

Numéro 14 / Année 2025

Synergies Inde

Revue du GERFLINT

Au-delà du traumatisme : Mémoire et patrimoine

Coordonné par Vidya Vencatesan
et Mohar Daschaudhuri



Synergies Inde

Numéro 14 / Année 2025

Au-delà du traumatisme : Mémoire et patrimoine

Coordonné par Vidya Vencatesan
et Mohar Daschaudhuri



REVUE DU GERFLINT
2025

In memoriam

Le Professeur Jacques Cortès (1935-2025)

POLITIQUE ÉDITORIALE

Synergies Inde est une revue francophone de recherches en sciences humaines particulièrement ouverte aux travaux de sciences du langage et de la communication, de linguistique, de littérature, de traduction littéraire et d'anthropologie.

Sa vocation est de mettre en œuvre, en Inde, le *Programme Mondial de Diffusion Scientifique Francophone en Réseau* du GERFLINT, *Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale*. C'est pourquoi elle publie des articles dans cette langue, mais sans exclusive linguistique et accueille, de façon majoritaire, les travaux issus de la pensée scientifique des chercheurs francophones de son espace géographique dont le français n'est pas la langue première. Comme toutes les revues du GERFLINT, elle poursuit les objectifs suivants : défense de la recherche scientifique francophone dans l'ensemble des sciences humaines, promotion du dialogue entre les disciplines, les langues et les cultures, ouverture sur l'ensemble de la communauté scientifique, adoption d'une large couverture disciplinaire, aide aux jeunes chercheurs, formation à l'écriture scientifique francophone, veille sur la qualité scientifique des travaux.

Libre Accès et Copyright : © *Synergies Inde* est une revue française éditée par le GERFLINT qui se situe dans le cadre du libre accès à l'information scientifique et technique. Sa commercialisation est interdite. Sa politique éditoriale et ses articles peuvent être directement consultés et étudiés dans leur intégralité en ligne. Le mode de citation doit être conforme au *Code français de la Propriété Intellectuelle*. La rédaction de *Synergies Inde*, partenaire de coopération scientifique du GERFLINT, travaille selon les dispositions de la Charte éthique, éditoriale et de confidentialité du Groupe et de ses normes les plus strictes. Les propos tenus dans ses articles sont conformes au débat scientifique et n'engagent que la responsabilité de l'auteur. Conformément aux règles déontologiques et éthiques du domaine de la Recherche, toute fraude scientifique (plagiat, auto-plagiat, soumission de texte artificiellement créé, retrait inopiné de proposition d'article sans en informer dûment la Rédaction) sera communiquée à l'entourage universitaire et professionnel du signataire de la proposition d'article. Toute procédure irrégulière entraîne refus systématique du texte et annulation de la collaboration.

Périodicité : annuelle

ISSN 1951-6436 / ISSN en ligne 2260-8060

Directeur fondateur

Jacques Cortès†, Professeur honoraire,
Université de Rouen Normandie, France

Direction de la publication et coordination éditoriale

Sophie Aubin, Universitat de València, Espagne ;
GERFLINT, France

Président d'Honneur

Professeur Ravindra Kulkarni,
Vice-Chancelier, Université de Mumbai, Inde

Rédactrices en chef

Vidya Vencatesan, Université de Mumbai, Inde

Mohar Daschaudhuri

Université Jawaharlal Nehru, Inde

Secrétaire de rédaction

Svetlana Sawant, Université de Mumbai, Inde

Titulaire et Éditeur : GERFLINT

Siège en France

GERFLINT
58 rue de Monceau
Cs 48756
75008 Paris - France
www.gerflint.fr
gerflint.edition@gmail.com

Siège de la Rédaction en Inde

324 Samudra Mahal,
Dr. Annie Besant Road, Worli, Mumbai 400018
Contact : synergies.inde.redaction@gmail.com

Comité scientifique

Bruna Conconi (Université de Bologne, Italie), Michel Danino (Indian Institute of Technology, Gandhinagar, Inde), Jayant Dhupkar (The English and Foreign Languages University, Inde), Jean-Marie Fournier (Université de Paris 7, France), Chitra Krishnan (Professor and Head of Department, University of Madras, Chennai, Inde), Malgorzata Pamula-Behrens (Université Pédagogique de Cracovie, Pologne), Christine Raguét (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, France), Vijaya Rao (Jawaharlal Nehru University, New Delhi, Inde), Dhir Sarangi (Jawaharlal Nehru University, New Delhi, Inde), Mangala Sirdeshpande (Université de Mumbai, Inde), Anna Paola Soncini (Université de Bologne, Italie), Deepanwita Srivastava (Indira Gandhi National Open University, Inde).

Comité de lecture extérieur pour ce numéro

Sarmila Acharif (Université de Pondichéry, Inde), Siba Barkataki (The English And Foreign Languages University, EFLU, Inde), Soorya Gayan (Director Retd., Mahatma Gandhi Institute, Mauritius), Sanjay Kumar (The English And Foreign Languages University, EFLU, Inde), Gerry L'Etang (Université des Antilles), Odette Louiset (Université de Rouen Normandie, France), Ena Panda (Université de Delhi, Inde), Raju Parghi (Jawaharlal Nehru University, New Delhi, Inde), Anamika Purohit (Jai Hind College Empowered Autonomous, Inde), Moussa Sagna (Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal), Sharmila Sarkar (Ambassade de France), Ritu Tyagi (Université de Pondichéry, Inde).

Patronages et partenariats

Sciences Po Lyon (Partenariat institutionnel pour Mir@bel), EBSCO Publishing (EDS), ProQuest-Clarivate, Zenodo (CERN, OpenAIRE), HAL science ouverte / auréHAL : Gerflint, Structure de recherche 1083465 (Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche, CNRS, Inria, Inrae).

Numéro financé par le GERFLINT.

PROGRAMME MONDIAL DE DIFFUSION SCIENTIFIQUE FRANCOPHONE EN RÉSEAU

Synergies Inde n° 14 - 2025
<https://gerflint.fr/synergies-inde>



Indexations et référencements

ABES (SUDOC)
Data.bnf.fr
EBSCO :
- Ethnic Diversity Source Database Coverage List
Ent'revues
EZB
HAL science ouverte
Index Islamicus (Brill)
ISSN Portal / ROAD
JournalSeek
MIAR
Mir@bel
MLA
Omnia (Collège de France)
Open policy finder
ProQuest Central
Ulrichsweb
Zenodo



Disciplines couvertes par la revue

- Ensemble des Sciences Humaines et Sociales
- Culture et communication internationales
- Sciences du langage
- Littératures francophones
- Didactologie-didactique de la langue-culture française et des langues-cultures
- Éthique et théorie de la complexité



Au-delà du traumatisme : Mémoire et patrimoine

Coordonné par Vidya Vencatesan
et Mohar Daschaudhuri

Sommaire

Vidya Vencatesan, Mohar Daschaudhuri	7
Avant-propos	
Ashik Kadambodan	13
Entre la mort et l'amour : traumatisme et résilience des migrants clandestins dans <i>Le silence des esprits</i> de Wilfried N'Sondé	
Raveena Dhingra	29
Le traumatisme et la déchirure interne dans les nouvelles écrites par les autrices algériennes de l'écriture d'urgence	
Monazir Abbas	53
Silence, Sacrifice et Mémoire : Traumatisme genré et mémoire collective dans <i>Les Femmes de l'ombre</i>	
Srija S.T.P	75
Le traumatisme intergénérationnel et la mémoire collective dans <i>L'âme prêtée aux oiseaux</i> de Gisèle Pineau	
Subha Chakraborty	99
Unwriting Extinctions: Myth, Spectrality and Environmental Justice in Indian and Zambian Fiction	

Varia

Janani Kalyani Venkataraman	123
Reconfigurer Meursault : identité et altérité dans <i>L’Affaire Meursault</i> de Michel Thouillot	
Niyati Sail	143
L’Empire vous répond : analyse comparative de <i>Meursault, contre-enquête</i> de Kamel Daoud et <i>L’Étranger</i> d’Albert Camus	
Jaya Sharma	159
Le portrait d’un cinéaste entre documentaire, fiction et mémoire dans <i>Jacquot de Nantes</i> (1991) par Agnès Varda	
Runjhun Verma	181
Dynamiques sociologiques de la traduction : le cas de <i>Persepolis</i> en hindi	
Siba Barkataki	205
Le goût de l’engagisme : La nourriture comme porteuse de la mémoire familiale	

Annexes

Profils des auteurs	223
Projet pour le n°15 - Année 2026	227
Consignes aux auteurs	229
Publications du GERFLINT	233

© Synergies Inde, Revue du GERFLINT, n° 14, Année 2025.
<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42702413w>
Bibliothèque nationale de France - Décembre 2025 -

Éléments sous droits d’auteur.
<https://gerflint.fr/>
<https://gerflint.fr/synergies-inde>





Avant-propos

Vidya Vencatesan

Département de français, Université de Mumbai, Inde
 vidya.vencatesan@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9286-8733>

Mohar Daschaudhuri

Centre d'études françaises et francophones
 Université Jawaharlal Nehru, Inde
 moharchaudhuri@mail.jnu.ac.in
<https://orcid.org/0000-0002-7979-2439>

La triste annonce du décès du Professeur Jacques Cortès, Fondateur et Président du GERFLINT, survenu le 23 novembre 2025, a touché le milieu francophone de chercheurs en Inde. Le 14^e numéro de *Synergies Inde* était en cours d'achèvement et toute l'équipe éditoriale tenait à offrir ce numéro en hommage à cet humaniste exceptionnel qui a donné à l'Inde sa première revue francophone internationale. En 2006, *Synergies Inde* a vu le jour grâce au Professeur Cortès et sa conviction profonde que dans le sous-continent indien, il y avait « des îlots irréductibles de francophones et de francophiles » et il fallait les soutenir. La recherche francophone stagnait dans un pays anglophone faute d'ouverture et de moyens. Le chercheur francophone indien était en quête d'un journal de recherche francophone, pluridisciplinaire qui reconnaîtra que la langue française en Inde avait ses adeptes.

Lorsque la langue devient ainsi « arme de combat » et « mode de pensée », selon le mot de Louis Porcher, « elle parle en nous beaucoup plus que nous ne la parlons ». C'est cette identité profonde du français que *Synergies Inde* se propose sans doute aussi de défendre¹.

Artisan fondateur d'un vaste réseau de revues internationales qu'est le Gerflint, le Professeur Cortès a invité des chercheurs indiens à installer leurs

¹ Cortès, J. 2006. « Dédicace ». *Synergies Inde*, n° 1, *Approche polyphonique de la Langue et la Culture françaises dans l'Inde historique et contemporaine*, Vidya Vencatesan (Coord.), p. 8.

pénates intellectuels au cœur de la langue française, dans le respect de toutes les cultures, à s'associer à l'enrichissement de la recherche scientifique. Nous rendons hommage ici à ce visionnaire humaniste, cet indophile enthousiaste, notre Maître Jacques qui a toujours cru à la francophonie indienne. Son nom et sa pensée seront pérennes parmi nous.

Ce numéro 14 de *Synergies Inde* propose une discussion qui se déploie autour d'un axe thématique majeur et toujours pertinent, notamment, le traumatisme dans la littérature contemporaine. Dans *Trauma : Explorations in Memory*, Cathy Caruth suppose qu'« il n'existe pas d'approche unique pour écouter les nombreuses expériences et histoires traumatisantes que nous rencontrons, et la spécificité irréductible de ces récits exige, à son tour, des réponses variées – de connaissance et d'action – de la part de la littérature, du cinéma, de la psychiatrie, de la neurobiologie, de la sociologie et de l'activisme politique et social² ». Ce numéro propose, ainsi, une réflexion sur les aspects variés du traumatisme dans le contexte historique et culturel au sein de la famille fragmentée, des communautés postcoloniales et dans les récits des migrants et des marginalisés. Ce qui distingue l'étude récente entamée par des critiques comme Caruth, Herman, LaCapra et maintes d'autres, c'est que le traumatisme ne reste plus un phénomène individuel, restreint au domaine de la psychanalyse, il devient un phénomène collectif et historique dont les causes et les effets trouvent leurs échos et leurs répercussions à toutes époques et au-delà de toutes frontières.

L'article d'**Ashik Kadambodan** explore les effets du traumatisme et les réactions de résistance parmi les migrants clandestins de l'Afrique subsaharienne en Europe dans le roman *Le silence des esprits* (2010), par l'écrivain congolais Wilfried N'Sondé. L'analyse procède d'abord en dévoilant les effets du traumatisme causé par la guerre civile au Congo ainsi que de l'expérience humiliante d'une vie clandestine en Europe. À l'aide

² "...there is no single approach to listening to the many traumatic experiences and histories we encounter, and that the irreducible specificity of traumatic stories requires in its turn the varied responses-responses of knowing and of acting- of literature, film, psychiatry, neurobiology, sociology and political and social activism", Cathy Caruth, "Trauma...", Preface, p. IX.

d'une méthodologie thématique qui s'appuie sur les théories du traumatisme dans le contexte postcolonial, le critique réussit à démontrer que la narration devient un acte de résistance et d'empathie qui aide à la récupération psychologique chez les migrants.

De l'expérience des migrants congolais en Europe, nous passons vers une relecture des autrices algériennes de l'écriture d'urgence qui mettent en scène le traumatisme à travers les dilemmes internes vécus par leurs personnages, au contexte de la violence des années 1990. L'article de **Raveena Dhingra** tente une lecture approfondie des nouvelles de Maïssa Bey, de Rabia Abdessemed et de Soumya Ammar Khodja. Le critique essaie de mettre au jour le traumatisme qui transcende les limites d'un lieu géographique ou d'un temps passé. Le traumatisme montre ses effets sur le langage des victimes, sur leur notion du « soi » et sur la foi en autrui.

Monazir Abbas argumente que dans le film *Les femmes de l'ombre* (2008), Jean-Paul Salomé transforme le traumatisme éprouvé par une nation, en un espace de mémoire collective célébrant la résilience des femmes françaises de la Résistance. Si selon Caruth, « ...être traumatisé, c'est précisément être possédé par une image ou un événement³ », Louise et ses compagnons (les protagonistes femmes du film), portent un bagage du silence, des souvenirs qui vont au-delà de l'individu et s'inscrivent dans la mémoire collective. L'intrigue, les imageries, les dialogues et les silences, en somme, toute la mise en scène de Jean-Paul Salomé, recrée un *lieu de mémoire* (Pierre Nora) – un espace symbolique qui rend hommage à leur acte d'héroïsme dans l'histoire de la Seconde Guerre mondiale et effectue une réparation mémorielle.

Soit au sein de l'Hexagone suite à l'Occupation nazie, soit dans les îles Caraïbes, le traumatisme individuel reflète le joug des atrocités historiques et collectives. Par une étude menée sur le roman *L'âme prêtée aux oiseaux* de Gisèle Pineau, **Srija S.T.P** déchiffre le caractère cyclique et inévitable du traumatisme intergénérationnel, dû au racisme. Les protagonistes comme la jeune esclave Jenny qui devient enceinte de l'enfant de son propriétaire français, les maux du racisme, de l'esclavage de la domination ethnique, poursuivent les personnages d'un continent à l'autre. En fin de compte

³ "To be traumatized is precisely to be possessed by an image or an event.", Caruth, pg. 4-5.

l'humanise échoue. Le corps de la femme ainsi que les souvenirs des ancêtres humiliés, décédés, ou assassinés, réinscrivent la mémoire des atrocités racistes. Pineau paraît amplifier, par son intrigue, ce qu'Aimé Césaire dans *Le discours sur le colonialisme*, avait déjà constaté - c'est que le racisme biologique et la critique du métissage sont deux formes de la même lignée de l'idéologie nazie qui prêche la conservation des races. L'article réussit à bien soutenir cette argumentation au biais d'une méthodologie théorique et comparatiste, ainsi que de mener le lecteur à découvrir les nuances spécifiques de la manifestation du traumatisme chez chacun des personnages du roman. Le monde évolue, pourtant, le développement économique et social ne change pas l'attitude discriminatoire des colonisateurs envers leurs sujets.

