La deuxième partie de cette dissertation nous expose aux rapports de l'individu à la société, et aux stratégies narratives utilisées pour aborder certains problèmes sociaux. Nous proposons qu'à la fois la folie et l'humour se présentent en tant que révolte contre les absurdités des structures sociales. Le chapitre 3 met ensemble des œuvres littéraires, dans lesquelles la folie permet aux écrivaines de créer un espace de liberté pour s'exprimer. Serge André dans *L'écriture commence où finit la psychanalyse (2001)*, remarque une analogie intéressante entre l'écriture et la folie : « L'écrivain, il faut le dire, souffre de la parole et du langage comme tels, et ce, parfois, jusqu'à s'en sentir persécuté. C'est là que se trouve le point de voisinage entre la folie et l'écriture » (André 19). Ainsi, c'est la quête du langage qui mène Ananda Devi, Shenaz Patel et Marie-Célie Agnant à s'exprimer à travers la folie. Dans *Pagli et Paradis Blues*, Ananda Devi et Shenaz Patel décrivent une société immobile, à la limite de la folie. Face à l'emprisonnement social, les personnages féminins ont besoin d'un exil intérieur, et c'est la folie qui leur permet cet exil. L'hostilité à l'égard de la société est accompagnée d'un rejet des valeurs qui aboutissent à la marginalisation des protagonistes, perçus comme « folles ». Ainsi, leur folie se présente comme un refuge pour dévoiler l'aveuglement de la société tout en remettant en question

les limites entre le sens et le non-sens. La folie des personnages, en effet, devient une manière de critiquer la folie collective dans la société. En brouillant les limites entre les différentes perspectives, à travers la juxtaposition de la soit-disant folie incarnée par les protagonistes et « la raison » incarnée par la communauté, Devi et Patel permettent au lecteur d'accéder à la logique du non-sens, celle de l'Autre, marginalisée. Marie Cécile Agnant se sert de la folie d'une manière similaire, mais en poussant plus loin ses critiques. La folie de son personnage se présente sous la forme d'un exil intérieur, emblématique d'un état d'emprisonnement mental, tout comme chez Devi et Patel. Or, cet exil, qui est aussi physique, « la folle » étant enfermée dans un asile psychiatrique, est ce qui lui permet de s'exprimer. L'histoire de l'esclavage, longtemps refoulée, est le sujet de thèse de ce personnage, thèse rejetée plusieurs fois par le comité de sa soutenance. Le rejet –officiel de son approche-- légitime et logique --d'exprimer l'Histoire conduit la narratrice à changer d'approche--, et c'est par la folie qu'elle transmet finalement le trauma de l'esclavage. En enlevant les barrières entre le sens et le non-sens, à travers la folie, Agnant transmet le destin collectif des femmes qui ont vécu l'esclavage. Le fait que la protagoniste refuse de s'exprimer dans la langue des médecins, en français, rend nécessaire l'intervention d'une traductrice, qui fonctionne en tant qu'alter-ego dans le roman. À l'aide d'un jeu de dédoublement, l'indicible se transmet d'une manière collective, et ce, grâce à *la folie* du personnage. En brouillant les limites entre le sens et le non sens pour démontrer un relativisme, la folie invite donc au dialogue, processus nécessaire dans la transmission de la parole.

Le chapitre 5 présente un texte littéraire, qui, face à l'absurdité de l'ordre social, se situe dans une réflexion indirecte, et ce, à travers l'humour. Dans son article sur « Primo Levi : Rire pour ne pas pleurer », Sophie Nezri Dufour définit l'impact du rire dans l'écriture de Primo Levi en ces termes :

Le rire devient dès lors un instrument de survie par sa fonction défensive vis-à-vis de toutes les réalités anxiogènes. Il exerce une véritable modification sur le réel en le symbolisant, en le condensant et en le déformant. Proclamant la vie et le changement, la remise en question, la discussion, il permet de résoudre les conflits dans lesquels l'individu est enfermé (Nezri-Dufour 175).

De façon similaire, l'humour sert d'instrument de survie dans *Kiffe kiffe demain*, permettant une liberté d'expression à travers un processus d'autodérision. Notre analyse de *Kiffe kiffe demain* démontre la capacité performative de la littérature qui permet à l'écrivaine de changer l'image de la banlieue en tant qu'espace monstrueux. Ce faisant Guène décrit et critique les dynamiques du centre-ville en juxtaposant la vie dans ces espaces avec celle dans les banlieues. Le personnage principal de Guène souffre d'un enfermement similaire à ceux de Devi, Patel et Agnant. Doublement emprisonné par la société, les normes sociales et religieuses, le personnage de Guène se sert des stratégies de distanciations dans la narration pour révéler les dynamiques de la société. Sans intervention, à travers la distance que permet l'humour, la narratrice fait réfléchir le lecteur aux limites du normal et de l'anormal qui forment les bases des traditions, tout en en brouillant leurs limites. Ainsi se réalise une transgression morale, physique, sociale et langagière, et cela permet de proposer un nouvel ordre social : ce n'est plus la banlieue qui agit sur les individus, selon Faïza Guène, mais ce sont les individus-mêmes qui peuvent

agir sur leurs propres conditions de vie. Notre travail propose également une approche intertextuelle du traitement des banlieues et de la transformation représentationnelle au cours des vingt dernières années. La comparaison entre l'expérience des immigrés de première génération en France et leurs conditions sociales aujourd'hui souligne également le besoin d'une politique de changement pour améliorer ces conditions. Ainsi, Faïza Guène fait rire non pas uniquement pour ne pas devenir fou, mais aussi pour inviter le lecteur à une prise de conscience des valeurs et des conditions humaines. Le procédé de la distanciation renforcée par l'humour permet de déconstruire les perspectives différentes dans la société et l'expérience de l'immigration pour des générations différentes. Ainsi, l'humour se présente comme une révolte contre le silence des immigrés, et permet une réappropriation de l'image des banlieues en démontrant d'autres possibilités de vie.

Retour sur l'intime indicible

Le chapitre 5 nous permet d'analyser le rapport entre l'écriture autobiographique et la transmission littéraire de l'intime indicible. *Les hommes qui me parlent* d'Ananda Devi et *La Honte* d'Annie Ernaux nous permettent d'examiner le rôle de l'écriture dans le processus de rapprochement de soi. En comparant ces deux œuvres, nous explorons la dimension performative de l'écriture qui permet aux écrivaines de revisiter leurs traumas et aboutir à une possibilité de réconciliation avec soi. La nature de l'indicible est différente chez les deux écrivaines. Tandis qu'Ernaux vise à se replonger dans le passé pour revisiter ses traumas, Devi résiste à ce passé, et exprime sa volonté de rester dans le présent.

La lutte mémorielle structure les deux récits : tandis que la lutte de Devi se situe dans le présent, celle d'Ernaux est dans le passé. Dans cette lutte mémorielle qui se situe au cœur de la production littéraire, les deux écrivaines transgressent les limites génériques de l'écriture autobiographique, menant à un processus de la découverte de soi. Le « je » déconstruit prend une forme collective dans l'écriture d'Annie Ernaux en conférant un caractère sociologique à son écriture. Par contre, le « je » chez Devi est symptomatique d'un état de crise, et déclenche un processus thérapeutique en vue de réconcilier ses doubles identités. Bien qu'il existe ces tendances parfois contradictoires dans l'écriture des deux écrivaines, les deux se découvrent elles-mêmes, en se soulageant à travers la création artistique. Ainsi, c'est la quête du dicible, qui est également cathartique, mais en même temps thérapeutique, qui leur permet de trouver une réconciliation avec soi à travers la création artistique.

Le chapitre 6 explore le récit autobiographique de Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes...*, un récit aussi transgressif que ceux d'Ernaux et de Devi, vis-à-vis de l'écriture autobiographique traditionnelle. Le récit de Bey présente un indicible individuel, inséparable de l'histoire collective de la période la plus sanglante de l'histoire franco-algérienne. Le silence autour de la mort du père de la narratrice après son arrestation est l'élément déclencheur d'une quête chez Bey. Par le biais de l'écriture, l'auteure remonte à un passé traumatique inaccessible comme elle ne connaît pas de détails sur la mort de son père. Les lacunes de son histoire se présentent en écho avec une structure narrative elliptique. À force de revisiter les images traumatiques qui la hantent, la conversation avec

les autres passagers du train permet à la narratrice de combler les silences et blancs de son histoire.

Bey subvertit les caractéristiques autobiographiques à travers l'emploi des pronoms « je » et « elle » dans un glissement constant tout au long de son récit. Ce procédé de distanciation permet de se rapprocher de son trauma et de l'exprimer. La polyphonie des personnages est également pertinente dans l'écriture de Bey, une stratégie qui ajoute à la structure elliptique de son récit. La structure de la mémoire et de la narration sont en parallèles, permettant de transmettre l'événement tel qu'il est.

Cette polyphonie des personnages est importante aussi pour démontrer la nécessité de se remémorer le passé par un effort collectif. L'alternance de perspectives sur l'histoire, à travers les consciences du bourreau et de la victime, permet d'accéder à la conscience de l'un et de l'autre. Ce dialogue avec le bourreau démystifie l'image du bourreau tout en brouillant les limites entre l'humanité et le mal. Bey ne tisse pas uniquement un lien entre l'homme et le mal, mais insère dans son écriture, des éléments intertextuels pour aborder l'Histoire de l'Algérie. Les références directes à la Shoah qui se transmettent à travers la lecture de fragments du *Liseur* de Bernhard Schlink souligne l'existence d'une mémoire multidirectionnelle. Ce faisant, Bey crée un dialogue entre son histoire et les Histoires. L'intertextualité se présente comme une manière de souligner les parallèles entre ces événements tragiques qui se répètent d'une manière constante. En revisitant le passé à travers ce parallèle, Bey reconstruit de nouveaux rapports pour entreprendre de voir l'Histoire du monde.

Vers un nouveau rapport au monde et à la création artistique

Virginie Brinker, dans *La transmission du génocide des Tutsi au Rwanda* définit le concept de « l'indicible », « non pas comme 'incapacité' à dire, puisque les mots sont là et que nous pouvons les lire, mais plutôt comme 'réserve' » (Brinker 430). André Serge dans *L'Écriture commence où finit la psychanalyse* souligne un aspect similaire concernant les limites du langage : « Ce n'est pas simplement l'absence du langage – point qui est définitivement au-delà de notre portée –, mais plutôt un trou, un espace vide, un accident, une coupure au cœur même du langage » (André 27). Les œuvres des écrivains et des cinéastes que nous avons étudiés mettent en scène « ce trou » dont parle André Serge, pour le creuser mais aussi en combler les fissures. Ce rapport entre l'indicible et l'œuvre littéraire ou cinématographique est véritablement au cœur du processus de la création artistique. C'est pourquoi il nous a paru important de nous intéresser aux œuvres qui « creusent les trous » pour exprimer/ représenter l'indicible. Les œuvres qu'on a étudiées ne montrent pas forcément ou elles n'expriment pas directement l'expérience, mais plutôt elles les suggèrent, pour que le récipiendaire – lecteur ou spectateur – comble les trous à travers l'imaginaire. Le corpus de notre étude réunit les écrivain.e.s et les cinéastes qui connaissent les faiblesses et les limites de la production artistique et qui se nourrissent de ces faiblesses pour insérer un champ sémantique dans le trou où le langage perd sa capacité de symbolisation. Pour le dire autrement, leur objectif n'est pas uniquement de représenter ou bien de montrer une réalité, mais plutôt de transmettre l'impact de cette réalité pour que cette réalité soit vraiment « comprise ». Dans *Si c'est un homme* (1987), Primo Levi souligne que « Si la comprendre est impossible, la connaître est nécessaire » (Levi 121).

La quête de l'indicible pour la transmission de la violence et du trauma est l'effort des artistes pour transmettre une connaissance : la connaissance de l'Autre. Dans *Le sens des autres*, Marc Augé remarque la capacité de la littérature de faire découvrir l'Autre : « le mouvement par lequel elle découvre l'autre dans le même (la pluralité dans le singulier) se prolonge ou s'accomplit dans la découverte ethnologique du même chez l'autre » (Augé 806). De façon similaire, Panh, Tadjou et Ruhorahoza se servent d'une structure elliptique et d'une polyphonie énonciative pour accéder à la perspective de la victime et celle du bourreau, une stratégie pour accéder à la connaissance de l'Autre.

Dans la quête de l'indicible de chaque écrivain/cinéaste que nous avons étudié, il existe une motivation à transmettre la connaissance de l'humain. Virginie Brinker interprète cette motivation comme suit :

Il s'agit de connaître l'humain rationnellement, d'abord, en n'occultant pas la complexité historique, par les phénomènes polyphoniques et les échos multiples [...] même si c'est au prix d'une redéfinition de ce que serait une 'représentation' –restitution des événements [...] Connaître l'humain, enfin, pour mieux re ('naître') peut-être 'avec' lui (Brinker 443).

Les remarques de Virginie Brinker sont significatives et suggèrent l'idée d'une « renaissance ». Dans ce processus de « représentation », « restitution » et « renaissance », la transmission de l'indicible permet de recréer ainsi des nouveaux rapports, par rapport au monde et à l'œuvre-même, à la fois. En suivant une éthique de représentation minimaliste, sans tomber forcément dans le pathétique, ces œuvres participent à la reconstruction de l'Histoire humaine par un effort collectif. Lecteurs ou spectateurs, les récipiendaires de ces œuvres deviennent témoins actifs à leur tour. Les mots et les images transgressent ainsi les

limites du langage dans leur transmission, et l'indicible ne se présente plus comme un problème à surmonter, mais plutôt l'objet d'une attention particulière proposée pour creuser une question. L'indicible fonctionne en tant que jeu d'esprit, attirant pour le lecteur/spectateur, qui reçoit les mots et les images : le reste est à combler, à travers l'imaginaire. Si la motivation de l'artiste est de *dire*, celle du récipiendaire est de *comprendre ce qui est indicible*.

Bibliographie

André, Serge. *L'Écriture commence où finit la psychanalyse*. QUE, 2001.

Augé, Marc. *Le sens des autres: Actualité de l'anthropologie*. Librairie Arthème Fayard, 1994.