D'une perspective comparative écologique jetée sur trois nouvelles de Mahasweta Devi, *Pterodactyl*, *Puran Sahay and Pirtha* et sur le roman *The Old Drift* de Namwali Serpell, **Subha Chakraborty** dévoile le traumatisme ressenti par la nature et retenue et retransmise d'une génération à l'autre chez les tribus. En s'appuyant sur les concepts de la « postmémoire » et de la « violence écologique », l'article analyse comment le mythe, le fantastique et les récits spéculatifs nous permettent de retrouver des histoires environnementales oubliées qui résistent aux archives officielles. Les deux auteurs, Devi et Serpell, interrogent les temporalités anthropocentriques et linéaires, en mettant au premier plan, des mémoires non humaines et multigénérationnelles.

Ces travaux montrent que la question du traumatisme ne cesse de se reformuler à travers la diversité des littératures francophones - en Algérie, en Inde, en France, aux îles Caraïbes ou dans l'Afrique sub-saharienne.

La rubrique « *Varia* » nous offre cinq articles au sujet d'entrelacement de la mémoire individuelle et collective, sur la littérature francophone et la traduction. Il est intéressant de noter qu'une réécriture de *l'Étranger*, devient le thème de l'article de **Janani Kalyani Venkataraman** qui propose de déchiffrer la question de la narration, de l'identité et de la représentation dans le roman *L'Affaire Meursault* de Michel Thouillot. Dans cette œuvre, Thouillot présente un dialogue entre un Meursault (assassin sans regret) du

roman original en conversation avec un soi qui se repent et se réévalue, lors de son incarcération en prison. L'article argumente qu'une rencontre avec « soi », même si c'est une reconstitution littéraire, pourrait engendrer des perspectives innovantes sur l'identité et l'altérité.

L'article de **Niyati Sail** continue l'exploration de la réécriture de *L'Étranger* de Camus. Cette fois-ci, l'œuvre *Meursault contre-enquête* de Kamel Daoud, devient le point de repère d'une étude comparée ou la critique affirme que le traumatisme causé par le colonialisme est transmis d'une génération à l'autre. La voix du colonisé épouse le silence et revendique son manque d'identité par un récit postcolonial. L'Arabe de Camus devient le Moussa de Daoud, dont l'histoire tragique est racontée par son frère Haroun. Selon Sail, à travers une lecture intertextuelle des deux œuvres où apparaissent les mêmes thèmes de la mort, de la colonisation de l'Algérie, la place des femmes et de l'absurdité, du point de vue de la famille de l'Arabe mort, Daoud, donne voix à la victime de Meursault, marginalisée et effacée dans le roman de Camus.

La mémoire individuelle se transforme à un héritage collectif dans le film d'Agnès Varda, *Jacquot de Nantes*. **Jaya Sharma** élabore comment la réalisatrice brouille les distinctions entre mémoire personnelle, biographie et fiction. L'art émane du dialogue entre le réel et l'imaginaire car le film est composé de la voix de Démy qui raconte son enfance et Varda qui la réinterprète comme partenaire, artiste et biographe. Cette hybridation des genres, des voix, des temporalités, s'inscrivent dans la conscience collective en tant que vie individuelle et héritage artistique et retrace les limites du cinéma en tant que récit fictif, mémoire et documentaire.

En s'appuyant sur l'approche sociologique de Gisèle Sapiro (2014) et sur la théorie des acteurs-réseaux dans la traductologie de Hélène Buzelin (2004, 2005) l'article de **Runjhun Verma** examine le rôle des agents qui ont facilité la traduction et sa publication (en hindi) de *Persepolis*, bande dessinée de Marjane Satrapi. L'argumentation se base sur les choix des agents lors du processus de traduction et de la publication de ce livre. Selon Verma, les péri-textes et les épi-textes, des stratégies publicitaires reflètent un cadrage idéologique de l'œuvre, qui influence sa réception.

Les romans *Butterfly in the Wind* de Lakshmi Persaud, *The Swinging Bridge* de Ramabai Espinet, le roman généalogique *La Mémoire Délavée* de

Nathacha Appanah, ont certains traits au commun - ces œuvres renouent le lien entre l'Inde et la communauté indienne diasporique par des références et des mémoires alimentaires. L'article de **Siba Barkataki** trace les enjeux complexes identitaires des descendants d'engagés indiens dans des sociétés post-engagistes. Si la nourriture représente une archive profondément personnelle de mémoire, Barkataki démontre que le goût de l'Inde inspire les communautés post-engagistes à réapproprier leur passé et à s'inscrire dans la mémoire ancestrale.

Enfin, les sujets abordés dans ce volume, confirment la vocation critique et artistique de la revue : celle d'explorer les zones de passage entre recherche, traduction et mémoire. Ce numéro, en invitant une réflexion sur le « traumatisme », sollicite le lectorat à reconsidérer le phénomène, pas uniquement comme un champ de tensions individuel ou communautaire, mais comme un domaine animé par une dynamique à la fois féconde et résiliente, historique et actuelle, qui englobe l'héritage mondial du colonialisme et de la domination de certaines communautés sur d'autres.

Un grand merci enfin à tous nos auteurs, nos évaluateurs et tous nos collaborateurs. Votre soutien nous est précieux, votre engagement à la francophonie résolue indienne est notre sève.



© *Synergies Inde*, Revue du GERFLINT, n° 14, Année 2025.
<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42702413w>
Bibliothèque nationale de France - Décembre 2025 -

Éléments sous droits d'auteur.
<https://gerflint.fr/>
<https://gerflint.fr/synergies-inde>





Entre la mort et l'amour : traumatisme et résilience des migrants clandestins dans *Le silence des esprits* de Wilfried N'Sondé

Ashik Kadambodan

Jawaharlal Nehru University, Inde

ashikk43_llc@jnu.ac.in

<https://orcid.org/0009-0003-4068-2528>

Reçu le 19-12-2025 / Évalué le 06-1-2026 / Accepté le 14-1-2026

Résumé

Les migrants clandestins constituent l'une des figures les plus récurrentes dans les romans francophones de migration vers l'Europe surtout depuis la dernière décennie du XX^e siècle. Ceux-ci ne disposent pas d'un séjour légal en Europe et ont fui leurs pays d'origine pour différentes raisons en faisant face à des événements traumatiques avant, pendant et après leur trajet. Il en va de même pour les personnages de *Le silence des esprits* (2010) de Wilfried N'Sondé, l'écrivain congolais vivant à Berlin. Or, le traitement de traumatisme dans ce roman nous invite à remettre en question l'association généralisée entre traumatisme et victimisation en se demandant : comment ce texte littéraire en propose-t-il une approche non-binaire. Pour y répondre, cette étude s'appuie, d'une part, sur les théories de traumatisme proposées par les théoriciens de l'école Yale comme Cathy Caruth et Dominic LaCapra pour exposer les aspects aporétiques de traumatisme des clandestins (cauchemar, rêves, retour en arrière, fragmentation de mémoire). D'autre part, elle se réfère à la théorie du traumatisme de Judith Herman pour repérer l'aspect thérapeutique de résilience qui se manifeste tant au niveau de narration que d'élaboration des relations sympathiques humaines. De ce fait, le traumatisme est ici conçu davantage comme un point de rencontre entre les dynamiques de la mémoire personnelle et collective, qu'une pathologie qui réduit toute agentivité chez traumatisés et qui les rend incapables d'agir. À l'aide de cette discussion du traumatisme chez clandestins, l'étude vise à mieux nuancer leur expérience et résilience, plutôt que d'afficher leur rôle victimaire.

Mots-clés : migrants clandestins, narration, résilience, traumatisme

Between Death and Love : Trauma and Resilience of Undocumented Migrants in Wilfried N'Sondé's *Le silence des esprits*

Abstract

The clandestine migrants constitute one of the most recurrent figures in the francophone sub-Saharan novels on migration to Europe notably since the last decade of the 20th century. They have no legal stay in Europe and have fled their country of origin following different reasons facing traumatic events before, during and after their journey. The same is true for the characters in *Le silence des esprits* (2010) by Wilfried

N'sondé, a Congolese writer living in Berlin. However, the treatment of trauma in this novel invites us to challenge the generalised association between trauma and victimization by asking : how does this literary text offer a non-binary approach ? To answer, this study focuses, on one hand, on the Yale school theories of trauma like those of Cathy Caruth and Dominic LaCapra in order to expose the aporetic aspects of trauma in the lives of illegal immigrants (nightmare, dreams, flashbacks, fragmented memory). On the other hand, it refers to Judith Herman's theory of trauma to understand the therapeutic aspects of resilience manifested both at the level of narration and sympathetic human relationship. Thus, trauma is considered here more as a meeting point between the dynamics of personal and collective memory, than a pathology that reduces all agency in the traumatized and renders them incapable of narrating the event. Through this discussion of trauma suffered by illegal immigrants, this study aims to better nuance their experience and resilience, rather than delve into the aspect of their victimhood.

Keywords : clandestine migrants, narration, resilience, trauma

Introduction

Dans les romans francophones d'Afrique subsaharienne, la thématique de migration vers l'Europe a fait l'objet d'une évolution remarquable : de l'exil volontaire du dernier siècle jusqu'à la migration en situation irrégulière de ce siècle. Cela s'explique par les changements dans le statut des personnages comme, par exemple, l'étudiant migrant dans *Le chemin d'Europe* (1960) de Ferdinand Oyono et comme migrants forcés cinquante ans plus tard dans *Le ventre de l'Atlantique* (2003) de Fatou Diome. La migration irrégulière vers l'Europe en tant que sujet littéraire s'exprime surtout dans les textes fictionnels d'une nouvelle catégorie des écrivains africains diasporiques nommés « Afropéens » dont les romans reflètent, selon Dominic Thomas, « les conditions de vie des migrants africains et des minorités ethniques appartenant [...] à un group socioéconomique sous-privilegié, retraçant le portrait d'une vie individuelle en marge de la société¹ » (2013 : 24-25). Ancrés dans les notions comme « l'indissociabilité avec le continent africain, l'identité noire, et les notions de diaspora² » (Thomas, 2011 : 339), les plus connus des auteurs afropéens sont Alain

¹ *These texts, in which the circumstances of postmigration and the living conditions of African immigrants and ethnic minorities belonging to a global underclass or underprivileged socio-economic group are measured, trace the outline of the individual living 'en marge de la société.*

² *An indissociability with the African continent, with blackness, and with notions of diaspora.*

Mabanckou, Abdourahman Waberi, Léonora Miano, Fatou Diome, Sami Tchak et Wilfried N'Sondé. Ces romanciers ont inscrit la migration clandestine dans le contexte de la mondialisation et en ont expliqué de nombreux éléments déclencheurs.

Dans son roman *Le silence des esprits* (2010), Wilfried N'Sondé, écrivain congolais qui s'est installé à Berlin, évoque comme point de départ la violence lors de la guerre civile et l'insécurité qui en découle en République du Congo. Il est évident que les personnages migrants fuyant ces horreurs sont en effet proies au traumatisme. Ce texte de N'Sondé est narré par Clovis Nzila, l'un des migrants clandestins congolais à Paris traumatisé par sa participation dans cette guerre. Hébergé par Christelle, une aide-soignante française, le narrateur raconte son passé traumatisant et les crimes de guerre auxquels il avait participé. Christelle, au lieu de l'abandonner, s'efforce de comprendre la vérité pour finir par l'accepter et lui pardonner.

En analysant ce roman, cette étude a pour visée d'y déceler la nature spécifique de traumatisme relevant d'un contexte postcolonial en lien avec la migration clandestine. Cela se révèle utile plutôt que s'en remettre à des modèles théoriques et diagnostiques occidentaux afin d'appréhender ce traumatisme du contexte non-occidental. En effet, les théories de traumatisme pionnières de l'étude culturelle notamment celles de l'école Yale des années 90 se focalisent sur le fait de privilégier la victime comme le seul traumatisé sans prendre en compte la situation de l'agresseur, et sur l'impossibilité de sa narration, ainsi que sur l'inaccessibilité inhérente à l'événement. Ces notions s'alignent bel et bien avec la description des migrants forcés par le discours populaire comme ceux qui n'ont pas d'histoire à raconter. À en croire Ambrosini :

Les immigrés en situation irrégulière sont ceux qui par leurs déplacements, installations, insertions dans le marché du travail, rentrent en opposition avec la réglementation de la mobilité humaine instituée par les États, elle-même hiérarchiquement différenciée selon les pays d'origine des candidats à l'entrée (2010 : 9).

Ces positionnements simplifient sans doute le vécu complexe des migrants clandestins et les privent également de toute agentivité et partant, de la prise de parole.

Par conséquent, dans le cadre de cette étude, nous nous appuyons sur les théories du traumatisme qui mettront en valeur le contexte historique postcolonial de l'Afrique subsaharienne. Par exemple, *Trauma and Recovery* (1992) de Judith Herman met l'accent sur le fait que la remémoration du passé et la révélation du contexte traumatique jouent un rôle positif dans l'augmentation de la résilience des traumatisés. Il convient de constater aussi que si cette étude porte sur les observations de Herman, c'est que ses théories postulent que le traumatisme contribue au processus de récupération psychologique des victimes. Pour Irene Visser, la théorie thérapeutique de Herman est apte à expliquer le contexte postcolonial car elle « [...] implique une ouverture à la structuration de la narrativisation mais aussi parce qu'elle permet une approche historiquement et culturellement spécifique aux récits du traumatisme » (2011 : 274).

Cet article situe, à cet égard, le roman *Le silence des esprits* à l'intersection de la migration clandestine et des théories de traumatisme, une convergence peu abordée dans les études littéraires. Il montre à l'aide de cette intersection que malgré le traumatisme de guerre et la vie clandestine, les migrants développent une forme de résilience et cherchent la réconciliation à travers l'acte de narration et l'empathie. Dans le but de démontrer cette hypothèse, l'étude procédera d'abord en traçant les causes du traumatisme dans l'œuvre comme la guerre civile et le statut de clandestinité. Ensuite, elle examinera, au cours du roman proposé, les symptômes de troubles chez les personnages migrants avant de terminer par l'analyse de l'évolution de l'esprit de résilience chez les victimes.

1. Sur le traumatisme postcolonial : de la guerre civile à la clandestinité

Afin de mieux comprendre le genre du traumatisme inséré dans le roman de N'Sondé, il est nécessaire de comprendre le contexte historique et sociopolitique dans lequel s'inscrit le narrateur-personnage Clovis Nzila. La guerre civile au Congo à laquelle il avait participé sert de toile de fond de sa migration forcée. Sur le plan statistique, 27 pays africains parmi les 52 ont connu des conflits ethniques et des guerres civiles entre 1993 et 2002. En République du Congo, lors de la guerre civile entre les groupes miliciens

ethniques, plus de 12 000 personnes ont été tuées et 860 000 personnes ont été déplacées. En 1998, 35 pour cent de l'ensemble d'habitants congolais s'étaient déplacés à l'intérieur du pays (Englebert, *et al.*, 2004 : 61-62).

Si *Le silence des esprits* est centré sur la guerre civile congolaise, c'est que celle-ci s'avère déterminante pour le narrateur qui y a pris part en tant qu'enfant soldat, « au service de l'état civil de la commune de Lingolo » (N'Sondé, 2011 : 34). Celui-ci expose à Christelle, aide-soignante française, la façon dont les soldats sont recrutés : « Armez Clovis Nzila et autres tristes sires de son espèce, les écoliers, les chômeurs, les moins que rien, tous les damnés de la terre, puis jetez un voile opaque sur le monde. » (N'Sondé, 2011 : 86). Parmi les miliciens, entre 7,500 et 10,000 étaient des enfants soldats. David Eaton en explique bien le fonctionnement : aucun chef de groupe ethnique ne pouvait prétendre représenter l'ensemble des citoyens du pays ; et, en même temps, chacun a trop dépensé dans la sollicitation des miliciens ethniques (2006 : 49-50).

Clovis a participé aux atrocités de la guerre civile et celles-ci restent inscrites de façon tellement indélébile dans son esprit qu'il se remémore en détail la scène où un vieil homme est tué par l'amiral Rambo :

[il] le fit taire d'un solide coup de crosse sur la bouche. Quelques secondes plus tard, impassible, il lui enfonça un objet métallique et pointu dans l'œil, jusqu'au cerveau. Jamais je n'aurais pensé qu'un corps si chétif puisse contenir autant de sang ! (N'Sondé, 2011 : 34).