Brinker, Virginie. *La transmission littéraire et cinématographique du génocide des Tutsi au Rwanda*. Classiques Garnier, 2014.

Killeen, Marie-Chantal. *Essai sur l'indicible: Jabès, Duras, Blanchot*. Presses universitaires de Vincennes, 2018. *OpenEdition Books*, <http://books.openedition.org/puv/936>.

Levi, Primo. *Si c'est un homme*. Julliard, 1987.

Liotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Vol. v. 10, University of Minnesota Press, 1984.

Nezri-Dufour, Sophie. « Primo Levi : rire pour ne pas pleurer ». *Italies. Littérature - Civilisation - Société*, n° 4, janvier 2000, p. 169-82. journals.openedition.org, doi:10.4000/italies.2221.

BIBLIOGRAPHIE

- Achille, Etienne. « “Des Arabes, j’en suis sûre!” Rompre le silence dans Entendez-vous dans les montagnes...de Maïssa Bey ». *French Forum*, vol. 38, n° 1/2, 2013, p. 251-65. JSTOR.
- Adamowicz-Hariasz, Maria. « Le Trauma et Le Témoignage Dans Le Livre d’Emma de Marie-Célie Agnant ». *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 64, n° 3, septembre 2010, p. 149-68. *Crossref*, doi:10.1080/00397709.2010.502487.
- Agnant, Marie-Celie. *Le Livre D’Emma*. Editions Memoire, 2002.
- Ahonen, Mirka. « Redefining Stereotypes: The Banlieue and Female Experience in Faïza Guène’s Kiffe Kiffe Demain ». *French Cultural Studies*, vol. 27, n° 2, mai 2016, p. 168-77. *SAGE Journals*, doi:10.1177/0957155815616587.
- Ali Benali, Zineb, et al. « D’îles en îles, Antilles et Algérie : entretiens avec Daniel Maximin et Maïssa Bey ». *Littérature, Passages, écritures francophones, théories postcoloniales*, n° 154, juin 2009, p. 43-52.
- Allen, Ben. « Rwanda, Genocide and the ICC: Hugo Blick Explains the Real Political History behind Black Earth Rising ». *Radio Times*, 22 octobre 2018, <https://www.radiotimes.com/news/tv/2018-10-22/black-earth-rising-bbc2-real-political-history-rwandan-genocide-international-criminal-court/>.
- Alquier, Anouk. « La Banlieue Parisienne du Dehors au Dedans : Annie Ernaux et Faiza Guene ». *Contemporary French & Francophone Studies*, vol. 15, n° 4, septembre 2011, p. 451-58. *EBSCOhost*, doi:10.1080/17409292.2011.594278.

- André, Serge. *L'Écriture commence où finit la psychanalyse*. QUE, 2001.
- Annie, Ernaux. *La femme gelée*. Gallimard ., 1981.
- Anover, Véronique. « Kiffe kiffe demain by Faïza Guène ». *The French Review*, vol. 80, n° 2, 2006, p. 488-89.
- Audin, Isabelle. « « La haine » 20 ans après - France 3 Paris Ile-de-France ». *Franceinfo: Paris Ile-de-France*, mai 2015, <https://france3-regions.francetvinfo.fr/paris-ile-de-france/2015/05/31/la-haine-20-ans-apres-736049.html>.
- Augé, Marc. *Le sens des autres: Actualité de l'anthropologie*. Librairie Arthème Fayard, 1994.
- . *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Verso, 1995.
- B., Y. *Allah Superstar*. Grasset, 2003.
- Baqué, Dominique. *L'effroi du présent: figurer la violence*. Flammarion, 2009.
- Barthes, Roland. *Critique et vérité*. Seuil, 1966.
- Begag, Azouz, et Abdellatif Chaouite. *Ecartés d'identité*. Seuil, 1990.
- Bernard, Kouemo Auguste. *Waramutseho*. 2008.
- Bey, Maïssa. *Algerian Novelist Maïssa Bey*. Entretien réalisé par Suzanne Ruta, août 2006.
- . *Au commencement était la mer: roman*. Éd. de l'Aube, 2005.
- . *Do You Hear in the Mountains... and Other Stories*. Traduit par Erin Lamm, University of Virginia Press, 2018.
- . *Entendez-vous dans les montagnes...* Editions de l'Aube, 2014.

- . *Maïssa Bey assistera aux 7 collines à la création de sa pièce On dirait qu'elle danse - Tulle (19000) - La Montagne*. 11 mai 2013,
https://www.lamontagne.fr/tulle/loisirs/art-litterature/2013/11/05/maïssa-bey-assistera-aux-7-collines-a-la-creation-de-sa-piece-on-dirait-quelle-danse_1754035.html.
- . *Maïssa Bey : "L'écriture c'est passer de l'autre côté du silence qu'on nous impose à nous les femmes*. Entretien réalisé par Mireille Cante et Cecile Queniart, 2014.
YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=a6ykR0omPOw>.
- . *Mon écriture est un engagement contre tous les silences*. Entretien réalisé par B. N., juin 2001, <https://www.liberte-algerie.com/actualite/mon-ecriture-est-un-engagement-contre-tous-les-silences-17758/print/1>.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.
- Blanchot, Maurice. *La Part du feu*. Gallimard, 1949.
- Blick, Hugo. *Black Earth Rising*. 2018.
- . "Our silence came from guilt": the director of *Black Earth Rising* on telling the Rwandan story the West would rather forget | *Prospect Magazine*. Entretien réalisé par Steve Bloomfield, 30 octobre 2018, <https://www.prospectmagazine.co.uk/arts-and-books/our-silence-came-from-guilt-the-director-of-black-earth-rising-on-telling-the-rwandan-story-the-west-would-rather-forget>.
- . *The Honourable Woman*. 2014.
- Boutaghou, Maya. « Défence et illustration d'un univers mauricien ». *International Journal of Francophone Studies*, 2010, p. 451-69.

- Braeckman, Colette. *Rwanda: mille collines, mille douleurs*. Éditions Nevicata, 2014.
- Bragard, Véronique. « Cris Des Femmes Maudites, Brûlures Du Silence : La Symbolique Des Éléments Fondamentaux Dans l'oeuvre d'Ananda Devi ». *Notre Librairie: Revue Des Littératures Du Sud*, vol. 146, 2000, p. 66-73.
- . « Eaux obscures du souvenir: femme et memoire dans l'oeuvre d'Ananda Devi ». *Convergences and Interferences: Newness in Intercultural Practices. Ecrire d'une nouvelle ere/aire*, vol. 8, 2001, p. 187-99. *brill.com*, doi:10.1163/9789004333208_021.
- Bragard, Véronique, et Srilata Ravi. *Ecritures Mauriciennes Au Féminin: Penser L'altérité*. Harmattan, 2011.
- Brinker, Virginie. *La transmission littéraire et cinématographique du génocide des Tutsi au Rwanda*. Classiques Garnier, 2014.
- Britton, Celia. *Edouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance*. University of Virginia Press, 1999.
- Broderick, Mick. « Not Reconciled: Grey Matter (Ruhorahoza 2011) and the Lacunae of Post-genocide Rwandan Cinema ». *Critical Arts*, vol. 31, n° 5, septembre 2017, p. 78-86. *Taylor and Francis+NEJM*, doi:10.1080/02560046.2017.1348685.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 1 edition, Routledge, 2006.
- Campergue, Cécile. « Rithy Panh, Duch, le maître des forges de l'enfer ». *Lectures*, octobre 2012. *journals.openedition.org*, <http://journals.openedition.org/lectures/9374>.

Cantet, Laurent. *Entre les murs*. 2008.

Caruth, Cathy. *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press, 1996.

Caton-Jones, Michael. *Shooting Dogs*. 2005. *www.imdb.com*,
<http://www.imdb.com/title/tt0420901/>.

Cazenave, Jennifer. « Earth as Archive: Reframing Memory and Mourning in The Missing Picture ». *Cinema Journal*, vol. 57, n° 2, 2018, p. 44-65. *Crossref*, doi:10.1353/cj.2018.0002.

Cazenave, Odile. *Afrique Sur Seine: A New Generation of African Writers in Paris*. Lexington Books, 2007.

---. « Dis-Enchanted, Dis-Entangled Tales: Francophone African Literature Today—The Examples of Boubacar Boris Diop and Véronique Tadjo ». *PEN America*, 14 mai 2015, <https://pen.org/dis-enchanted-dis-entangled-tales-francophone-african-literature-today-the-examples-of-boubacar-boris-diop-and-veronique-tadjo/>.

---. « Francophone Caribbean Writers: Rethinking Identity, Sexuality and Citizenship ». *Sex and the citizen: interrogating the Caribbean*, édité par Faith Smith, University of Virginia Press, 2011.

---. « L’Ambassadeur triste d’Ananda Devi : pour une ouverture sur de nouveaux espaces ? » *Revue Mosaïques: Espaces, mémoires et savoirs dans la fiction d’Ananda Devi*, vol. hors-série double, n° 3&4, 2017, p. 103-12.

- . « Les Hommes Qui Me Parlent d'Ananda Devi: Un Nouvel Espace Pour Se Dire? »
Nouvelles Études Francophones, vol. 28, n° 2, 2014, p. 39-51. *Crossref*,
 doi:10.1353/nef.2014.0025.
- . « Par-delà une écriture de la douleur et de la violence : Michèle Rakotoson et Ananda Devi ». *Interculturel Francophonies. Identités, langues et imaginaires dans l'océan Indien*, décembre 2013, p. 51-62.
- . *Rebellious Women: The New Generation of Female African Novelists*. Three Continents Pr, 1999.
- Cazenave, Odile, et Patricia Célérier. *Contemporary Francophone African Writers and the Burden of Commitment*. University of Virginia Press, 2011. *Project MUSE*,
<http://muse.jhu.edu/book/2071>.
- . « Vingt ans après le génocide des Tutsis du Rwanda: regards sur la production artistique ». *Présence Francophone*, n° 85, 2015, p. 9-28.
- Ceia-Minjares, Laura. « DJ Zaïfe : Remix de la cité du Paradis : Interview avec Faïza Guène, écrivain... » *Contemporary French & Francophone Studies*, vol. 11, n° 1, janvier 2007, p. 93-97.
- Chancé, Dominique. *Écritures du chaos: lecture des œuvres de Frankétienne, Reinaldo Arenas, Joël Des Rosiers*. Presses Univ. de Vincennes, 2009.
- Chaulet Achour, Christiane. *Algérie Littéraire, côté Femmes Vingt cinq ans de recherches féministes*. 2007.

- . « ECRIRE OU NON SON AUTOBIOGRAPHIE ? Écrivaines algériennes à l'épreuve du moi : Karima Berger, Maïssa Bey et Malika Mokeddem ». *Francofonia*, édité par Cristina Boidard, octobre 2007.
- . *Pères en textes - Médias et Littérature*. Editions Le Manuscrit, 2006.
- Cieplak, Piotr. « History, trauma and remembering in Kivu Ruhorahoza's Grey Matter (2011) ». *Journal of African Cultural Studies*, vol. 30, n° 2, mai 2018, p. 163-77. *Taylor and Francis+NEJM*, doi:10.1080/13696815.2016.1244476.
- Cisse, Mouhamadou. « Violence et révolte des femmes insulaires dans Morne Câpresse de Gisèle Pineau et Pagli d'Ananda Devi ». *Les Cahiers du GRELCEF*, vol. Les écrits contemporains de femmes de l'Océan Indien et des Caraïbes, n° 3, Mai 2012, p. 67-82.
- Cixous, Hélène. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Galilée, 2010.
- Clark, Phil. « Rwanda's Recovery: When Remembrance is Official Policy ». *Foreign Affairs*, n° January/February 2018, 2018. www.foreignaffairs.com, <https://www.foreignaffairs.com/articles/rwanda/2017-12-12/rwandas-recovery>.
- Collectif Qui fait la France?, éditeur. *Chroniques d'une société annoncée: nouvelles*. Stock, 2007.
- Columbia Maison Française. *Writing for Life: The Shadow of Imana: Travels in the Heart of Rwanda*. 2014. *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=mFwGhwy_tL0.

Comme on nous parle. France Inter, février 2011,

<https://www.franceinter.fr/emissions/comme-nous-parle/comme-nous-parle-23-fevrier-2011>.

Coquio, Catherine. *La littérature en suspens : Ecritures de la Shoah : le témoignage et les oeuvres*. L'Arachnéen, 2015.

---. *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*. Armand Colin, 2015.

---. *Rwanda : le réel et les récits*. Belin, 2004.

Corio, Alessandro, et Ananda Devi. « ENTRETIEN AVEC ANANDA DEVI ».

Francofonia, n° 48, 2005, p. 145-67.

Cottenet-Hage, Madeleine. « Images of France in Francophone African Films ». *Focus on African Films*, édité par Françoise Pfaff, Indiana University Press, 2004, p. 107-23.

Cottille-Foley, Nora. « L'Usage de La Photographie Chez Annie Ernaux ». *French Studies*, vol. 62, n° 4, octobre 2008, p. 442-54. academic.oup.com, doi:10.1093/fs/knn043.

Dargis, Manohla. « 'The Missing Picture,' Rithy Panh's Look at 1970s Cambodia ». *The New York Times*, 18 mars 2014. NYTimes.com, <https://www.nytimes.com/2014/03/19/movies/the-missing-picture-rithy-panhs-look-at-1970s-cambodia.html>.

Dauge-Roth, Alexandre. *Writing and filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda: Dismembering and Remembering Traumatic History*. Lexington Books, 2010.

De Saussure, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Arbre d'or, 2005.