Ayant participé à cette horreur, le protagoniste a peur même de dormir car il y voit « danser l'ombre de l'amiral Rambo, il y frappe des tambours assourdissants... si fort que je hurle à la mort, sans entendre ma propre voix. Tout cela m'obsède et me rend fou ! » (N'sondé, 2011. : 37), comme si cette catastrophe s'imprimait dans son corps. « Au fond de moi grondaient d'horribles images de guerre et de flammes » (*ibid.* : 14), avoue-t-il. À cet égard, le roman nous révèle que l'agresseur peut aussi ressentir le traumatisme. En effet, l'œuvre d'analyse filmique de Raya Morag intitulé *Waltzing with Bashir : Perpetrator Trauma and Cinema* (2013) appelle ce type de traumatisme « le fantôme indésirable³ » (2013 : 4). Force est de

³ *Unwelcome ghost.*

constater que la victime souffre sans doute, mais que tous ceux qui souffrent ne sont pas des victimes, car la ligne entre victime et bourreau se brouille parfois.

Par ailleurs, la mémoire de l'horreur demeure comme une blessure pour Clovis. Cathy Caruth, s'appuyant sur la psychanalyse de Freud, définit le terme grec « trauma » comme une blessure mentale : « [...] le terme traumatisme est une blessure infléchie non pas sur le corps mais sur la psyché⁴ » (1996 : 83). Cette blessure psychique fait son apparition, chez le protagoniste Clovis, la nuit même de sa première rencontre avec Christelle. Comme dans un cauchemar, il vit cette scène, se réveille « le cerveau noué dans un cauchemar » (N'Sondé, 2011 : 31). Le spectre du vieil homme tué par ses camarades pendant la guerre civile le dévisage et le hante comme s'il le voyait encore à présent : « il me regarde encore, toujours, toujours... » (2011 : 35). Cette dislocation temporelle correspond exactement à ce que les théoriciens du traumatisme en évoquent comme un paradoxe : la mémoire figée et son retour sans cesse.

Ce cauchemar, de pair avec la répétition compulsive de la mémoire de l'horreur, renvoie justement aux symptômes de troubles de stress post-traumatique, tel qu'énumérés par Cathy Caruth : « [...] il y a une réponse [...] à un événement ou à une série d'événements désastreux, réponse qui prend la forme de symptômes intrusifs répétitifs, telles que des hallucinations, des rêves, des pensées ou des comportements découlant de l'événement⁵ » (1995 : 4). En ce sens, Clovis est traumatisé car il est, selon la théorie du traumatisme de Caruth « possédé par une image ou un événement ». (1995 : 4-5) par « [...] les images insoutenables de [son] passé » (N'Sondé, 2011 : 16). Cette obsession pour le passé se reflète dans ses propres mots : « Je traînais mon désastre tel un boulet, impossible de tourner le dos à mon passé, d'effectuer la grande rupture pour m'en aller vers l'ailleurs, l'espoir d'une vie d'étoiles, le bonheur » (2011 : 31).

Le silence des esprits raconte, en outre, le vécu traumatisant d'autres clandestins ayant fui la guerre civile et qui demandent l'asile politique en

⁴ The term trauma is understood as a wound inflicted not upon the body but upon the mind.

⁵ There is a response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors stemming from the event, [...].

France. Ces expériences sont narrées par Clovis lui-même. En ce sens, sa voix narrative ne constitue jamais une subjectivité repliée et unitaire, mais au contraire, elle s'ouvre sur la multitude et représente de nombreux autres clandestins qui vivent, sans voix, en France. Ces histoires sont rendues manifestes dans le roman à travers les récits-témoignages écrits par ceux-ci et adressés à l'association d'aide pour les réfugiés. À titre d'exemple, l'un de ces récits commence par : « Je m'appelle Henriette Mpessé » et raconte en détail les atrocités de miliciens qui « ont tué [s] on père devant elle coups de crosse, trois d'entre eux ont commencé à violer ma mère tombée sans connaissance » (N'Sondé, 2011 : 68). Tout comme le protagoniste Clovis, Mpessé est « persécutée par d'horribles cauchemars durant la nuit » (2011 : 68), symptomatique du traumatisme. Laurent Levasseur, le responsable de cette association, est témoin de ces récits qui évoquent « la guerre, le viol, la misère faite humaine, une escadrille de miliciens fantômes et sanguinaires, ivres, drogués » (2011 : 72).

Outre ces témoignages, le texte raconte également en détail la vie traumatique de Marcelline, sœur jumelle du narrateur, celle qui « fut entraînée dans la frénésie du départ, partir coûte que coûte vers l'eldorado plus au nord pour s'extraire de l'impasse » (N'Sondé, 2011 : 62). Au début du roman, le narrateur voit sa sœur dans un rêve et commente ainsi sa vie : « [...] les traumatismes de la guerre et les désillusions en série pendant sa clandestinité avaient définitivement anéanti ses rêves de bonheur » (2011 : 9). Marcelline, une fois arrivée clandestinement en France, fait partie de ces femmes en demande d'asile et doublement exploitée en tant que femme et migrante par les responsables de l'organisation d'aide aux réfugiés. Elle a subi le harcèlement sexuel par le regard dénigrant des hommes comme Laurent Levasseur, le responsable de cette organisation. Lors de l'entretien pour la demande d'asile, « l'intérêt du jeune homme dépassait largement le cadre professionnel, il se concentrait surtout sur sa poitrine et sur la chute de ses reins à chaque fois qu'elle lui tournait le dos » (N'Sondé, 2011 : 73).

À ce traumatisme lié à la guerre civile au Congo s'ajoute une autre horreur chez le protagoniste Clovis, liée à son statut de clandestin en France. Gill Straker a inventé le terme 'Continuous Post- traumatic Stress Syndrome' afin de décrire la persécution et le traumatisme qu'elle engendre, dans le contexte de l'Afrique du Sud (1987 : 48-79). De même, la peur constante

d'un contrôle de police et d'être déporté met Clovis dans une situation qui entraîne chez lui « [u]n silence infini dans (s)on âme, un abîme, au-delà de la peur et du doute, une douleur aigüe dans les tripes, une immense incertitude, beaucoup plus vaste qu'un mal-être. Un vide, un désespoir absolu » (N'Sondé, 2011 : 14). Cette horreur suscite parfois chez lui des réactions semblables au traumatisme : « Mes muscles se raidirent brusquement quand je reconnus un barrage de police à une dizaine de mètres devant moi » (2011 : 15). Pareille sensation est tangible dans cette scène où il est confronté aux policiers : « [...] rongé par l'angoisse de lendemains incertains, il [lui] vint une violente envie de hurler la rage tapie au fond de moi » et « [...] (s)es genoux vacillaient sous le poids de la peur » (N'Sondé, 2011 : 16).

Il est vrai que la définition du trouble de stress post-traumatique (TSPT) a été élargie dans DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*) -IV (1994) dans le but d'inclure n'importe quel événement impliquant « la mort ou [une] menace de mort, ou de blessures graves ou une menace pour son intégrité physique ou pour celle d'autrui » et auquel la réponse du sujet impliquait « une peur intense, de la détresse ou de l'horreur⁶ ». Cette peur intense ne manque pas de s'imposer dans l'esprit de Clovis qui est devenu « un anonyme de plus de cette lie malsaine, brisée, à balayer par tous les moyens [...] avec force fourgons, policiers, bonne conscience, matraques et mépris de tous. Un clandestin » (N'Sondé, 2011 : 14). Vers la fin du roman, Clovis va chercher du pain pour Christelle et pendant le trajet, les Compagnies Républicaines de Sécurité (CRS) le mettent en détention et le battent brutalement. Cette scène est décrite par Clovis : « [...] mes genoux blessés sur le béton après les violents coups de matraque dans le dos et sur la tête me rappelèrent à la réalité, un mal insoutenable » (N'Sondé, 2011 : 97). Ce dénouement tragique du roman témoigne de la violence contre les sans-papiers, ce qui en fait « [...] un objet

⁶ DSM-IV : « *The person has been exposed to a traumatic event in which both of the following were present:*

(1) *the person experienced, witnessed, or was confronted with an event or events that involved actual or threatened death or serious injury, or a threat to the physical integrity of self or others.*
(2) *the person's response involved intense fear, helplessness, or horror.*

banal, un devoir à accomplir, une loi à appliquer, une mission à mener à bien » (2011 : 98).

2. Résilience à travers narration et empathie

Dans le roman *Le silence des esprits*, l'évocation du traumatisme postcolonial ne se limite pas à la mise en scène d'un narrateur-personnage avec un esprit en déséquilibre total. En revanche, la narration romanesque favorise l'espoir et la résilience. Selon Boris Cyrulnik, « la résilience est un processus diachronique [au cours du temps] et synchronique [au moment présent] : les forces biologiques développementales s'articulent avec le contexte social, pour créer une représentation de soi qui permet l'historisation du sujet » (1999 : 43). Dans le cadre de cette étude, d'une part, ce « processus diachronique » semble trouver son écho dans la narration du traumatisme et d'autre part, le « processus synchronique » se concrétise dans l'empathie et la reconnaissance procurées par l'aide-soignante Christelle auprès du sans-papier Clovis. Nous allons démontrer que l'ensemble de ces deux processus sert à dépasser, au moins symboliquement, le traumatisme aporétique des migrants sans-papiers.

Chez les migrants en situation irrégulière, ce qui manque en général, c'est la cohérence. En effet, vivant entre la terre d'accueil qui les rejette et la terre de départ qui les a déjà abandonnés, leur vie manque de repères. Ce manque de cohérence est souvent associé au manque de sens et d'identité quelconque. Néanmoins, dans le roman, c'est le sans-papier lui-même qui prend la parole du début jusqu'à la fin, ce qui nous incite à considérer le rôle de la narration dans la construction de l'identité et son pouvoir thérapeutique face au traumatisme.

Afin d'introduire l'identité narrative, Paul Ricoeur explique les deux aspects de l'identité : l'identité-mêmeté (*idem*), l'identité-ipséité (*ipés*). La première renvoie à la réidentification d'une personne comme étant la même, alors que la dernière apporte une réponse à la question : « qui suis-je ? » (1990 : 143). Dans le roman, même si l'*idem* de Clovis semble déstabilisé à cause de la condition traumatique de son entourage, son identité-ipséité se voit construite par le biais de la prise de parole et sa mise

en intrigue de son passé dans une « synthèse d'hétérogène » (Ricoeur, 1990 : 169). Ricoeur soutient : « [cela] construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage » (1990 : 175). À cet égard, la narration joue un rôle déterminant dans l'acte de formation d'identité des migrants traumatisés.

Par ailleurs, l'histoire du clandestin Clovis ne peut s'entendre qu'à partir de ses propres confessions devant Christelle, car son identité-mêmeté est ébranlée systématiquement, étant « illégal » sans « ami, ni compatriote » (N'Sondé, 2011 : 15). Chassé de son village, l'enfant Clovis trouve refuge dans la capitale du Congo pour finir par rejoindre dans « les Forces vives de la nation, le fer de lance de l'avant-garde révolutionnaire, » (N'Sondé, 2011 : 80). Il s'enrôle comme enfant-soldat pour se nourrir trois fois par jour. Ni l'idéologie ni la politique ne l'intéressent. Est-il une victime ou un bourreau dans le contexte de la guerre ? Cette situation compliquée nous invite à prendre en compte le contexte général des migrants irréguliers.

Judith Herman soutient pour sa part que la narration du passé traumatique demeure le moyen le plus efficace pour donner sens à la vie des traumatisés : « [...] La victime doit être aidée pour raconter la vérité horrible de son passé - parler de l'indicible⁷ » (1992 : 179). À la différence de Caruth, pour qui la narration du traumatisme se révèle comme presque impossible, Herman pense que ce type de narration est non seulement nécessaire mais pourrait être un « [...] témoignage oral, cohérent, détaillé, orienté dans le temps et le contenu historique⁸ » (1992 : 177). En effet, l'intégration de la mémoire traumatisée se fait chez le protagoniste au moment où il se rend compte que quelqu'un l'écoute. Cette présence le calme et le rassure. Il avoue donc :

⁷ *The victim must be helped to speak the horrifying truth of her past – to speak of the unspeakable.*

⁸ *Atrocities, however, refuse to be buried. Equally as powerful as the desire to deny atrocities is the conviction that denial does not work. Folk wisdom is filled with ghosts who refuse to rest in their graves until their stories are told. Murder will out. Remembering and telling the truth about terrible events are prerequisites both for the restoration of the social order and for the healing of individual victims.*

Je parle un peu de moi ! (Christelle) tresserait alors des ailes sur mes peurs afin que mes blessures disparaissent et s'en aillent très loin, pour me libérer de ce personnage sinistre qui m'effraie encore (N'Sondé, 2011 : 37).

Consciente du pouvoir de narration confessionnelle dans la rédemption du traumatisme, Christelle incite Clovis à raconter maintes fois la vérité, « Parle, ça te fera du bien ! » (N'Sonde, 2011 : 63) parce qu'elle « [...] voulait tout connaître, les moindres détails de cette période de [s] a vie, la vérité » (2011 : 78). La transformation de Clovis d'un « être absent, illégal, le monstre qui inquiète, la vilaine bête à laquelle personne ne veut ressembler » (2011 : 18) en un homme nouveau ne serait possible qu'à travers la remémoration du passé, essentielle selon Herman, à la rédemption. Herman observe :

Les atrocités, cependant, refusent d'être enterrées [...] La sagesse populaire est peuplée de fantômes qui refusent de reposer dans leurs tombes tant que leurs histoires ne seront pas racontées. Le meurtre finira par éclater. Se souvenir et dire la vérité sur les terribles événements sont des conditions préalables au rétablissement de l'ordre social et à la guérison des victimes⁹ (1992 : 1).

Pour se convaincre du pouvoir de narration confessionnelle, il suffit de lire ces propos de Clovis : « Ensemble nous réussirions à chasser définitivement l'ombre de l'amiral Nzila Rambo et qu'il me restait suffisamment de cette force d'aimer » (N'Sondé, 2011 : 92). Cette évacuation de l'ombre traumatique rejoint d'ailleurs ce que Dominic LaCapra, en se référant à la psychanalyse de Freud, nomme « *working through* », dans les types de réaction au traumatisme : « une relation au passé qui consiste dans la reconnaissance de sa différence du présent-simultanément remémoration et s'en passer ou oublier activement¹⁰ » (LaCapra, 1999 : 716). Ainsi, le traumatisé se voit restituer une forme d'agentivité, c'est-à-dire la capacité d'agir.

⁹ *Atrocities, however, refuse to be buried. Equally as powerful as the desire to deny atrocities is the conviction that denial does not work. Folk wisdom is filled with ghosts who refuse to rest in their graves until their stories are told. Murder will out. Remembering and telling the truth about terrible events are prerequisites both for the restoration of the social order and for the healing of individual victims.*

¹⁰ *A relation to the past that involves recognizing its difference from the present -- simultaneously remembering and taking leave of or actively forgetting it.*

L'histoire traumatique de Clovis ne pourrait pas s'entendre de façon cohérente sans l'empathie et l'hospitalité de Christelle. Vickroy souligne la puissance de l'empathie, « Les mécanismes de traumatisme, comment il est causé et perpétué, et les possibilités de rédemption dépendent souvent des connexions sociales, à travers les actes de témoignage ou empathie¹¹ » (2014 : 137). Dans sa préface à la traduction anglaise du roman de N'Sondé, Dominic Thomas évoque la démarche de Christelle comme hôtesse d'un clandestin en signalant de nombreuses mobilisations au début du XXI^e siècle s'opposant à la loi qui pénalise celles et ceux qui, directement ou indirectement, aident, facilitent ou tentent de faciliter l'entrée, la circulation ou le séjour irrégulier d'un étranger en France (Thomas, 2016 : xvii). À cet égard, l'acte de narration et l'empathie pour des traumatisés pourraient s'investir dans une valeur politique dans la mesure où ils s'opposent à la répression systémique de ces témoignages, comme le montre Herman : « Le déni, la répression et la dissociation opèrent à la fois au niveau social et individuel¹² » (1992 : 2).

Contrairement à l'image des citoyens prétendant-aider les réfugiés, comme le personnage Laurent Levasseur qui les exploite, Christelle, l'hôtesse de Clovis, incarne l'espoir pour eux. Les propos de Christelle au clandestin, « Je te soulagerai des horreurs, pour que tu retrouves la paix ! » (N'Sondé, 2011 : 37) illustrent son empathie et son esprit ouvert. En effet, sa démarche accueillante permet au narrateur de prononcer son nom, son identité pour la première fois vers le milieu du roman : « Je m'appelle Christelle, elle me tendit la main. Clovis... Mon nom c'est Clovis Nzila ! » (N'Sondé, 2011 : 24). Il n'est point difficile de repérer dans la répétition de son propre nom la reconnaissance de son identité-ipsité. Le narrateur clandestin admet que les mots de Christelle « ont inventé l'espoir, et tissé un habit de lumière dans [s]a nuit solitaire » (N'Sondé, 2011 : 28). Cet espoir permet au clandestin de laisser parler son cœur sans peur de jugement. Au lieu de cacher la vérité brutale de sa vie passée, Clovis plonge dans la noirceur de la guerre en évoquant l'ampleur de ses actes de brutalité : « Parmi les quelques figures qui devinrent tristement célèbres

¹¹ *The mechanisms of trauma, how it is caused and perpetuated, and the possibilities for healing often depend upon social interconnections, through acts of witnessing or sympathy.*

¹² *Denial, repression and dissociation operate on a social as well as an individual level.*

pour leur raffinement dans la terreur, se distingua un certain Clovis, rebaptisé amiral Nzila Rambo ! » (N'Sondé, 2011 : 87). Face à cette innocence, Christelle prend ses mains dans les siennes, et les couvre de larmes, geste qui annonce d'emblée son ouverture d'esprit et qui sort Clovis de sa honte.

Il est certain que l'empathie de Christelle envers Clovis procède de sa reconnaissance de son état psychique en y repérant une ressemblance à sa propre histoire. Quant au narrateur, Christelle « [...] dit avoir reconnu la douleur de sa propre vie dans (s)es yeux (N'Sondé, 2011 : 24). Ce sentiment d'une douleur partagée résonne dans les propos de Judith Butler : « [...] malgré les différences en termes de lieu et l'histoire, j'ai l'impression que c'est possible d'appartenir à un 'nous', car nous avons tous une certaine idée de ce que signifie perdre [...] La perte a transformé notre « nous » en un « nous » fragile¹³ » (2006 : 20). Prise au piège d'une vie monotone en tant qu'aide-soignante à l'hôpital et faisant face à une phase solitaire, Christelle se sent impliquée dans l'histoire de Clovis. Le narrateur avoue : « Nos deux tragédies s'étaient surprises au détour d'un espoir, une ivresse, un vertige qui se prenait déjà pour l'amour » (N'Sondé, 2011 : 16).

Conclusion

Le silence des esprits de Wilfried N'Sondé aborde le sujet de la migration clandestine africaine et le traumatisme qui s'ensuit. À partir de cette convergence, l'œuvre de N'Sondé nous a laissé entrevoir comment les troubles de l'horreur chez le migrant peuvent être remplacées par la paix et la reconnaissance par le biais de la narration de Clovis et de l'empathie de Christelle, l'hôtesse. Cette lutte entre ces forces constructives et destructrices, trouve son écho dans le roman, lorsque le narrateur évoque le mythe africain de la création du monde par la déesse vénérée dans l'ancien Royaume de Kongo, Nzambi A Mpoungou. D'une part, les esprits de grande sagesse chantent « L'amour, l'amour » et d'autre part, la Mort est

¹³ *Despite our differences in location and history, my guess is that it is possible to appeal to a 'we,' for all of us have some notion of what it is to have lost somebody. Loss has made a tenuous 'we' of us all.*

fatiguée de ses actes sur le continent africain : « l'esclavage, la colonisation, les guerres et massacres de l'indépendance, les coups d'État, les famines, les gaspillages et les guerres civiles » (N'Sondé, 2011 : 33). Si Christelle est symbole d'amour, la mort est incarnée par les atrocités de la guerre civile. C'est pourquoi, à de nombreuses reprises, Clovis fait intervenir cette déesse dont le leitmotiv est « l'amour, l'amour ».

Par ailleurs, ce roman de N'Sondé met en avant la façon dont la condition des clandestins doit être examinée en prenant en compte le contexte historique postcolonial. Ce discours va à l'encontre de l'approche déshistorisée du traumatisme caractéristique des théories classiques occidentales qui portent sur l'intransmissibilité des événements traumatiques et les discours médiatique et politique mettent en évidence le positionnement victimaire des clandestins. En revanche, le roman de N'Sondé déjoue ces perspectives binaires entre traumatisé/non-traumatisé et victime/agent pour relativiser la condition de l'être humain sous forme d'empathie envers autrui. C'est en ce sens que la narration de l'histoire traumatique autour de la guerre civile au Congo et ses atrocités méritent notre attention.

En outre, le personnage de Christelle dans le roman incarne le nombre important de citoyens européens qui offrent l'asile à ceux qui en ont besoin et cette mise en scène littéraire concourt à mettre en lumière ce que Jacques Rancière nomme « la part des sans-part » (1995 : 53). De même, la démarche de Christelle constitue une action commune de résistance qui se révèle un premier pas vers une promesse démocratique de « co-citoyenneté » (Balibar, 2010 : 357). Or, force est de constater que ces démarches de solidarité et d'hospitalité envers les migrants en illégalité ne pourraient aucunement nier tout un réseau de xénophobie et de politique anti-migratoire qui s'exprime aussi bien dans le roman que dans l'actualité. Il serait préférable de constater en fin de compte que les clandestins ne constituent qu'une petite fraction des nombreux migrants en situation irrégulière désignés sous différentes appellations comme les *sans-papier*, les réfugiés, les demandeurs d'asile et que la littérature apparaît dès lors comme un espace privilégié pour rendre visibles ces nuances et interroger les cadres dominants de représentation de la migration.

Bibliographie

- Ambrosini, M. 2010. « Migrants dans l'ombre. Causes, dynamiques, politiques de l'immigration irrégulière ». *Revue Européenne des Migrations Internationales*, n° 26, n° 2, p. 7-32.
- Balibar, É. 2010. *La Proposition de l'égaliberté : essais politiques 1989-2009*. Paris : PUF.
- Butler, J. 2004. *Precarious Life : The Powers of Mourning and Violence*. New York : Verso.
- Caruth, C. 1995. (ed). *Trauma : Explorations in Memory*. Baltimore : Johns Hopkins UP.
- Caruth, C. 1996. *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*. Baltimore : Johns Hopkins UP.
- Cyrułnik, B. 1999. *Un merveilleux malheur*. Paris : Odile Jacob.
- Eaton, D. 2006. « Diagnosing the Crisis in the Congo ». *The Journal of International African Institute* 76, n°1, p. 44-69.
- Englebert, P. *et al.* 2004. « Primary Commodities and War : Congo-Brazzaville's Ambivalent Resource Curse ». *Comparative Politics*, 37, n° 1, p. 61-81.
- Herman, J. 1992. *Trauma and Recovery : From Domestic Abuse to Political Terror*. London : Pandora.
- LaCapra, D. 1999. « Trauma, absence and loss ». *Critical Inquiry*, 25, n°4. p. 696-727.
- Morag, R. 2013. *Waltzing with Bashir : Perpetrator Trauma and Cinema*. London : I.B Tauris.
- N'Sondé, W. 2011 [2010]. *Le silence des esprits*. Paris : Éditions Actes Sud, « Lettres Africaines ».
- Rancière, J. 1995. *La Méésentente : politique et philosophie*. Paris : Éditions Galilée.
- Ricœur, P. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Édition du Seuil.
- Straker, G. 1987. « The Continuous Traumatic Stress Syndrome : The Single Therapeutic Interview ». *Psychology in Society*, n° 8. p. 48-79.
- Thomas, D. 2013. Afropeanism and Francophone Sub-Saharan African Writing. In : *Francophone Afropean Literatures*. Liverpool University Press. p. 17-31.
- Thomas, D. 2016. Foreword. *The Silence of Spirits* by Wilfried N'Sondé. Indiana University Press. p. xiii-xxi.
- Vickroy, L. 2014. Voices of Survivors in Contemporary Fiction. In : *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, edited by Michelle Balaev. London : Palgrave. p.130-151.
- Visser. I. 2011. « Trauma theory and postcolonial literary studies ». *Journal of Postcolonial Writing*. 47, 3. p. 270-282.



© *Synergies Inde*, Revue du GERFLINT, n° 14, Année 2025.
<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42702413w>
Bibliothèque nationale de France - Décembre 2025 -

Éléments sous droits d'auteur.
<https://gerflint.fr/>
<https://gerflint.fr/synergies-inde>





Le traumatisme et la déchirure interne dans les nouvelles écrites par les autrices algériennes de l'écriture d'urgence

Raveena Dhingra

Université de Delhi, Inde

raveenadhingra16@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-9095-9525>

Reçu le 30-10-2025 / Évalué le 22-11-2025 / Accepté le 01-12-2025

Résumé

Cet article analyse la manière dont des autrices algériennes de l'écriture d'urgence mettent en scène le traumatisme à travers les dilemmes internes vécus par leurs personnages dans le contexte de la violence des années 1990. À partir des nouvelles de Maïssa Bey, Rabia Abdessemed et Soumya Ammar Khodja, l'étude montre que le traumatisme ne se limite pas à un événement passé, mais continue à agir sur le langage, la foi, l'éthique et l'appartenance. Les personnages sont confrontés à des choix impossibles : parler ou se taire, obéir à la norme religieuse ou préserver la vie humaine, rester ou partir en exil. Le recours au silence, à la fragmentation du langage et aux conflits moraux permet d'exprimer l'indicible du traumatisme lorsque les mots ordinaires deviennent insuffisants. Par une analyse textuelle et comparative, appuyée sur des théories du traumatisme et de la violence, l'article montre que le dilemme devient une forme centrale de représentation du traumatisme.

Mots-clés : traumatisme, écriture d'urgence, dilemme interne, violence, littérature algérienne

Trauma and Inner Conflict in the Short Stories of Algerian Women Writers of Emergency Writing

Abstract

This article examines how Algerian women writers of *écriture d'urgence* or « emergency writing » represent trauma through internal dilemmas experienced by their characters during the violence of the 1990s. Drawing on short stories by Maïssa Bey, Rabia Abdessemed, and Soumya Ammar Khodja, the study shows that trauma is not limited to past events but continues to shape language, faith, ethics, and belonging. The characters are placed in situations where no clear choice is possible : speaking or remaining silent, obeying religious norms or preserving human life, staying in the homeland or going into exile. Through fragmented language, silence, hesitation, and moral conflict, these writers express the *unspeakable* trauma when ordinary language fails. Using a qualitative textual and comparative approach, combined with theories of trauma, ethics, and violence, the

article argues that internal dilemma becomes a central narrative form for representing trauma and resisting the normalization of violence in Algerian society.

Keywords: trauma, emergency writing, inner conflict, violence, Algerian literature

Introduction

L'écriture d'urgence de la littérature algérienne écrite par des femmes s'inscrit dans un contexte marqué par la violence politique, la guerre civile et la montée du fanatisme religieux. Longtemps, la guerre d'Algérie est restée « une guerre sans nom » (Stora, 2005 : 62), tout en constituant une véritable « bataille de l'écrit » (Simonin, 1988 : 147). Face aux turbulences politiques et religieuses des années 90, nommées comme la décennie noire, les autrices s'engagent d'une « écriture d'urgence » (Khodja, 1999 : 143), non seulement afin de témoigner, mais de résister à l'effacement, au silence imposé et à la banalisation de la violence. Elles ne cherchent pas à reproduire un simple témoignage factuel, mais à développer une écriture attentive aux conflits internes, aux hésitations et aux fractures invisibles vécues par les individus.

Au sein des nouvelles écrites par les autrices algériennes, le traumatisme ne se limite pas à un événement du passé. Il continue à agir sur les personnages de ces nouvelles et transforme leur rapport au langage, à la foi, au pays et aux autres. Comme le souligne Dori Laub, le traumatisme n'appartient pas uniquement au passé, mais « continue dans le présent » (Laub, 1992 : 69), en agissant sur la conscience du sujet. La violence ne mène pas aux décisions claires, mais place les personnages dans des situations où aucun choix n'est pleinement possible. Paul Ricoeur affirme que le tragique apparaît lorsque le sujet est pris dans un conflit entre des valeurs également légitimes, sans solution juste possible. (Ricoeur, 1990). Ainsi, les personnages doivent composer avec de fortes tensions internes, comme parler ou se taire, croire ou douter, rester ou partir.

Cet article cherche à analyser la manière dont plusieurs autrices algériennes mettent en scène le traumatisme à travers des conflits internes vécus par leurs personnages. Ces dilemmes ne sont pas des hésitations secondaires, mais des épreuves profondes qui révèlent l'impact intime de la violence. Lorsque des valeurs également essentielles s'opposent, ce que

Paul Ricœur définit comme une situation tragique (Ricœur, 1990), toute résolution simple devient impossible. De plus, d'après Shoshana Felman, le traumatisme constitue « une crise de la vérité » (Felman, 1992 : 5), quand les mots deviennent insuffisants pour décrire l'expérience vécue. Le dilemme devient alors une forme d'expression du traumatisme ainsi qu'une manière d'exprimer l'indicible, lorsque le langage de tous les jours ne suffit plus à dire la douleur, la peur ou la perte.

Cette étude s'inscrit dans le champ critique de l'écriture d'urgence et adopte une approche qualitative fondée sur l'analyse textuelle et comparative des nouvelles de Maïssa Bey, Rabia Abdessemed et Soumya Ammar Khodja. En croisant l'analyse littéraire avec des apports théoriques sur le traumatisme, la violence et l'éthique, nous examinons comment l'écriture d'urgence utilise le dilemme afin d'exprimer le sens et la complexité de l'expérience vécue par les personnages.

L'étude s'articule autour de trois axes principaux. Le premier axe porte sur le dilemme entre la parole et le silence, en analysant la difficulté de verbaliser l'expérience traumatique. Le deuxième s'intéresse au conflit entre l'éthique humaine et les normes religieuses, en montrant comment la foi peut entrer en conflit avec la conscience morale. Le troisième examine le dilemme de l'exil et de l'appartenance, lorsque rester devient dangereux et partir profondément déchirant.

1. Dire l'indicible : Le dilemme de la parole traumatique dans « Corps indicible » de Maïssa Bey

Nous constatons que la tension entre parole et silence constitue l'un des dilemmes internes les plus profonds vécus par les personnages dans les récits traumatisants. Le traumatisme ne se manifeste pas seulement par ce qui est exprimé, mais aussi, et surtout, par ce qui est indicible. La parole devient à la fois nécessaire et impossible. L'expérience traumatique se situe souvent au cœur de cette oscillation.

Selon le modèle traditionnel du traumatisme proposé par Cathy Caruth dans son livre *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*, le traumatisme est perçu comme une expérience trop violente pour être comprise et racontée immédiatement. (Caruth, 1996 : 4) Il dépasse la

conscience, bouleverse l'équilibre psychique et empêche le sujet de donner un sens clair à ce qu'il a vécu. Comme cette expérience ne s'inscrit pas normalement dans la mémoire, elle provoque des effets de rupture, de confusion et de dissociation. Michelle Balaev explique que le modèle de Caruth met l'accent sur la souffrance causée par une source externe, qui entraîne des changements internes dans l'esprit de l'individu (Balaev, 2018 : 363). Le traumatisme ne disparaît pas avec le temps, mais revient sous forme de silences, de répétitions et de fragments de mémoire, affectant la relation du sujet au langage, à son corps et à son identité.

Maïssa Bey démontre précisément cette idée du traumatisme par le biais de ses personnages dans le recueil *Nouvelles d'Algérie*. Elle illustre à quel point la violence et l'oppression de la guerre civile ont pénétré la vie quotidienne en Algérie et comment, en témoignant des événements bouleversants, les victimes sont devenues paralysées, silencieuses et insensibles à leur réalité. Toutefois, le silence chez Bey ne renvoie jamais à un vide ou à un oubli. Il est au contraire saturé de sens, chargé d'une réalité trop douloureuse pour être articulée.

Dans la nouvelle « Corps indicible », tout le récit est construit autour du dilemme entre la parole et le silence. Écrite à la première personne et selon la technique du flux de conscience, Bey donne une description graphique et douloureuse des pensées de Katia, une adolescente survivante de viol collectif perpétré par un groupe islamiste, après l'assassinat de sa famille et l'incendie de sa maison. Les brutalités de son expérience ne sont pas racontées explicitement. La violence apparaît à travers les silences, les phrases coupées et les mots hésitants, ce qui oblige le lecteur à comprendre ce qui n'est pas dit.