- Déjeux, Jean. *Littérature maghrébine de langue française*. Littératures, Naaman, 1973.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. University of Minnesota Press, 1986.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la Différence*. Points, 2014.
- Devi, Ananda. *Entretien avec Ananda Devi*. Entretien réalisé par Alessandro Corio, 2005, <https://www.jstor.org/stable/43016320>.
- . *Les hommes qui me parlent*. Gallimard, 2011.
- . « L'île intérieure; entretien avec Ananda Devi ». *Notre Librairie*, vol. 142, 2001, p. 58-65.
- . *Pagli*. Gallimard, 2001.
- . *Ruptures et héritages: Entretien avec Ananda Devi*. 2001.
- Devi, Ananda, et Dinah Assouline Stillman. « A Quiet Author's Written Rebellion: An Interview with Ananda Devi ». *World Literature Today*, vol. 87, n° 3, 2013, www.jstor.org/stable/10.7588/worllitetoda.87.3.0022.
- Devi, Ananda, et Patrick Sultan. « Entretien avec Ananda Devi ». *Frankofonia*, vol. 48, Printemps 2005, p. 145-67.
- Diop, Boubacar Boris. *Le Cavalier et son ombre*. NEI, 1999.
- . « *Le Rwanda m'a appris à appeler les monstres par leur nom* » *Entretien de Boniface Mongo-Mboussa avec Boubacar Boris Diop*. août 2000, <http://africultures.com/le-rwanda-ma-appris-a-appeler-les-monstres-par-leur-nom-1465/>.
- . *Murambi, le livre des ossements*. Zulma, 2011.

- Dongala, Emmanuel. *Johnny Chien Méchant*. Serpent à plumes, 2007.
- Douaire, Anne. *Contrechamps tragiques: Contribution antillaise à la théorie du tragique*. Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004.
- Doubrovsky, Serge. *Fils: roman*. Éditions Galilée, 1977.
- Duras, Marguerite. *Écrire*. Folio, Gallimard, 1995.
- Durmelat, Sylvie. « Petite Histoire Du Mot Beur: Ou Comment Prendre La Parole Quand on Vous La Prête »: *French Cultural Studies*, juillet 2016. Sage CA: Thousand Oaks, CA, *journals-sagepub-com.ezproxy.bu.edu*, doi:10.1177/095715589800902604.
- Effertz, Julia. « « Le prédateur c'est moi - l'écriture de la terre et la violence féminine dans l'œuvre d'Ananda Devi » ». *French Literature Series: Violence in French and Francophone Literature and Film*, vol. 35, 2008, p. 71-81.
- Ekotto, Frieda. « Une poétique de la mémoire: lire Matière grise, le film du réalisateur rwandais Kivu Ruhorahoza »: *Présence Francophone*, vol. Vingt ans après le génocide des Tutsis du Rwanda: regards sur la production artistique, n° 85, 2015, p. 59-68.
- El Nossery, Névine. « The Fictionalisation of History in Maïssa Bey's Entendez-Vous Dans Les Montagnes ... ». *The Journal of North African Studies*, vol. 21, n° 2, mars 2016, p. 273-82. *Crossref*, doi:10.1080/13629387.2016.1130939.
- Ernaux, Annie. *Honte*. Folio, Gallimard, 1997.
- . *La Honte*. Gallimard French, 1999.
- . *La Place*. Folio Plus, Gallimard, 1983.

- . *L'écriture comme un couteau*. Gallimard, 2011.
- . *L'Evenement*. Folio, Gallimard, 2000.
- . *Une Femme*. Gallimard Education, 1988.
- Fanon, Frantz. *Peau noire masques blancs*. Seuil, 1952.
- . *The Wretched of the earth*. Grove Atlantic, 2005.
- Farred, Grant. *What's My Name?: Black Vernacular Intellectuals*. First edition edition, Univ Of Minnesota Press, 2003.
- Favreau, Robert. *A Sunday in Kigali*. 2006. www.imdb.com,
<http://www.imdb.com/title/tt0463385/>.
- Fell, Alison S. « Recycling the Past: Annie Ernaux's Evolving écriture de soi ». *Nottingham French Studies*, vol. 41, n° 1, mars 2002, p. 60-69. *Edinburgh University Press Journals*, doi:10.3366/nfs.2002.007.
- Felman, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Seuil, 1978.
- Felman, Shoshana, et Martha Noel Evans. *Writing and Madness: Literature/Philosophy/Psychoanalysis*. Stanford University Press, 2003.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Gallimard, 1952.
- Freud, Sigmund. *Outline of Psychoanalysis*. Traduit par James Strachey, Norton, 1989.
- Gafaiti, Hafid. « Nationalism, Colonialism, and Ethnic Discourse in the Construction of French Identity ». *French Civilization and Its Discontents: Nationalism, Colonialism, Race*, édité par Tyler Edward Stovall et Georges Van den Abbeele, Lexington Books, 2003, p. 189-212.

- Gale, Beth W. « Searching for Home and Self in Novels by Soraya Mini and Faïza Guène ». *Gender and Displacement: « Home » in Contemporary Francophone Women's Autobiography*, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 55-66.
- George, Terry. *Hotel Rwanda*. 2004. www.imdb.com,
<http://www.imdb.com/title/tt0395169/>.
- Glissant, Edouard. *Le discours antillais*. Seuil, 1981.
- Glissant, Édouard, et J. Michael Dash. *Caribbean Discourse: Selected Essays*. University Press of Virginia, 1989.
- Good, Mary-Jo DelVecchio, éditeur. *Postcolonial disorders*. University of California Press, 2008.
- Gourevitch, Philip. *We wish to inform you that tomorrow we will be killed with our families: stories from Rwanda*. 1st ed, Farrar, Straus, and Giroux, 1998.
- Guène, Faïza. *Kiffe Kiffe Demain*. Livre De Poche, 2004.
- Hargreaves, Alec G. « La littérature issue de l'immigration maghrébine en France: une littérature "mineure"? » *Littératures des immigrations*, édité par Charles Bonn, vol. 1, L'Harmattan, 1995, p. 17-28.
- . « Testimony, Co-Authorship, and Dispossession among Women of Maghrebi Origin in France ». *Research in African Literatures*, vol. 37, n° 1, janvier 2006, p. 42-54.
- Hatzfeld, Jean. *Life Laid Bare: The Survivors in Rwanda Speak*. Other Press, 2006.
- Havercroft, Barbara. « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux ». *Roman 20-50*, n° 40, 2005, p. 119-32. *Cairn.info*, doi:10.3917/r2050.040.0119.

- Hawkins, Peter. « An Interview with Ananda Devi ». *Wasafiri*, vol. 26, n° 2, juin 2011, p. 8-13. *Crossref*, doi:10.1080/02690055.2011.557483.
- . « Locating Hybridity: Creole, Identities and Body Politics in the Novels of Ananda Devi ». *French Studies*, vol. 70, n° 1, janvier 2016, p. 134-134. *academic.oup.com*, doi:10.1093/fs/knv272.
- Hayes, Shirley. « Trauma and Memory: Healing Through Art ». *Journal of Art for Life*, vol. 7, n° 1, novembre 2015. *journals.fcla.edu*, <http://journals.fcla.edu/jafl/article/view/84712>.
- Hirsch, Joshua. *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust*. Temple University Press, 2004.
- Hitchcott, Nicki. « Between Remembering and Forgetting: (In)Visible Rwanda in Gilbert Gatore's *Le Passé devant soi* ». *Research in African Literatures*, vol. 44, n° 2, 2013, p. 79-90. *JSTOR*, doi:10.2979/reseafritelite.44.2.76.
- Hugo, Victor. *Les Misérables*. Traduit par Norman Denny, Penguin Classics, 1982.
- Ikizler, Ayse Irem, et Alexandre Dauge-Roth. « Le cinéma face à l'oblitération génocidaire. Silences éloquents et hors-champ intérieur chez Philippe Van Leeuw et Kivu Ruhorahoza ». *Présence Francophone*, vol. Vingt ans après le génocide des Tutsis du Rwanda: regards sur la production artistique, n° 85, 2015, p. 114-36.
- Jean-Charles, Régine Michelle. *Conflict Bodies: The Politics of Rape Representation in the Francophone Imaginary*. Ohio State University Press, 2014.

- Jean-Francois, Emmanuel Bruno. « L'Expérience de la violence dans le roman mauricien francophone de la nouvelle génération ». *International Journal of Francophone Studies*, 2010, p. 513-29.
- Jean-François, Emmanuel Bruno. *Poétiques de la violence et récits francophones contemporains*. BRILL, 2016.
- Jean-Luc. Nancy. *The Ground of the Image*. Fordham University Press, 2005.
- Jones, Bruce D. *Peacemaking in Rwanda: The Dynamics of Failure*. Lynne Rienner Publishers, 2001.
- Jordan, Shirley. « Autofiction in the Feminine ». *French Studies: A Quarterly Review*, vol. 67, n° 1, janvier 2012, p. 76-84.
- Kalisa, Chantal. *Dix ans après: réflexions sur le génocide rwandais*. Harmattan, 2005.
- . *Violence in Francophone African and Caribbean Women's Literature*. U of Nebraska Press, 2009.
- Karegeye, Jean-Pierre. « Du témoin et de l'humain chez Gilbert Gatore: Le Passé devant soi ». *Présence Francophone*, n° 85, 2015, p. 39-58.
- Kassovitz, Mathieu. *La Haine*. 1995.
- Kassovitz, Matthieu. *Il y a vingt ans, "La Haine" sortait... Et Mathieu Kassovitz avait la rage*. Entretien réalisé par Vincent Remy, 31 mai 2015, <https://www.telerama.fr/sortir/mathieu-kassovitz-la-haine-n-est-pas-un-film-sur-la-banlieue-mais-sur-les-bavures-policieres,127269.php>.
- Keller, Richard C. *Colonial Madness: Psychiatry in French North Africa*. 1 edition, University of Chicago Press, 2007.

- Kelly, Dorothy. *Telling Glances: Voyeurism in the French Novel*. Rutgers University Press, 1992.
- Kerboubi, Leila. « Les stratégies énonciatives dans Entendez-vous dans les montagnes de Maïssa Bey: L'écriture impersonnelle ». *Synergies Algérie*, n° 16, 2012, p. 59-65.
- Killeen, Marie-Chantal. *Essai sur l'indicible: Jabès, Duras, Blanchot*. Presses universitaires de Vincennes, 2018. *OpenEdition Books*, <http://books.openedition.org/puv/936>.
- Kistnareddy, Ashwiny. « Hybridity » in the novels of Ananda Devi. University of Nottingham, 2011, http://eprints.nottingham.ac.uk/11915/1/Thesis_fial_complete.pdf.
- . « Interrogating Identity: Psychological Dislocations in Ananda Devi's Novels ». *Dalhousie French Studies*, vol. 94, Spring 2011, p. 27-38.
- Kistnareddy, Ashwiny O. *Locating Hybridity*. Peter Lang UK, 2015. *Crossref*, doi:10.3726/978-3-0353-0672-9.
- . *Locating hybridity : Creole, identities and body politics in the novels of Ananda Devi*. Vol. 117, Peter Lang, 2015.
- Krémer, Pascale. « Les cités s'emparent de la caméra ». *Le Monde*, 2 février 2008, p. 24-28.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Éditions du Seuil, 1980.
- LaCapra, Dominick. *History and Memory After Auschwitz*. Cornell University Press, 1998.

- Lacoste, Charlotte. *Charlotte Lacoste : « Le devoir de mémoire est devenu un slogan productiviste »*. mai 2013, <https://www.lejdd.fr/Culture/Livres/Charlotte-Lacoste-Le-devoir-de-memoire-est-devenu-un-slogan-productiviste-662577>.
- . *Séductions du bourreau*. Presses Universitaires de France - PUF, 2010.
- Lamko, Koulsy. *La phalène des collines*. Divers, 2002.
- Lamy-Rested, Elise. « Dénier, théoriser, éliminer : le « travail » de Duch Sur L'élimination de Rithy Panh avec Christophe Bataille ». *Texto ! Textes & Cultures*, vol. XIX, n° 1, 2014, <http://www.revue-texto.net/index.php?id=3459>.
- Laronde, Michel. *Autour du roman beur: immigration et identité*. L'Harmattan, 1993.
- Le Breton, Mireille. « Reinventing the “Banlieue” in Contemporary Urban Franchophone Literature ». *Transitions: Journal of Franco-Iberian studies*, vol. 7, n° Special Issue: Beyond Hate: Representations of the Banlieue Body in Recent French Cinema, Fall 2011, p. 131-40.
- Lee, Jonathan H. X. « Genocide, Healing, Justice, and Peace in Cambodia ». *Peace Review*, vol. 23, n° 4, octobre 2011, p. 429-30. *Taylor and Francis+NEJM*, doi:10.1080/10402659.2011.625734.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Poétique edition, Seuil, 1975.
- Lestringant, Frank. « Dans la bouche des géants ». *Outre-Terre*, vol. 33-34, n° 3, 2012, p. 675. *Crossref*, doi:10.3917/oute.033.0675.
- Levi, Primo. *Si c'est un homme*. Julliard, 1987.
- Levi, Primo, et André Maugé. *Les Naufragés et les Rescapés : Quarante ans après Auschwitz*. Gallimard, 1989.

Lionnet, Françoise. « Créolité in the Indian Ocean: Two Models of Cultural Diversity ».

Yale French Studies, vol. 82, n° 1, 1993, p. 101-12.

---. « Critical Conventions, Literary Landscapes and Postcolonial Ecocriticism ». *French*

Global: A New Approach to Literary History, édité par Christie McDonald et Susan

Suleiman, Columbia University Press, 2011.

---. *Ecritures féminines et dialogues critiques : Subjectivité, genre et ironie*. EBook, La

Librairie Mauricienne Numérique, 2014.

---. *Le su et l'incertain: cosmopolitiques créoles de l'océan Indien = The known and the*

uncertain: Creole cosmopolitics of the Indian Ocean. L'Atelier d'écriture, 2012.

---. *Portcolonial Representations: Women, Literature, Identity*. Cornell University Press,

1995.

---. *Postcolonial representations: women, literature, identity*. Cornell University Press,

1995.

Lohka, Eileen. « Repenser les catégorisations de l'écriture: le cas d'Ananda Devi ».

Écritures mauriciennes au féminin: penser l'altérité, édité par Véronique Bragard et

Srilata Ravi, L'Harmattan, 2011.

Lyotard, Jean-François. *The Differend: Phrases in Dispute*. University of Minnesota

Press, 1988.

---. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Vol. v. 10, University of

Minnesota Press, 1984.