Tiens Louisa c'est le nom de ma mère. C'était. N'est plus là. N'est plus que cendres. Ou fumée. Cherche sa trace mais faut oublier ça aussi. Il a dit ça. Il faut oublier. Oublier ou. Rien n'a été. Exciser. Non, c'est pas ça. Exorciser il a dit. Extirper le mal. Il dit beaucoup de mots comme ça le docteur quand il vient. Cherche cherche encore. Des fois c'est tout blanc. Dedans. Ou noir. Pareil. Je change.

Le temps de trouver. Trouver le mot. Le choisir et le retenir. Écarter des deux mains les autres. Ils défilent maintenant. Silence. Mais les Soldats pétrifiés sortent du silence. (Bey, 1998 : 96).

À travers ces énoncés disjoints, nous observons le choc et la stupeur de la narratrice devant la mort et la folie meurtrière des islamistes pendant la décennie noire. Selon James Berger, un événement traumatisant déstabilise la langue (Berger, 1997 : 573). L'aspect irracontable du traumatisme constitue donc un obstacle crucial pour les narrateurs des œuvres littéraires qui abordent ce thème. Bey illustre combien la violence rend tout discours impossible. Les phrases fragmentées montrent la dissociation de la fille non seulement de sa réalité mais aussi de la langue. Le traumatisme s'exprime jusqu'au lapsus qui lui fait confondre les verbes « exciser » et « exorciser ». Elle se dit qu'il faut gommer tout ce qui s'était passé de sa mémoire et, pour quelques moments, cet acte crée un vide en elle où tout est « blanc », c'est-à-dire, la blancheur de la stupeur et du choc qui la rend insensible à sa douleur. Mais les souvenirs reviennent et elle se transporte dans le « noir » et l'obscurité de la violence infligée par les militants sur elle. Pour elle, l'oubli et le souvenir de son traumatisme semble « pareil » car elle s'est profondément changée et elle ne peut jamais être la même personne qu'elle était avant cet événement cauchemardesque. Quand elle fait un effort de trouver les mots pour décrire sa réalité, elle est rendue silencieuse par le souvenir de son traumatisme. Ce n'est pas un silence tranquille ou amnésique qui va l'aider à survivre mais c'est plutôt le silence d'une horreur insistante qui tourmente sa mémoire sous forme de l'image des « Soldats pétrifiés » qui est enracinée et gravée pour toujours dans son esprit. Ainsi, Bey démontre l'échec des paroles à désigner les souvenirs et celui du langage pour nommer les marques de la violence qui restent indélébiles. Même si Katia essaie de mettre son traumatisme en mots, elle reste incapable de l'articuler d'une manière cohérente :

Surtout ne bouge pas, ils disaient.

Ne parle pas.

Peux plus parler. Sais plus. (Bey, 1998 : 100).

Dans une langue brisée et saccadée, la narratrice fait des efforts à exprimer plusieurs fois ce qui lui est arrivé, mais elle n'y parvient jamais complètement. Elle entend encore les voix des violeurs qui lui ordonnaient de ne pas bouger et de ne pas parler. Ces injonctions continuent à résonner en elle après l'agression et créent un profond dilemme interne. Elle ressent le besoin de parler pour survivre, mais elle est en même temps empêchée

de le faire par le traumatisme. La parole et le mouvement lui échappent, et elle reste figée, incapable de donner voix à ses angoisses. La fragmentation des phrases, souvent sans sujet, traduit ce conflit entre le désir de s'exprimer et l'impossibilité de le faire. La narratrice ne perd pas seulement les mots, elle renonce à son statut d'un sujet parlant. Elle est prise entre deux pôles opposés. D'un côté, le silence lui permet de survivre parce que se taire, c'est éviter de revivre la douleur et se protéger de ce qui est trop violent à dire. De l'autre côté, ce même silence l'enferme, car il l'empêche d'exprimer ce qu'elle a vécu et de reprendre pleinement possession de sa voix. La violence qu'elle a subie reste ainsi à l'état brut, incapable de se transformer pleinement en langage. Son discours se construit alors à partir du silence même de l'indicible.

*Je viens de très loin. Plus loin encore que l'irréparable. Que l'indicible.
Lèvres désormais scellées. (Bey, 1998 : 107).*

Dans ces énoncés, nous remarquons l'impasse dans laquelle se trouve la protagoniste. Elle sait qu'elle devrait parler, mais elle comprend aussi que son identité, son corps et son langage ont été profondément détruits par le tourment physique et psychique qu'elle a vécu. Ses lèvres sont symboliquement fermées, non par choix, mais parce que la parole est devenue impossible. Bey met ainsi en lumière l'ampleur et la durée du traumatisme subi par la jeune fille et souligne surtout le dilemme qui la hante, celui de vouloir dire l'horreur vécue tout en étant condamnée au silence.

*C'est ça faire sortir de moi les mots pour dire. Mais je ne peux plus parler.
J'ai perdu ma voix. Poupée corps rigide désarticulé. Pas que ça. Elle ne veut plus de ce corps indicible. (Bey, 1998 : 107).*

Dans cet extrait, Maïssa Bey met en scène de manière très forte le conflit interne de la narratrice entre le désir de parler et l'impossibilité de le faire. Dès la première phrase, nous sentons une volonté claire de s'exprimer. Elle sait que la parole serait une manière d'évacuer la douleur et de reprendre le contrôle sur son histoire. Donc, la parole apparaît comme une nécessité vitale, presque comme une tentative de survie. Cependant, sa tentative échoue immédiatement avec la phrase suivante « Mais je ne peux plus parler. J'ai perdu ma voix. » (Bey, 1998 : 107). Par cette rupture brutale,

Bey évoque le dilemme central du récit. Le protagoniste ressent le besoin urgent de mettre en mots ce qu'elle a vécu, pourtant, le traumatisme a détruit sa capacité même de parler. Ainsi, la parole, qui devrait libérer, est devenue inaccessible et irréalisable.

De plus, elle alterne souvent entre les pronoms 'je' et 'elle' pour parler d'elle-même. Cela montre la dissociation et l'écart qu'elle fait d'elle-même en conséquence de son état traumatisé de choc et de stupeur. Le langage, comme le corps, devient un objet dépersonnalisé et spolié. Pour dire l'indicible, elle utilise une langue aussi désarticulée et mutilée que son corps dans une syntaxe éclatée sous forme de bribes chaotiques et suspendues. De ce fait, le silence devient le seul espace possible, même s'il est douloureux.

Par conséquent, à travers cette nouvelle, Bey démontre que le traumatisme s'exprime chez la protagoniste par un conflit interne permanent entre le désir de parler et l'incapacité à le faire. Donc, le dilemme entre la parole et le silence devient la forme principale par le biais de laquelle le traumatisme est représenté. Cette déchirure interne s'ouvre aussi vers d'autres formes de dilemmes plus larges, où les personnages sont confrontés à des choix éthiques et religieux imposés par un contexte de violence.

2. Discerner ou exécuter : Le dilemme éthique et religieux dans « Croire, obéir, combattre » de Maïssa Bey et « L'horloge biologique » de Rabia Abdessemed

Afin d'analyser le dilemme éthico-religieux dans les nouvelles algériennes, il est utile de s'appuyer sur diverses réflexions théoriques sur la violence, la morale et la religion. D'abord, Paul Ricoeur fait une distinction entre la morale et l'éthique en précisant « C'est par convention que je réserverai le terme d'« éthique » pour la visée d'une vie accomplie sous le signe des actions estimées bonnes, et celui de « morale » pour le côté obligatoire, marqué par des normes, des obligations, des interdictions... » (Ricoeur, 1990 : 5). Donc, selon lui, la morale est fondée sur des règles et des obligations, tandis que l'éthique repose sur la responsabilité envers l'autre et le souci du juste. Cette distinction nous permet de comprendre

comment un individu peut suivre un dogme religieux ou idéologique tout en étant troublé à un niveau intime par la violence qu'il commet.

Dans *Le Jihad : Expansion et déclin de l'islamisme*, Gilles Kepel analyse la montée de l'islamisme radical comme un phénomène politique et idéologique qui légitime la violence au nom d'un projet collectif. Il montre comment le discours djihadiste valorise le sacrifice et mobilise des individus, notamment des jeunes, à travers une vision idéalisée de la communauté et de la lutte (Kepel, 2000). Le sacrifice individuel est glorifié au nom d'une communauté idéale, rappelant les fondements du projet fasciste. Nous observons que le jihad n'est alors pas seulement militaire, mais idéologique et intime. L'embrigadement des jeunes passe par une manipulation de leur besoin d'appartenance et de leur révolte contre l'ordre mondial. Michel Foucault décrit ce pouvoir comme une « normalisation psychologique » fondée sur un régime de vérité. Le jihad devient émancipation, mais au prix du sacrifice. Il simplifie le monde en opposant le bien et le mal, ce qui séduit les jeunes confrontés au chômage, à la marginalisation ou à l'injustice.

Dans la nouvelle « *Croire, obéir, combattre* », Bey met précisément en scène ce conflit intérieur, où l'obéissance religieuse affronte une humanité qui n'est jamais totalement effacée. La nouvelle aborde une question cruciale : comment devient-on terroriste ? Au sens d'Anne-Marie Gronhovd, ce n'est pas la religion d'islam qui est plus violente ou fanatique que d'autres religions, mais « Ce qui rend l'islam violent, ce sont les nombreux pays musulmans qui politisent la religion au bénéfice de leurs souverains ou chefs d'État. » (Gronhovd, 2010 : 1224). Nous constatons que la violence associée à l'islam n'est pas intrinsèque à la foi elle-même, mais est plutôt le résultat de l'exploitation politique de la religion. Donc, il faut développer une compréhension plus nuancée de la foi.

Dans « *Croire, obéir, combattre* », Bey met en lumière le processus complexe de radicalisation des jeunes et le modus operandi des militants islamistes qui font face au dilemme éthico-religieux. L'auteurice montre de quelle façon l'endoctrinement transforme la foi en un outil de violence tout en confrontant l'individu à sa propre conscience. La nouvelle expose le conflit interne permanent qui déchire le protagoniste du récit qui doit faire un choix entre un acte djihadiste, sanctionné par son idéologie religieuse et

le jugement moral de son acte. Racontée à la troisième personne par la technique du flux de conscience, la nouvelle nous introduit dans les pensées d'un intégriste avant de tuer une jeune femme :

Il a les mains qui tremblent, faut pas croire, il a beau se dire très fort dans sa tête, au nom de Dieu clément et miséricordieux, il a le cœur à fleur de lèvres, si seulement elle ne le regardait pas comme ça (Bey, 1998 : 93).

Bey évoque une tension émotionnelle intense par le tremblement des mains de son protagoniste en créant immédiatement une connexion avec son état psychologique, soulignant sa vulnérabilité, sa peur, son angoisse et son état confus. Même s'il veut apparaître comme un combattant déterminé, il reste profondément troublé. La négation de « croire », exprimée par « faut pas croire », joue un rôle central, car elle marque une tentative de réprimer ou de nier des pensées, des espoirs ou des croyances qui pourraient l'aider à surmonter ses angoisses. Il subit un conflit interne parce que, malgré sa tentative de se rassurer par des pensées positives ou des affirmations, il n'arrive pas à se convaincre, à croire pleinement dans ses valeurs religieuses, et son discours interne ne suffit pas à apaiser ses craintes. Ainsi, Bey révèle une fragilité interne et un manque de certitude morale chez le protagoniste.

Afin de se rappeler des valeurs religieuses et de se rassurer, il prie « Dieu clément et miséricordieux » pour qu'il puisse compléter sa mission. Nous notons que la référence à Dieu ici est paradoxale car bien qu'il invoque un Dieu de compassion, son acte de violence contredit ce principe. D'une manière hypocrite, il utilise la religion pour justifier une action inacceptable, ce qui montre une déformation de ses croyances. En acceptant ces croyances, il illustre une forme de résignation, où il se sent contraint d'« obéir » à des principes ou à des obligations qu'il ne choisit pas librement, mais dont il est prisonnier malgré lui. Au lieu d'être un acte de liberté, son obéissance devient une forme de soumission à ses peurs et à ses propres démons internes. L'énoncé « il a le cœur à fleur de lèvres » suggère que le jeune homme sur le point d'exécuter la fille a une grande sensibilité émotionnelle, c'est-à-dire, que le ressenti est tellement intense qu'il peut presque le goûter. Alors, à cause de la lutte entre son devoir perçu et son humanité, il est en proie à des sentiments profonds et conflictuels.

De plus, le regard de sa victime le regarde droit dans ses yeux, sa conscience se réveille et il se sent jugé. Nous comprenons qu'il est conscient de l'aspect tragique de son acte, mais qu'il choisit de s'en détourner. Par conséquent, Bey dessine un portrait complexe de l'état d'esprit d'un intégriste au bord de commettre un acte de violence. Elle montre un personnage en proie des émotions contradictoires entre une volonté de suivre une idéologie et une prise de conscience de la portée morale de ses actes.

Pourquoi ne crie-t-elle pas, elle ne bouge pas, il hésite encore, quel âge peut-elle bien avoir, à peine quelques années de moins que moi, mon Dieu, aidez-moi, je suis un combattant de Dieu, mon Dieu, rien d'autre que ton nom en moi, je ne sais même pas son nom, (Bey, 1998 : 93).

Ces questions qui tourmentent le protagoniste ici, nous révèlent le conflit interne profond du personnage juste avant l'acte violent qu'il va commettre. Le fait qu'il s'interroge sur son silence et son immobilité révèle son malaise profond face à l'attitude inattendue de la jeune femme. Si elle criait ou se débattait, l'acte pourrait être perçu comme une confrontation. Par contre, sa résignation calme l'oblige à considérer son innocence. L'hésitation explicite « il hésite encore » marque un moment clé du dilemme. L'intégriste n'agit pas mécaniquement mais s'arrête, se doute et laisse place à la réflexion, ce qui révèle une conscience encore active. Lorsqu'il s'interroge à propos de l'âge de la jeune femme et remarque qu'elle est presque du même âge que lui, il établit malgré lui un lien humain avec elle. Nous constatons que ce rapprochement brise la logique idéologique qui voudrait la réduire à une simple ennemie ou à une incarnation du mal. À cet instant, la jeune femme n'est plus une figure diabolique à éliminer, mais un être humain qui lui ressemble, ce qui renforce le dilemme entre l'obéissance religieuse et la reconnaissance de l'humanité de l'autre.

Grâce à ces émotions compatissantes nouvellement nées envers sa victime et au doute, le protagoniste se réfugie dans l'invocation religieuse et appelle Dieu à l'aide. Sa prière n'exprime pas une foi sereine, mais une tentative de se rassurer et de faire taire sa conscience. L'expression « rien d'autre que ton nom en moi » montre une volonté d'effacer toute autre pensée, toute émotion humaine. Cependant, cette affirmation est

immédiatement suivie par une phrase troublante quand il se rend compte qu'il ne connaît même pas le nom de la jeune femme. Nous constatons que cette opposition est essentielle pour évoquer le dilemme. D'un côté, Dieu est omniprésent, son nom est répété, invoqué sans cesse, mais, de l'autre côté, la victime est privée de toute identité. Elle n'existe pas comme figure autonome, mais seulement comme une figure anonyme. Nous comprenons que, dans la logique idéologique de l'intégriste, l'absence de nom est une condition nécessaire à l'accomplissement de l'acte violent, car elle empêche toute relation affective avec la victime et permet sa déshumanisation, ce qui le justifie pleinement.

Mais le fait même de remarquer qu'il ne connaît pas l'identité de sa victime révèle une faille dans ce processus. Cette prise de conscience involontaire montre que l'anonymat n'est pas totalement efficace et que l'humanité de la jeune femme continue à s'imposer à sa conscience. Il sait qu'elle est une personne réelle, singulière, et non une abstraction, mais il choisit malgré tout de s'enfermer dans l'obéissance religieuse. Ainsi, Bey évoque une tension profonde entre la nécessité idéologique de l'anonymat et l'impossibilité psychique de réduire entièrement l'autre à une figure abstraite. Nous dégageons que la foi radicalisée n'annule pas complètement l'humanité, mais la compassion continue à confronter ses convictions religieuses.

En répétant son identité de « combattant de Dieu », il suscite un sentiment de mission et de sacrifice, indiquant qu'il se voit comme un héros ou un martyr. Il tente de se vider de lui-même pour devenir un simple instrument de la volonté divine. Pourtant, cette tentative révèle paradoxalement sa fragilité car s'il avait une foi pleinement assurée, il n'aurait pas besoin de se répéter ces paroles avec autant d'insistance. La religion devient alors un moyen de neutraliser le malaise moral plutôt qu'un véritable guide éthique.

Enfin, nous percevons que le mot « combattre » dans le titre ne renvoie pas à un acte héroïque externe, mais à un effort constant de surmonter l'auto-doute, la culpabilité, et les pensées négatives qui viennent miner son estime de soi. Ainsi, l'idée de « combattre » devient une métaphore de la lutte contre son propre mal-être. Pour lui, il ne s'agit pas de combattre des ennemis ou des éléments externes, mais de faire face à une forme de mal

contenu, plus insidieux, qui se manifeste sous forme de sa propre inhumanité et de sa cruauté interne. Son combat intime n'est pas contre des forces visibles, mais contre une sorte de dissonance entre ce qu'il ressent profondément et la croyance qu'il cherche à renforcer chez lui. Subséquemment, le combat dont il s'engage est contre lui-même, contre ses propres faiblesses et son propre mal-être. En rendant le conflit entre ses croyances religieuses et sa sensibilité humaine palpable, le dilemme devient encore plus tragique. Elle offre une lecture profonde de la psychologie de l'intégriste et de la manière dont la religion peut être instrumentalisée tout en restant un espace de conflit moral. Cette tension interne met en lumière la fragilité psychologique qui accompagne la radicalisation et la violence.

Subséquemment, par le biais de cette représentation du conflit interne, nous pouvons aller au-delà d'une lecture purement morale ou religieuse de la violence. La radicalisation chez Bey apparaît surtout comme un dilemme éthique, où l'individu est tiraillé entre l'obéissance à une norme collective et le respect de la vie humaine. Lorsque la norme religieuse est appliquée de manière rigide, sans réflexion ni contexte, elle peut entrer en contradiction avec cette responsabilité humaine. La violence ne naît alors pas d'une foi sincère, mais de la disparition du jugement moral personnel au profit d'une obéissance aveugle. Ces nouvelles permettent donc de rendre visible cette tension, en donnant accès aux hésitations et aux conflits internes des personnages confrontés à des choix impossibles.

Dans la nouvelle « L'horloge biologique », Rabia Abdessemed met en scène un conflit tragique entre la médecine, la religion et la société. À travers le destin de Sabry, étudiant en médecine atteint d'une maladie grave, la nouvellière interroge un dilemme fondamental : faut-il obéir à une norme religieuse lorsqu'elle met en danger la vie humaine ?

Sabry est présenté comme un jeune homme exceptionnel, brillant, passionné par le savoir scientifique. Son intelligence et son engagement total dans les études médicales font de lui une figure d'espoir, à la fois pour sa famille et pour une Algérie tournée vers la modernité et la science. Pourtant, cette excellence intellectuelle est aussi marquée par l'excès car Sabry refuse toute modération, néglige son corps et s'épuise. La science devient pour lui une forme de foi absolue, un « credo » qui remplace toute autre dimension de la vie.

Cette tension conduit à la maladie. Après un long combat contre la leucémie, Sabry est sauvé grâce à la médecine. Mais cette victoire reste fragile. Les médecins lui interdisent formellement de jeûner pendant le Ramadan, car cela mettrait directement sa vie en danger. À ce moment du récit, il fait face à un dilemme clair : respecter une prescription religieuse ou suivre une nécessité médicale vitale.

Ne rien manger du lever au coucher du jour, pourrait causer sa mort. Les maladies du sang sont très délicates. "Donc, il devra se sustenter à des heures normales, sinon on ne peut répondre de rien, et s'il rechute, plus de remède". (Abdessemed, 1998 : 218).

Ainsi, la nouvellière souligne que le jeûne du Ramadan pour Sabry n'était pas seulement déconseillé mais mortel. Sa survie dépendait uniquement du respect scrupuleux des recommandations médicales. Elle insiste que la science a déjà fait tout ce qu'elle pouvait. Le plus petit faux pas, le moindre sacrifice au nom de la pression sociale ou religieuse, entraînera une issue fatale. L'autrice crée donc une tension dramatique entre le savoir scientifique, qui avertit, et la réalité sociale, qui va étouffer cet avertissement.

En théorie, l'islam prévoit des exceptions pour les malades. Pourtant, la nouvellière insiste que ce n'est pas la règle religieuse qui pose problème, mais son application sociale. Le Ramadan devient une épreuve publique où la piété doit être visible. Comme l'écrit l'autrice, il est devenu « l'occasion où la piété doit se manifester le plus, à l'exclusion de toutes les autres pratiques » (Abdessemed, 1998 : 218). La foi n'est plus intime, mais elle est surveillée, jugée et contrôlée.

Les ivrognes, les mangeurs de cochon, les joueurs, les usuriers pourtant condamnés sans excuse par le Livre Saint, jouissent de l'indulgence ou de l'indifférence de la société. Le casseur de Ramadhan, par contre, ne doit pas attendre de pitié. (Abdessemed, 1998 : 219).

Par ces énoncés, nous concevons que la société tolère des péchés graves tant qu'ils restent discrets, mais condamne violemment celui qui ne jeûne pas, car son acte est visible. Par cette logique, Abdessemed révèle une profonde hypocrisie morale. Le jeûne n'est plus un acte spirituel, mais un marqueur social d'appartenance. Dans ce contexte, Sabry ne peut gagner

parce que manger signifie vivre, mais aussi s'exposer à la condamnation collective.

Lorsque Sabry mange en cachette dans sa voiture, il ne provoque personne. Il cherche simplement à survivre. Pourtant, il est agressé brutalement par des hommes qui se réclament de Dieu.

- Tiens, prends, mangeur de Ramadhan, casseur de carême, rompeur de jeûne !

- Tiens, prends, mécréant, ennemi de la Foi, renégat !

- Tiens, prends, au nom de Dieu Clément et Miséricordieux !

Pas un seul de ces ignorants aux fronts de taureaux ne pouvait réaliser l'absurdité de son comportement, et de ses paroles. Invoquer la Clémence et la Miséricorde pour commettre un acte barbare, quelle hérésie !
(Abdessemed, 1998 : 220).

Nous remarquons comment le fanatisme transforme un geste banal de manger en plein jour en un crime absolu. La violence atteint son sommet quand, au nom de la foi, on détruit une vie humaine. Le langage des agresseurs montre une escalade inquiétante. Sabry n'est plus jugé pour son acte, mais il est transformé en ennemi absolu. Il devient un « mécréant », un « ennemi de la foi » et un « renégat ». Pour les intégristes, le besoin vital de manger devient la preuve d'une hostilité envers Dieu.

Abdessemed souligne l'absurdité tragique de cette violence lorsque les coups sont portés « au nom de Dieu Clément et Miséricordieux ». En condamnant Sabry, ces hommes agissent comme des juges autoproclamés et ils mesurent la foi et la dévotion d'autres selon leurs propres critères. Ils s'approprient un pouvoir qui ne leur appartient pas et subséquemment, ils décident qui est croyant, qui est renégat, qui mérite la compassion et qui mérite la punition. Ainsi, à travers les actions contradictoires des intégristes, la norme religieuse est détachée de toute éthique. La compassion, pourtant centrale dans le message religieux, est remplacée par la punition.

Après l'agression, Sabry meurt non pas de sa maladie, mais de l'ignorance et de l'intolérance humaines. Il renonce à lutter contre ce que la nouvellière appelle « l'invincible ignorance » (Abdessemed, 1998 : 221). De cette façon, elle dépeint un paradoxe encore plus fort. La science et l'amour maternel réussissent à sauver Sabry d'une maladie implacable, mais la société, minée par l'intolérance et la violence, finit par le tuer. Sa fin n'est

donc pas seulement la mort d'un jeune homme, mais le symbole d'une société qui détruit ses propres forces vives, sa jeunesse et son avenir, au nom d'une interprétation rigide et violente de la foi. Ainsi, l'autrice suggère que certaines formes de fanatisme sont plus destructrices que la maladie elle-même, car elles refusent la réflexion, assèchent toute pitié et effacent l'humanité.

Sabry devait mourir un jour de Ramadhan pour avoir mangé. Or il devait manger pour échapper à la mort. Ironie du sort, ce jour-là, à l'aéroport, à quelques kilomètres du lieu où il avait été attaqué, des gens mangeaient ostensiblement. Ils étaient en instance de départ ou déjà de retour et pouvaient rompre le jeûne sans être inquiétés. Ils avaient une raison canonique qui les en dispensait : le voyage. Pourquoi Sabry, qui allait entreprendre un voyage sans retour, n'avait-il pas bénéficié de la même faveur ? (Abdessemed, 1998 : 221).

Ainsi, la fin de la nouvelle renforce le dilemme par une ironie cruelle. Des voyageurs mangent publiquement à l'aéroport sans être inquiétés, car le voyage constitue une exemption religieuse. Sabry mange pour vivre, mais il meurt pour avoir transgressé une norme visible. Par la question finale, la nouvellière souligne l'injustice profonde du système. La loi religieuse est appliquée de manière sélective selon le statut et la visibilité, non selon l'éthique.

De plus, l'aéroport est un espace de passage entre le départ et l'arrivée, l'extérieur et l'intérieur, et dans ce cas, la vie et la mort. Pour les passagers, il symbolise la liberté, la mobilité et même une justification religieuse. Tandis que pour Sabry, il devient un miroir cruel qui montre son « instance de départ » pour un voyage qui sera définitif et sans retour. La nouvellière accorde une double signification à son « voyage ultime » puisque pour les passagers de l'aéroport, il s'agit d'un déplacement ordinaire, mais pour lui, c'est celui vers la mort et serait irréversible et absolu. Nous observons l'ironie que la religion admet une exemption pour un voyage terrestre et de confort, mais elle refuse toute indulgence, et même impose la violence au protagoniste qui entreprend le voyage existentiel.

Ainsi, « L'horloge biologique » ne critique pas la religion en elle-même, mais sa transformation en outil de contrôle social. Abdessemed montre que lorsque la norme religieuse est séparée de la compassion et de la raison, elle devient mortifère. Le dilemme entre obéissance religieuse et respect de

la vie humaine constitue le noyau moral de la nouvelle. Ainsi, l'autrice nous conduit à une conclusion tragique, en insistant qu'une société qui choisit les règles inviolables contre l'être-humain finit par se détruire elle-même.

3. Habiter ou fuir : Le dilemme de l'exil et de l'appartenance dans « La cicatrice à son cou nu » de Soumya Ammar Khodja

Nous constatons que la logique de violence normative ne s'arrête pas à l'espace social, mais, elle produit aussi des effets durables sur les individus et les contraint parfois à l'exil. L'exil n'est alors pas seulement un déplacement géographique, mais une rupture interne profonde. Quitter son pays sous la menace de la violence signifie perdre un cadre familial, mais aussi une part de soi. Comme l'explique Edward Said, « L'exil est étrangement fascinant à penser, mais terrible à vivre. Il est la fracture inguérissable imposée entre un être humain et son lieu natal, entre le moi et sa véritable demeure ; sa tristesse essentielle ne peut jamais être surmontée¹ » (Said, 2000 : 173). Donc, l'exilé vit dans une condition de perte permanente, marqué par une rupture irréparable avec le lieu natal et par l'impossibilité de retrouver une unité entre le passé et le présent. À cette fracture s'ajoute le traumatisme, qui ne disparaît pas avec le départ. Cathy Caruth affirme : « Le traumatisme ne se situe pas dans le simple événement violent ou originel du passé d'un individu, mais plutôt dans le fait que sa nature même — demeurée inassimilée, précisément parce qu'elle n'a pas été reconnue au moment où elle s'est produite — revient hanter le survivant par la suite² » (Caruth, 1996 : 4). Elle insiste sur le fait que le traumatisme se définit par un événement violent qui n'est pas totalement assimilé au moment où il se produit et qui revient ensuite sous

¹ *Exile is strangely compelling to think about but terrible to experience. It is the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home: its essential sadness can never be surmounted.* (Said, 2000 : 173) Citation traduite par l'auteur de cet article.

² *Trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature — the way it was precisely not known in the first instance — returns to haunt the survivor later on.* (Caruth, 1996 : 4) Citation traduite par l'auteur de cet article.

forme de souvenirs envahissants, de silences ou de symptômes. Dans ce sens, nous dégageons que l'exil ne guérit pas la blessure mais il la déplace.

Dans la nouvelle intitulée « La cicatrice à son cou nu » qui se trouve dans le recueil *Rien ne me manque*, Soumya Ammar Khodja met en scène un profond dilemme interne chez les personnages, partagés entre le choix de rester dans la terre natale malgré la violence et celui de partir pour survivre, au prix de l'arrachement. Elle raconte l'histoire d'un couple d'âge mûr, Djoher et son mari Nabil qui sont forcés de fuir leur pays à cause des assassinats et de terrorisme par des islamistes en 1994 et de s'installer en France. Ainsi, l'exil devient pour les protagonistes à la fois une nécessité vitale et une blessure identitaire.

Djoher, une enseignante à l'école supérieure à Alger, est choquée d'apprendre des nouvelles de la brutalité et la barbarie de la tuerie incessante des intellectuels, des académiciens, des ingénieurs, des administratifs ou d'autres cadres presque chaque jour. Elle est ébranlée de savoir que le directeur de l'école supérieure des beaux-arts d'Alger était meurtri, avec son fils de vingt-trois ans, à l'intérieur de l'institut vers neuf heures du matin par des jeunes qui se font passer pour les étudiants, tandis que ses camarades l'entourent et pleurent.

Plus que le chagrin et la stupeur, le couple est accaparé de l'effroi et la peur pour soi et les siens. « Djoher et Nabil avaient essayé de ne pas céder à la panique, de s'arrimer, vaille que vaille, à la vie quotidienne, mais la terre tremblait sous leurs pieds à chaque assassinat » (Khodja, 2003 : 124). Khodja démontre la terreur et l'incertitude parmi lesquelles vivent ses personnages et comment ils essaient de trouver une forme de normalité pour continuer leur vie quotidienne. Ils assistent aux enterrements des uns et des autres en interrogeant qui serait la victime prochaine.

À chaque fois que Djoher écoute les rumeurs ou les nouvelles d'un assassinat, elle se jette dans les tâches ménagères pour s'occuper par la mobilité, mais quelquefois, dans un état de stupeur, elle erre de pièce en pièce, en regardant machinalement la télé : « Sur quelle planète était situé ce monde où l'on vantait les conserves de luxe pour chats, où l'on susurrerait les bienfaits existentiels d'une confiture de fraise ? » (Khodja, 2003 : 125). Ainsi, en regardant la télé, Djoher est saisie par un sentiment d'étrangeté quand elle voit des images des articles de luxe qui lui semblent bizarres et

lointains. Cet univers la tente aussi et elle a envie de s'échapper à l'atmosphère de terreur qu'elle habite.

La nuit, abandonnés à l'immobilité, ils ne trouvaient pas le repos. La peur allait et venait au rythme de leur respiration, amplifiée par les bruits insolites du dehors. Sursautant, leurs mains se crispaient sur les draps, s'attendent au cauchemar que d'autres avaient déjà subi. (Khodja, 2003 : 126).

Ainsi, parmi l'aspect terrifiant des attentats, le couple de Djoher et Nabil vivent en peur permanente, particulièrement pendant la nuit, quand tout est silencieux et quand ils n'ont pas de distraction des tâches, ils veillent le moindre bruit du dehors. Par la dimension répétitive de la peur, nous concevons que rester n'est plus un choix libre pour eux, mais c'est une endurance imposée, ce qui vide l'appartenance de son sens protecteur.