- Maillard, Denis. « Penser le génocide cambodgien. Francis Deron, Le procès des Khmers rouges, Gallimard, 2009 ». *Humanitaire. Enjeux, pratiques, débats*, n° 27, décembre 2010. *journals.openedition.org*, <http://journals.openedition.org/humanitaire/907>.
- Malagardis, Maria. « France-Rwanda : la justice clôt l'interminable enquête sur l'assassinat de Habyarimana - Libération ». *Libération*, décembre 2017, https://www.liberation.fr/planete/2017/12/21/france-rwanda-la-justice-clot-l-interminable-enquete-sur-l-assassinat-de-habyarimana_1618228.
- Marson, Magali. « Carnalité et métamorphoses chez Ananda Devi ». *Notre Librairie*, vol. 163, 2006, p. 71-76.
- Mbembe, Achille. « La République et sa Bête : à propos des émeutes dans les banlieues de France ». *Africultures*, novembre 2005, <http://africultures.com/la-republique-et-sa-bete-a-propos-des-emeutes-dans-les-banlieues-de-france-4099/>.
- Mehta, Brinda J. « Negotiating Arab-Muslim Identity, Contested Citizenship, and Gender Ideologies in the Parisian Housing Projects: Faïza Guène's Kiffe kiffe demain ». *Research in African Literatures*, vol. 41, n° 2, 2010, p. 173-202. *JSTOR*, doi:10.2979/ral.2010.41.2.173.
- Memmi, Albert. *Portrait du Colonisé (précédé du portrait du Colonisateur et d'une préface de Jean Paul Sartre)*. Payot, 1973.
- Miller, Nancy K. « Memory Stains: Annie Ernaux's Shame ». *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 14, n° 1, janvier 1999, p. 38-50. *Taylor and Francis+NEJM*, doi:10.1080/08989575.1999.10846755.

- Milne, Anna-Louise. « The Singular Banlieue ». *L'Esprit Créateur*, vol. 50, n° 3, 2010, p. 53-69. JSTOR.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Paperback ed., [Nachdr.], Univ. of Chicago Press, 2007.
- Mokaddem, Dr Khédidja. « Les écritures féminines de la guerre d'Algérie : l'exemple de Maïssa Bey ». *Synergies Algérie*, 2009, p. 217-25.
- Molkou, Elizabeth. « L'identité en question : autofiction et judéité ». *Dalhousie French Studies*, vol. 70, 2005, p. 83-97. JSTOR.
- Moroi, K., et T. Sato. « Comparison between Procaine and Isocarboxazid Metabolism in Vitro by a Liver Microsomal Amidase-Esterase ». *Biochemical Pharmacology*, vol. 24, n° 16, août 1975, p. 1517-21.
- Mortimer, Mildred. *Women Fight, Women Write: Texts on the Algerian War*. University of Virginia Press, 2018.
- Mortimer, Mildred P. *Writing from the hearth: public, domestic, and imaginative space in francophone women's fiction of Africa and the Caribbean*. Lexington Books, 2007.
- Mouralis, Bernard. *République et colonies : Entre histoire et mémoire : la République française et l'Afrique*. Editions Présence Africaine, 2012.
- Mwiza, Jessica Géronald. « À propos de la série " Black Earth Rising " ». *Club de Mediapart*, Février 2019, <https://blogs.mediapart.fr/jessica-gerondal/blog/290119/propos-de-la-serie-black-earth-rising>.
- Ndiaye, Samba. *Rwanda pour mémoire*. 2003.

- Nezri-Dufour, Sophie. « Primo Levi : rire pour ne pas pleurer ». *Italies. Littérature - Civilisation - Société*, n° 4, janvier 2000, p. 169-82. journals.openedition.org, doi:10.4000/italies.2221.
- Panh, Rithy. *Chaque mot amène une image*. 12 janvier 2012. *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/livres/article/2012/01/12/rithy-panh-et-christophe-bataille-chaque-mot-amene-une-image_1628586_3260.html.
- . *Duch, le maître des forges de l'enfer*. 2011. www.imdb.com, <http://www.imdb.com/title/tt1922589/>.
- . *Interview de Rithy Panh*. Entretien réalisé par Olivier Père, 10 mai 2013. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=FW7ASth6-dw>.
- . *S21: The Khmer Rouge Death Machine*. 2003. www.imdb.com, <http://www.imdb.com/title/tt0368954/>.
- Panh, Rithy, et Christophe Bataille. *L'Élimination*. Grasset & Fasquelle, 2011.
- Patel, Shenaz. *Paradis blues*. Vents d'ailleurs, 2014.
- Peck, Raoul. *Sometimes in April*. 2005. www.imdb.com, <http://www.imdb.com/title/tt0400063/>.
- Peel, Michael. « 'I Was Brave but I'm Paying for It' — Cambodian Film-Maker Rithy Panh ». *Financial Times*, 18 août 2017, <https://www.ft.com/content/3f0ee2e8-81a9-11e7-a4ce-15b2513cb3ff>.
- Petitjean, Vincent. « Rithy Panh : un art de la Mémoire ». *Témoigner. Entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, n° 115, mars 2013, p. 122-34. journals.openedition.org, doi:10.4000/temoigner.511.

- Pinque, Méryl. « Annie Ernaux: entre assomption et expiation ». *Synergies Pologne*, vol. 7, 2010, p. 95-106.
- Ponnau, Gwenhaël. *La folie dans la littérature fantastique*. Editions du Centre national de la recherche scientifique : Presses du CNRS, diffusion, 1987.
- Prabhu, Anjali. *Hybridity: Limits, Transformations, Prospects*. 2007.
- Rabelais, François. *Comment Pantagruel de sa langue couvrit toute une armée, et de ce que l'auteur veit dedans sa bouche*. Livre de poche, 1964.
- . *Les œuvres de Maître François Rabelais*. Gründ, 1945.
- Ramharai, Vicram. « Ananda Devi; Repenser l'identité de la femme mauricienne ». *Notre Librairie*, n° 142, 2001, p. 110-12.
- . « Ananda Devi : repenser l'identité de la femme mauricienne ». *Notre Librairie*, vol. 146, n° Nouvelle génération, 2001, p. 105-07.
- . « La littérature créole depuis l'indépendance ». *Notre Librairie*, n° 114, 1993, p. 56-62.
- Redouane, Najib. « Review of Qui fait la France? Chroniques d'une société annoncée, Collectif ». *The French Review*, vol. 82, n° 4, 2009, p. 861-62. JSTOR.
- Rice, Alison, et al. « AFTERWORD ». *Do You Hear in the Mountains... and Other Stories*, University of Virginia Press, 2018, p. 157-82. JSTOR, *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/j.ctv8d5sc7.17>.
- . *Polygraphies: Francophone women writing Algeria*. University of Virginia Press, 2012.
- Ricoeur, Paul. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Seuil, 2003.

- Ricœur, Paul. *Le temps raconté*. Éd. du Seuil, 2007.
- . *Memory, History, Forgetting*. University of Chicago Press, 2004.
- Rithy Panh. *7 questions with Rithy Panh*. mai 2013. *YouTube*,
<https://www.youtube.com/watch?v=QOzBvOtvtyS>.
- Rithy Panh - L'élimination*. 2012. *YouTube*,
<https://www.youtube.com/watch?v=VQYLyTJqhsE&app=desktop>.
- Rollet, Sylvie. « L'institution du « spectateur-témoin »: S21, la machine de mort Khmère rouge de Rithy Panh ». *Intermédiatités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 21, 2013. *Crossref*, doi:10.7202/1020621ar.
- Rosello, Mireille. *Declining the Stereotype: Ethnicity and Representation in French Cultures*. 1st edition, Dartmouth, 1998.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford University Press, 2009.
- . *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. University of Minnesota Press, 2000.
- Ruhorahoza, Kivu. *Grey Matter, Interview with Kivu Ruhorahoza*. Entretien réalisé par Matthias De Groof, 26 octobre 2012. *www.academia.edu*,
https://www.academia.edu/10952571/_Grey_Matter_interview_with_Kivu_Ruhorahoza_in_FilmAfrica_The_Royal_African_Society_and_SOAS_26_October_2012.
- . *Grey Matter (Matière Grise)*. 2011.
- . *In Conversation with Kivu Ruhorahoza*. Entretien réalisé par Naimasiah Noosim, 5 juin 2015, <http://www.warscapes.com/conversations/conversation-kivu-ruhorahoza>.

- . *Winthrop-King Interview with Kivu Ruhorahoza - Part 1*. Entretien réalisé par Winthrop-King Institute at Florida State University, 2017. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=cfAZvGA5iRk>.
- Ruta, Suzanne, et Maïssa Bey. « Interview: The Rebel's Daughter: Algerian Novelist Maïssa Bey ». *The Women's Review of Books*, vol. 23, n° 4, 2006, p. 16-17. JSTOR.
- Sánchez-Biosca, Vicente, et University of Valencia. « Challenging Old and New Images Representing the Cambodian Genocide: The Missing Picture (Rithy Panh, 2013) ». *Genocide Studies and Prevention*, vol. 12, n° 2, octobre 2018, p. 140-64. *Crossref*, doi:10.5038/1911-9933.12.2.1508.
- Sarabwe, Emmanuel, et al. « Marital Conflict in the Aftermath of Genocide in Rwanda: An Explorative Study within the Context of Community Based Socioterapy ». *Intervention*, vol. 16, n° 1, janvier 2018, p. 14. www.interventionjournal.org, doi:10.1097/WTF.000000000000147.
- Scarry, Elaine. *Resisting representation*. Oxford University Press, 1994.
- Sebhki, Habiba. « UNE LITTÉRATURE "NATURELLE" : Le cas de la littérature "beur" ». *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 27, 1999, p. 15-27.
- Sembene, Ousmane. *La noire de...* 1966.
- Shilton, Siobhan. « Gender, Generation and the Legacy of Immigration: Renegotiating Female Identities in Houari's *Zeïda de Nulle Part* and Guène's *Kiffe Kiffe Demain* ». *Women's Writing in Western Europe: Gender, Generation and Legacy*, Unabridged edition edition, Cambridge Scholars Publishing, 2007.

- Sibomana, André. *Hope for Rwanda: Conversations with Laure Guilbert and Hervé Deguine*. Pluto Press ; Mkuki na Nyota Publishers, 1999.
- Sontag, Susan. *On Photography*. 1st Anchor Books ed., Anchor Books, 1990.
- Spelman, Elisabeth V. « Woman as body: Ancient and Contemporary Views ». *Feminist Studies*, 1982, p. 109-41.
- Spivak, Gayatri. « Can the Subaltern Speak? » *Marxism and the Interpretation of Culture*, édité par Cary Nelson et Lawrence Grossberg, University of Illinois Press, 1988, p. 271-313.
- . *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*. Édité par Patrick Williams et Laura Chrisman, Columbia University Press, 1994.
- Stolz, Claire. « De l'homme simple au style simple : les figures et l'écriture plate dans La Place d'Annie Ernaux ». *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, n° 165-166, octobre 2015. journals.openedition.org, doi:10.4000/pratiques.2518.
- Stone, Dan. *The Holocaust, Fascism, and Memory: Essays in the History of Ideas*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Stora, Benjamin. « 40 ans après, la vérité sur la torture, Guerre d'Algérie, les aveux les plus durs ». *Le Nouvel Observateur*, décembre 2000.
- . *La gangrène et l'oubli: La mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris. La Découverte, 1991.
- Tadjo, Véronique. « Lifting the Cloak of (In)Visibility: A Writer's Perspective ». *Research in African Literatures*, vol. 44, n° 2, 2013, p. 1-7. *JSTOR*, doi:10.2979/reseafritelite.44.2.1.

- . *L'ombre d'Imana : Voyages jusqu'au bout du Rwanda*. Actes Sud, 2000.
- Tchak, Sami. « À Propos Du Dernier Récit d'Ananda Devi, Les Hommes Qui Me Parlent ». *Echoculture*, 23 décembre 2011, <https://echoculture.wordpress.com/2011/12/23/a-propos-du-dernier-recit-dananda-devi-les-hommes-qui-me-parlent/>.
- Tchumkam, Hervé. *State Power, Stigmatization, and Youth Resistance Culture in the French Banlieues: Uncanny Citizenship*. Lexington Books, 2015.
- Thomas, Dominic. « Documenting the Periphery: The Short Films of Faïza Guène ». *French Forum*, vol. 35, n° 2-3, 2010, p. 191-208. *Crossref*, doi:10.1353/frf.2010.0006.
- Todorov, Tzvetan. « La mémoire comme remède contre le mal ». *Rwanda. Récit du génocide, traversée de la mémoire*, édité par Jean-Pierre Karegeye et Jacques Ch.Lemaire, Espaces de libertés, 2009.
- Tondeur, Claire-Lise. « Trajectoire sociale et écriture ». *Cincinnati Romance Review*, vol. 18, 1999, p. 171-78.
- Uzunhasan, Inci. *L'espace-Temps et La Quête Identitaire Dans Les Hommes Qui Me Parlent d'Ananda Devi*. 2012, https://www.academia.edu/1752705/L_espace-temps_et_la_qu%C3%AAtte_identitaire_dans_Les_hommes_qui_me_parlent_d_Ananda_Devi.
- Valat, Colette. « Maïssa Bey: l'écriture de la révolte ». *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, vol. 60, n° 1, 2009, p. 10-32. www.persee.fr, doi:10.3406/horma.2009.2702.

- Varga, Judit G. « 'Looking' Autobiographically: Rethinking the Mirror Metaphor and the Enigma of Autobiography ». *Life Writing*, vol. 9, n° 3, septembre 2012, p. 291-301. *Taylor and Francis+NEJM*, doi:10.1080/14484528.2012.689949.
- Vickroy, Laurie. *Reading trauma narratives: the contemporary novel & the psychology of oppression*. University of Virginia Press, 2015.
- Vitali, Ilaria. « De la littérature beure à la littérature urbaine: Le Regard des "Intrangers" ». *Nouvelles Études Francophones*, vol. 24, n° 1, 2009, p. 172-83.
- Waberi, Abdourahman. « La première couche d'encre ». *Présence Francophone*, n° 85, 2015, p. 29-38.
- Walker, Janet. *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. University of California Press, 2005.
- Wittgenstein, Ludwig, et Gilles-Gaston Granger. *Tractatus logico-philosophicus*. Gallimard, 1993.

CURRICULUM VITAE