C'est dans ce contexte que Khodja construit le désaccord fondamental entre le couple. Nabil, qui enseigne à l'université mais a un passé syndicaliste, refuse d'abord l'idée de partir. Son attachement à l'Algérie est existentiel. « Il était de cette terre et de nulle autre » (Khodja, 2003 : 127). Pour lui, l'Algérie n'est pas seulement un lieu de naissance, mais son identité est enracinée dans son lieu d'origine. Son appartenance n'est pas idéologique, mais profondément vécue car elle se fonde sur ce qu'il a construit lentement au fil du temps, à travers « son couple, ses enfants, son métier » (Khodja, 2003 : 127). Donc, pour lui, partir signifierait perdre ce qui donne sens à la vie. Son refus de l'exil repose sur l'idée de continuité, de stabilité, et sur la croyance que la vie quotidienne peut encore résister à la violence. « Bien implantée dans le réel, appréciant ce qu'il possédait, la tourmente métaphysique n'était pas pour lui » (Khodja, 2003 : 127). Il est donc une personne attachée aux gestes ordinaires et à la routine, et il refuse de penser en termes abstraits de destin, de mort ou d'effondrement collectif. Cela illustre que le refus de Nabil n'est pas une fuite devant la réalité, mais une fidélité à une vie construite, qui donne sens à l'existence malgré la violence.

À l'opposé de cette fidélité enracinée, nous observons le personnage de Djoher qui incarne une vision radicalement différente. Elle réplique « Nous ne sommes pas des arbres » (Khodja, 2003 : 127). À travers la métaphore des arbres, elle rappelle que l'être humain n'est pas condamné à l'immobilité, même si le départ implique une douleur profonde. Ainsi,

Khodja illustre la lucidité de Djoher qui sait que rester par fidélité peut devenir une forme de condamnation à mort. Contrairement à Nabil, elle perçoit le danger de la violence, pas comme une crise passagère, mais un phénomène durable qui menace de détruire toute possibilité de vie. Elle croit que quitter la terre natale n'est pas naturel, mais parfois nécessaire pour survivre. Cependant, chez elle, l'exil commence avant le départ. Elle ressent un glissement interne et une fracture progressive :

Une peur blanche, lucide occupait son cerveau. Sournisement, le sentiment d'être autre se lovait, grossissait en elle. C'était comme si elle vivait sur une terre qui se détachait d'un ensemble, devenait une île dérivant vers quelle direction, vers quel échouage ? (Khodja, 2003 : 131).

Khodja utilise des mots chargés pour montrer l'état de vigilance accrue de la protagoniste devant une réalité dévastatrice. Elle vit, non seulement, en peur constante d'être tuée, mais elle se sent aussi déracinée et aliénée par l'insensibilité des gens autour d'elle. Par exemple, un jour Djoher écoute au sujet de l'assassinat d'un pédiatre connu à Alger et elle se demande comment ils peuvent oser tuer quelqu'un qui soigne leurs enfants. Mais elle est étonnée de voir la réaction indifférente de sa voisine, selon qui, s'il était tué, c'est parce qu'il y avait une raison. Et Djoher pense que si un jour Nabil, elle ou les deux sont tués, cette dame affiche le même air nonchalant et détaché. Ainsi, chez elle, l'exil n'est pas déclenché par le départ, mais par la perte de reconnaissance et de solidarité au sein même de la communauté. Donc, elle se pense comme une île isolée et déstabilisée qui se détache de l'ensemble de la foule et s'enfuit vers l'inconnu. Cette image traduit une rupture intime car leur pays n'est plus un espace de protection ou d'appartenance, mais un lieu instable et menaçant.

Le départ devient alors inévitable et se transforme en une question de survie. La menace explicite reçue par téléphone « Bientôt, avec la bénédiction du Maître Suprême, on déposera vos deux têtes » (Khodja, 2003 : 133) rend toute hésitation impossible pour le couple. Pourtant, Khodja ne présente pas l'exil comme une libération simple ni comme une solution apaisante. Il est au contraire décrit à travers une série de mots courts et violents « Éboulement. Peur. Départ. Arrachement. Tétanie. Glaciation. » (Khodja, 2003 : 134). L'absence de phrases complètes donne l'impression d'un choc et d'un effondrement interne qui accompagne la

fuite et souligne la brutalité de la rupture avec la terre natale. L'énumération fragmentée correspond à ce que Cathy Caruth identifie comme une parole traumatique, incapable de se structurer en récit continu. Comme elle le souligne, « Le traumatisme n'est pas vécu comme une expérience pleinement appropriée au moment où il survient, mais seulement de manière différée, à travers la répétition qui s'empare de celui qui l'a vécu³ » (Caruth, 1996 : 4). La fragmentation du langage traduit ainsi l'impossibilité de construire un récit continu face à une violence qui excède la compréhension immédiate. Nous remarquons que chaque mot correspond à une étape du traumatisme. L'éboulement évoque la chute d'un monde familial, l'arrachement exprime la douleur de quitter ce qui fonde l'identité, tandis que la tétanie et la glaciation renvoient à une paralysie émotionnelle.

Ainsi, nous percevons que le dilemme de l'exil n'oppose pas le courage à la peur. Ce sont deux manières légitimes d'habiter le monde. Nabil incarne l'enracinement, la fidélité et la continuité, tandis que Djoher représente la lucidité tragique et la nécessité de rompre pour survivre. L'autrice ne juge pas mais elle rend visible la douleur de chaque position et ainsi, fait du choix de l'exil un conflit humain profondément déchirant. En plus, l'exil sauve la vie, mais laisse une blessure profonde. En quittant l'Algérie, Djoher et Nabil échappent à la mort, mais ils entrent dans une autre forme de souffrance, celle de la perte, du déracinement et de la mémoire traumatique. Kodja révèle l'exil n'est ni une libération totale ni une simple fuite. Il est un espace de tension permanente entre la survie et la perte, entre la protection et le déracinement. Les protagonistes peuvent quitter le pays, mais jamais totalement l'histoire qui les habite.

Conclusion

En analysant des nouvelles de Maïssa Bey, Rabia Abdessemed et Soumya Ammar Khodja, nous observons que le traumatisme lié à la violence des années 1990 en Algérie ne se manifeste jamais de manière uniforme. Chaque nouvelle choisit un espace différent de l'expérience humaine pour

³ *The trauma is not experienced as a fully owned experience, but only belatedly, in its repeated possession of the one who experiences it.* (Caruth, 1996 : 4) Citation traduite par l'auteur de cet article.

représenter le dilemme interne. Le langage, la foi et l'appartenance deviennent des espaces de tension où rien ne peut être vécu de manière simple ou stable.

Chez Maïssa Bey, le traumatisme se manifeste par un conflit entre la parole et le silence dans « Corps indicible ». Le corps violenté ne parvient plus à s'exprimer, mais il ne peut pas oublier non plus. Le silence devient alors une forme de langage brisé. À l'inverse, Rabia Abdessemed déplace le conflit vers l'espace éthique et social. Dans « L'horloge biologique », le dilemme ne se situe pas dans l'indicible, mais dans l'impossibilité de concilier une norme religieuse avec le respect de la vie humaine. La violence manifeste ici de la pression collective et de l'absence de jugement moral individuel. Dans « Croire, obéir, combattre », Bey explore un autre type de dilemme ; celui d'un individu pris entre l'obéissance religieuse imposée et l'humanité qui résiste encore. La violence n'est pas le produit d'une foi ardente, mais témoigne de la rupture entre la norme religieuse et le jugement éthique. Enfin, Soumya Ammar Khodja explore un dilemme existentiel lié à l'exil. Le conflit oppose l'attachement à une terre aimée et la nécessité de partir pour survivre. L'exil apparaît comme une blessure qui commence avant le départ et qui se prolonge après lui.

Malgré ces différences, nous constatons que ces récits partagent la même logique. Dans chaque nouvelle, le dilemme interne est né d'une violence qui détruit les choix simples. Il révèle une fracture entre la norme et l'éthique, entre l'obéissance et la responsabilité, entre l'appartenance et la survie, entre la foi et l'humanité. Ces dilemmes servent une fonction essentielle dans l'écriture d'urgence car ils permettent de dire le traumatisme sans le réduire à un événement spectaculaire. Nous remarquons que la violence n'est jamais seulement physique. Elle agit sur la conscience, sur le corps, sur la mémoire et sur les choix de vie. Les nouvellières insistent que ni le silence, ni l'obéissance, ni l'exil ne constituent des solutions apaisées à ces dilemmes. Donc, en donnant accès aux désarrois et aux conflits intimes des personnages, les autrices résistent à la simplification de la violence et réaffirment une écriture profondément humaine, fondée sur le doute, la conscience et la responsabilité.

Bibliographie

- Abdessemed, R. 1998. « *L'horloge biologique* ». *Mémoire de femmes*. Paris : Éditions du Seuil.
- Balaev, M. 2018. « Trauma studies ». *A companion to literary theory*, p. 360-371.
- Berger, J. 1997. « Trauma and Literary » *Theory Contemporary Literature*, 38 (3), p. 569-582.
- Bey, M. 1998. « *Corps indicible* ». *Nouvelles d'Algérie*. Paris : B. Grasset.
- Bey, M. 1998. « *Croire, Obéir, Combattre* ». *Nouvelles d'Algérie*. Paris : B. Grasset.
- Caruth, C. 1996. *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Felman, S. 1992. Education and Crisis. In : Felman, S. & Laub, D. 1992. *Testimony : Crises of Witnessing in literature, Psychoanalysis and History*. Routledge.
- Foucault, M. 1975. *Surveiller et Punir : Naissance de La Prison*. Paris : Gallimard.
- Gronhovd, A.-M. 2010. « Algérie, Idéologie et Raison : Albert Camus, Malek Bennabi, Maïssa Bey ». *The French Review*, vol. 83, n° 6, p. 1216-1230.
- Kepel, G. 2000. *Jihad : Expansion et Déclin de L'islamisme*. Paris : Gallimard.
- Khodja, S.A. 1999. « Écritures d'urgence de femmes algériennes ». *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 9, p. 141-156. [En ligne] : URL : <http://journals.openedition.org/cliio/289> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cliio.289> [consulté le 10 octobre 2025].
- Khodja, S.A. 2003. « La cicatrice à son cou nu ». *Rien ne me manque*. Monaco : Serpent à plumes. [Trouville-sur-Mer] : Le Reflet.
- Laub, D. 1992. Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening. In : Felman, S. & Laub, D. 1992. *Testimony : Crises of Witnessing in literature, Psychoanalysis and History*. Routledge.
- Ricoeur, P. 1990. « Éthique et Morale ». *Revista Portuguesa de Filosofia*, 46 (1), p. 5-17.
- Ricœur, P. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil.
- Said, Edward W. 2000. « Reflections On Exile ». *Reflections On Exile and Other Essays*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- Simonin, A. 1988. « Les Éditions de Minuit et les Éditions du Seuil. Deux stratégies éditoriales face à la guerre d'Algérie ». *Les Cahiers de l'Institut d'Histoire Du Temps Présent*, 10 (1), p. 147-166.
- Stora, B. 2005. *Les mots de la guerre d'Algérie*. Toulouse : Presses Universitaires Du Mirail.



© *Synergies Inde*, Revue du GERFLINT, n° 14, Année 2025.
<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42702413w>
Bibliothèque nationale de France - Décembre 2025 -

Éléments sous droits d'auteur.
<https://gerflint.fr/>
<https://gerflint.fr/synergies-inde>





Silence, Sacrifice et Mémoire : Traumatisme genré et mémoire collective dans *Les Femmes de l'ombre*

Monazir Abbas

Birla Global University, Inde

monazir.fr@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-2954-4716>

Reçu le 12-10-2025 / Évalué le 04-11-2025 / Accepté le 01-12-2025

Résumé

Cet article analysera *Les Femmes de l'ombre* (2008) de Jean-Paul Salomé afin de montrer comment le film contribue à reconstruire une mémoire genrée et réparatrice de la Résistance, en mobilisant le traumatisme et le silence comme révélateurs de l'héroïsme féminin. Longtemps marginalisées dans l'histoire et au cinéma, les résistantes ont vu leurs voix réduites au silence, un effacement qui constitue déjà une forme de traumatisme. À travers les thèmes du silence, du sacrifice et de la mémoire, le film met en lumière des souffrances spécifiquement féminines, telles que la menace de violences sexuelles ou l'isolement. En s'appuyant sur les théories du traumatisme (Caruth, La Capra, Hirsch), l'article montre que le film réhabilite des récits oubliés et inscrit le trauma féminin au cœur de la mémoire collective française, tout en soulignant le rôle du cinéma dans la transmission intergénérationnelle de l'histoire.

Mots-clés : traumatisme, résistance française, cinéma, mémoire collective

Silence, Sacrifice, and Memory : Gendered Trauma and Collective Memory in *Les Femmes de l'ombre*

Abstract

This paper analyzes *Les Femmes de l'ombre* (2008) by Jean-Paul Salomé to show how the film helps reconstruct a gendered and reparative memory of the French Resistance, by mobilizing trauma and silence as key means of revealing female heroism. Long marginalized in both history and cinema, female resistance fighters saw their voices silenced — an erasure that itself constitutes a form of trauma. Through the themes of silence, sacrifice, and memory, the film highlights forms of suffering specific to women, such as the threat of sexual violence and isolation. Drawing on trauma theories (Caruth, La Capra, Hirsch), the article argues that the film rehabilitates forgotten narratives and inscribes women's trauma at the heart of French collective memory, while emphasizing the essential role of cinema in the intergenerational transmission of history.

Keywords : trauma, French resistance, cinema, collective memory

Introduction

Le cinéma joue un rôle essentiel dans la construction de la mémoire collective d'un pays. En France, cette mémoire est fortement marquée par la Seconde Guerre mondiale et par la figure héroïque du résistant. Pourtant, l'histoire officielle a souvent marginalisé la place des femmes dans la Résistance, les reléguant dans l'ombre malgré les risques qu'elles ont pris pour libérer la France. Le film *Les Femmes de l'ombre* (2008) de Jean-Paul Salomé s'inscrit dans une démarche de réparation mémorielle en rendant hommage à ces héroïnes méconnues. Comme le souligne le réalisateur dans un entretien cité par Fanny Dayres, il voulait « rendre hommage à ces femmes qui ont fait preuve d'un courage exceptionnel et qui à [sa] connaissance, ont reçu moins d'honneurs après-guerre que les hommes¹ ». Dès lors, comment le film contribue-t-il à redonner une place aux femmes dans la mémoire collective de la Résistance, et de quelle manière le traumatisme et le silence deviennent-ils des vecteurs de reconnaissance et d'héroïsme féminin ?

L'histoire du film se déroule en 1944, peu avant le débarquement en Normandie. Louise Desfontaines, interprétée par Sophie Marceau, est une résistante française engagée dans la section française du *Special Operations Executive* (SOE), un service secret britannique. Sa mission est d'exfiltrer un géologue anglais, capturé par les Allemands, qui détient des informations capitales sur le débarquement des troupes alliées. Pour cela, elle recrute une équipe de femmes : Suzy, une ancienne danseuse ; Gaëlle, une chimiste ; Jeanne, une prostituée condamnée à mort ; et Maria, une infirmière juive. Ensemble, elles forment un commando uniquement féminin, parachuté en France. Le film dévoile à la fois leur courage, leur douleur et leur sacrifice. Il met aussi en lumière leur silence — un silence qui symbolise à la fois le caractère clandestin de la Résistance française, le traumatisme qui hante ces personnages et l'angoisse de vivre sous le régime Nazi.

¹ Dayres, Fanny. « *Les Femmes de l'Ombre* : Un Hommage poignant. » *La Tribune Montesquieu*, March 14, 2016. <https://latribunemontesquieu.wordpress.com/2016/03/14/les-femmes-de-lombre-un-hommage-poignant/> [consulté le 10 octobre 2025].

Le traumatisme des Français sous l'Occupation est le thème central du film. Ainsi qu'explique Cathy Caruth, « Le traumatisme ne se situe pas dans le simple événement violent ou originel du passé d'un individu, mais plutôt dans le fait même que sa nature non assimilée — le fait qu'il n'ait précisément pas été compris au moment où il s'est produit — revient hanter le survivant plus tard² » (Caruth, 1996 : 4). Le traumatisme ne se vit donc pas au moment même de la violence ; il revient plus tard, sous forme de cauchemars, de silences ou de souvenirs fragmentés. Dans *Les Femmes de l'ombre*, Louise est hantée par la mort de son mari, tué dans la première scène du film. Cette perte initiale devient la source de sa force mais aussi de sa blessure. Tout au long du film, son visage reste fermé, ses émotions contenues : son silence porte les traces du traumatisme de la guerre. Les autres femmes vivent également des formes de souffrance invisibles. Gaëlle, par exemple, choisit de se suicider après avoir été torturée par les Nazis parce qu'elle ne voulait pas trahir ses camarades. Ce geste exprime à la fois son courage et le poids insoutenable de la douleur. Le film montre ainsi que le traumatisme ne reste pas limité à l'individu qui a été victime d'un accident ou d'une guerre. Ce n'est pas un phénomène individuel ; c'est une action/réaction collective, historique et politique. Ainsi qu'observe Dominick LaCapra, « Il est erroné de considérer le trauma comme un phénomène purement psychologique ou individuel. Il entretient des liens essentiels avec les conditions sociales et politiques, et ne peut être compris et abordé qu'en tenant compte de ces dimensions³ » (LaCapra, 2001 : xi). Le traumatisme de ces femmes du film reflète la condition psychologique du peuple français comme une nation subjuguée par une force ennemie pendant l'Occupation. La peur, la perte, la résistance et le silence faisaient partie de l'expérience de toute la nation française de l'époque.

Le cinématographe, Jean-Paul Salomé illustre sa vision dans une interview à *RTL info* : c'est qu'il voulait rendre visibles « ces femmes décidées et autonomes, à l'esprit suffisamment indépendant pour larguer

² *Trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature — the way it was precisely not known in the first instance — returns to haunt the survivor later on.*

³ *It is misguided to see trauma as a purely psychological or individual phenomenon. It has crucial connections to social and political conditions and can only be understood and engaged with respect to them.*

les amarres et partir en Grande-Bretagne⁴ ». À travers les personnages de Louise et ses compagnes, le réalisateur nous montre un aspect particulier de la Résistance : le sacrifice et le courage des femmes françaises sous l'Occupation qui ont été effacées, pour la plupart, des récits nationaux. Cette invisibilité correspond à ce que Sharon Crozier-De Rosa et Vera Mackie appellent une mémoire genrée : « En parlant d'histoire et de mémoire, il est nécessaire de distinguer le « passé » (ce qui s'est réellement produit), « l'histoire » (ce qui a été conservé dans les archives historiques) et la « mémoire » (les actes collectifs de remémoration d'une société)⁵ » (Rosa, Mackie, 2019 : 2). Le passé des résistantes a bien eu lieu, mais il n'a pas été pleinement conservé dans l'histoire officielle. Le film vient combler ce vide, en transformant leur passé oublié en mémoire collective vivante.

La question de la mémoire est en effet centrale dans *Les Femmes de l'ombre*. Le film s'inscrit dans ce que Pierre Nora appelle un *lieu de mémoire* : un espace symbolique où se fixe le souvenir d'un groupe. Par les images, les dialogues et les silences, Salomé construit une mémoire visuelle de la Résistance féminine. Au lieu de s'appuyer sur des faits appris dans les livres d'histoires ou des documents officiels, le film rend hommage aux expériences vécues. Comme le disait Maurice Halbwachs, « ce n'est pas sur l'histoire apprise, c'est sur l'histoire vécue que s'appuie notre mémoire » (Halbwachs, 1950 : 43). Ce que le spectateur retient du film, ce ne sont pas les dates ou les faits militaires, mais les émotions : la peur, la douleur, la solidarité. Ces émotions imprègnent leurs souvenirs d'une force humaine et collective. Elles transforment l'histoire vécue par un groupe de femmes en une mémoire partagée par la société.

Le film révèle aussi la relation complexe entre la mémoire et la culture. Nigel C. Hunt constate que « Si nous voulons comprendre la mémoire, nous devons explorer l'influence de la culture et de la société, ainsi que la manière dont les souvenirs sont affectés par les récits que nous nous

⁴ RTL Info. « 'Les Femmes de L'ombre' rend hommage aux femmes engagées dans la Résistance. » RTL Info, March 4, 2008. <https://www.rtl.be/art/info/magazine/culture/-les-femmes-de-l-ombre-rend-hommage-aux-femmes-engagees-dans-la-resistance-38304.aspx> [consulté le 10 octobre 2025].

⁵ *In talking about history and memory we need to make a distinction between the 'past' (what happened), 'history' (what has been retained in the historical record), and 'memory' (a society's collective acts of remembering).*

racontons à nous-mêmes et aux autres⁶ » (Hunt, 2010 : ix). *Les Femmes de l'ombre* illustre cette idée : c'est à travers le récit, le cinéma et la culture artistique que les souvenirs prennent sens et se transmettent. Cette analyse vise à montrer comment le film devient un moyen de reconstruire une mémoire collective à partir des expériences individuelles. L'intrigue, le décor, les dialogues ainsi que les pauses de silence contribuent à reconstruire une mémoire nationale où les femmes ont enfin une place centrale.

Cette étude essaiera de répondre à la question suivante : comment est-ce que le film *Les Femmes de l'ombre* aide à reconstruire une mémoire genrée et réparatrice de la Résistance en utilisant le trauma et le silence comme révélateurs de l'héroïsme féminin ? On postule que *Les Femmes de l'ombre* déconstruit la mémoire officielle de la Résistance, non seulement en mettant en scène des figures féminines, mais surtout en utilisant les thèmes du traumatisme et du silence pour transformer l'oubli historique en reconnaissance collective, faisant ainsi du film un acte de justice mémorielle. La première partie analysera comment le film met en lumière le silence et l'invisibilité historique des femmes résistantes, en démontrant que leur effacement des récits officiels manifeste le traumatisme collectif. La deuxième partie étudiera le sacrifice, et la souffrance genrée : elle montrera que le corps féminin, devient le lieu où s'incarne la violence de la guerre et il devient un reposoir des souvenirs douloureux de l'histoire collective. Enfin, la troisième partie examinera la mémoire et la transmission du trauma, en montrant comment *Les Femmes de l'ombre* transforme ces expériences individuelles en une mémoire collective et réparatrice, réinscrivant ainsi la place des femmes françaises au sein du discours historique national.

Alors, *Les Femmes de l'ombre* ne se contente pas de raconter une histoire de guerre : il réécrit la mémoire du traumatisme et de la reconnaissance. Le film nous rappelle que la mémoire collective est toujours en construction, influencée par la culture et par le regard du présent. Il s'appuie sur des histoires vécues, sur des souffrances partagées, et sur la volonté de ne plus oublier celles qui ont résisté à l'Occupation par leur

⁶ *If we are to understand memory we must explore the influence of culture and society, and how memories are affected by the stories we tell ourselves and others – the narratives.*

silence. En redonnant une voix aux femmes, Jean-Paul Salomé fait du cinéma un outil de mémoire, un espace de réparation et une revendication de la justice historique.

1. Silence : inexistence et invisibilisation des voix féminines

L'histoire officielle de la Résistance française a, pendant longtemps, occulté le rôle des femmes et des marginalisés. Pendant des décennies, leurs actions courageuses ont été considérées comme secondaires ou symboliques, tandis que les récits nationaux glorifiaient surtout les héros masculins. Margaret Collins Weitz nous rappelle que « Ce que Lucienne Guezennec et d'autres femmes ont accompli dans la Résistance française contre l'occupation allemande (sic) pendant la Seconde Guerre mondiale a reçu peu d'attention. Pourtant, la participation des femmes à cette « guerre dans la guerre » fut bien plus importante que les rôles publics qu'elles occupaient alors dans la société française. [...] Lorsque les exploits des femmes sont mentionnés dans les récits historiques, ils sont généralement présentés d'un point de vue masculin⁷ » (Weitz, 1995 : 7). Cette remarque souligne le double effacement : d'un côté, l'absence de reconnaissance historique ; de l'autre, la perspective masculine de raconter les exploits des femmes.

Les historiennes Sharon Crozier-De Rosa et Vera Mackie expliquent ce phénomène d'invisibilisation des femmes des mémoires nationales. Selon elles, « Les récits nationalistes ont donc eu tendance à obscurcir ou à omettre la reconnaissance de la participation des femmes aux mouvements nationalistes et aux projets de construction nationale. Le nationalisme a souvent été perçu comme un processus né d'une mémoire masculinisée, d'une humiliation masculinisée et d'un espoir masculinisé⁸ » (Rosa, Mackie,

⁷ *What Lucienne Guezennec and other women did in the French Resistance to German occupation during World War II has received little attention. Yet women's participation in that war-within-a-war was considerably greater than the public roles they played in French society at that time. [...] When women's exploits are mentioned in historical accounts, they are generally presented from a masculine perspective.*

⁸ *Nationalist histories, then, tended to obscure or omit acknowledgment of the participation of women in nationalist movements and in nation-building projects. Nationalism has been seen as a process that typically has sprung from masculinized memory, masculinized humiliation, and masculinized hope.*

2019 : 99). Autrement dit, les récits de la nation française ont été construits sur des souvenirs masculins : le courage du soldat, le sacrifice du père, la gloire du général. Les femmes, quant à elles, ont été enfermées dans des rôles symboliques — celles de mères, d'épouses ou de victimes. Ce silence collectif a créé une mémoire incomplète, une mémoire sans voix féminine.

Jean-Paul Salomé, dans *Les Femmes de l'ombre*, tente de briser ce silence. Un article de *RTL info* constate que le réalisateur « rend hommage à ces héroïnes de la Résistance que le cinéma a souvent cantonnées à des rôles subalternes traversant les écrans à vélo en robe rétro⁹ ». *L'Armée des ombres* (1969) de Jean-Pierre Melville, était le seul film qui a mis en scène une figure féminine de résistante au cinéma. Mais même dans ce film, le personnage de Mathilde, joué par Simone Signoret, reste entouré d'hommes et disparaît tragiquement à la fin, effaçant symboliquement la place de la femme dans le récit de la Résistance. Salomé, lui, choisit de faire un film presque exclusivement concentré sur les personnages femmes de la Résistance, cinq femmes qui décident, agissent, résistent, souffrent. Cependant, cette parole retrouvée passe encore par le silence : c'est par le non-dit, les regards, les gestes, que leur trauma s'exprime.

La première séquence du film illustre déjà ce silence. On voit Louise et son mari attaqués par les soldats allemands. Le mari est tué, mais aucun cri ne retentit. Le visage de Louise reste figé, sa douleur muette. Ce mutisme prête un ton au silence qui prédomine la mise en scène du film impliquant ainsi que, la guerre est une expérience où la souffrance ne peut se mesurer par le langage. Comme le dit Cathy Caruth, « [...] c'est toujours l'histoire d'une blessure qui crie, qui s'adresse à nous dans une tentative de nous révéler une réalité ou une vérité autrement inaccessible¹⁰ » (Caruth, 1996 : 4). Le trauma ne parle pas avec des mots ; il s'exprime à travers la blessure, le corps, et le silence. Ce cri intérieur, invisible, traverse toutes les héroïnes du film. Gaëlle garde le silence même sous la torture. Suzy se tait sur son passé avec l'officier nazi Heindrich. Louise, enceinte et seule, ne partage

⁹ RTL Info. « 'Les Femmes de L'ombre' rend hommage aux femmes engagées dans la Résistance. » RTL Info, March 4, 2008. <https://www.rtl.be/art/info/magazine/culture/-les-femmes-de-l-ombre-rend-hommage-aux-femmes-engagees-dans-la-resistance-38304.aspx> [consulté le 10 octobre 2025].

¹⁰ [...] it is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available.

jamais sa peur. Ce silence devient la forme même du trauma : un langage de l'indicible.

Dominick LaCapra a expliqué que dans le trauma, « l'indécidabilité et la différence non régulée [...] dominant dans le trauma et dans la répétition post-traumatique, où l'on est hanté ou possédé par le passé et pris, de manière performative, dans la répétition compulsive des scènes traumatiques¹¹ » (LaCapra, 2001 : 21). Cela signifie que les personnes traumatisées revivent sans cesse leur passé, comme si le temps était bloqué. Ce processus de « rejouer » le passé est visible dans le film. Louise répète la perte de son mari à travers chaque mission, chaque mort autour d'elle. Le silence, alors, n'est pas seulement une absence : c'est aussi une présence douloureuse du passé dans le présent. Ces femmes sont hantées par ce qu'elles ont vécu, et leur mutisme en est le signe.

La mémoire collective joue un rôle essentiel dans cet effacement des voix féminines. Maurice Halbwachs explique : « la mémoire collective enveloppe les mémoires individuelles, mais ne se confond pas avec elles » (Halbwachs, 1950 : 36). Dans ce film, cela se manifeste par le fait que les souvenirs personnels des femmes résistantes ont été reconnus par certains groupes sociaux, mais pas intégrés dans l'histoire nationale. Leurs récits, leurs émotions, leurs pertes sont restés à la marge, hors du récit glorieux de la libération. Ce silence historique est rendu visible métaphoriquement dans la scène où Louise et son groupe doivent se cacher dans l'Institut des aveugles. Là, les femmes sont littéralement invisibles : elles se taisent, se cachent dans le noir, et survivent dans le silence. Ce décor symbolise leur place dans la mémoire collective : présente mais non pas enregistrée.

Jean-Paul Salomé, dans l'interview à *RTL info*, expliquait qu'il voulait « montrer que ces femmes se mettaient physiquement en danger, et pour toujours¹² ». Ce « pour toujours » exprime la persistance du traumatisme et du silence au-delà d'une durée fixe. L'histoire officielle, construite par les

¹¹ *Undecidability and unregulated difference [...] prevail in trauma and in post-traumatic acting out in which one is haunted or possessed by the past and performatively caught up in the compulsive repetition of traumatic scenes.*

¹² RTL Info. « 'Les Femmes de L'ombre' rend hommage aux femmes engagées dans la Résistance. » RTL Info, March 4, 2008. <https://www.rtl.be/art/info/magazine/culture/-les-femmes-de-l-ombre-rend-hommage-aux-femmes-engagees-dans-la-resistance-38304.aspx> [consulté le 10 octobre 2025].

hommes, ne leur permet pas de parler de soi. Après la guerre, peu d'entre elles ont été décorées : sur mille Croix de la Libération, seules six femmes ont été reconnues¹³. Cet oubli institutionnel prolonge le silence de l'expérience traumatique. Comme le disait Fanny Dayres dans son article sur ce film, qu'il « révèle principalement au grand jour la face cachée voire oubliée de la Résistance¹⁴ ». Par le biais du cinéma, Salomé a pu transformer le silence en parole visuelle. Il réussit à rendre vivant sur l'écran ce que l'histoire a effacé.

Mais ce silence n'implique pas seulement l'absence de parole. Il est aussi résistance. Dans la scène où Gaëlle est torturée, son refus de parler devient un acte de loyauté et de courage. Son mutisme protège ses camarades. De même, quand Suzy rencontre Heindrich à l'hôtel Régina, leur dialogue est lent, presque étouffé : derrière les mots d'amour se cachent la peur, la trahison, la mort. Ces silences sont des zones de tension où se joue la survie. Le film traduit ainsi une vérité profonde : le silence des femmes n'est pas seulement imposé, il peut aussi être choisi, telle une arme invisible.

Nous pouvons ainsi dire que le silence dans *Les Femmes de l'ombre* est à la fois un symptôme et une métaphore. Il représente le traumatisme indicible que vivent ces femmes ainsi que l'effacement de leurs voix dans l'histoire collective. Comme l'ont montré Weitz et Crozier-De Rosa, la mémoire nationale s'est construite sur une base masculine, ignorant la contribution féminine. Le film de Jean-Paul Salomé, par ses images et ses silences, répare en partie cette injustice. Il redonne une visibilité aux femmes résistantes tout en montrant que leur souffrance, souvent silencieuse, est une blessure profonde de la mémoire française. Ce silence devient ainsi le premier niveau du traumatisme collectif : celui de l'effacement des voix féminines, enfin rendues audibles par le cinéma.

¹³ RTL Info. « 'Les Femmes de L'ombre' rend hommage aux femmes engagées dans la Résistance. » RTL Info, March 4, 2008. <https://www.rtl.be/art/info/magazine/culture/-les-femmes-de-l-ombre-rend-hommage-aux-femmes-engagees-dans-la-resistance-38304.aspx> [consulté le 10 octobre 2025].

¹⁴ Dayres, Fanny. « Les Femmes de l'Ombre : Un Hommage poignant. » *La Tribune Montesquieu*, March 14, 2016. <https://latribunemontesquieu.wordpress.com/2016/03/14/les-femmes-de-lombre-un-hommage-poignant/> [consulté le 10 octobre 2025].

2. Sacrifice : le traumatisme incarné dans la souffrance genrée

Dans *Les Femmes de l'ombre*, le thème du sacrifice féminin occupe une place centrale. Jean-Paul Salomé montre comment, dans la Résistance, les femmes ont donné leur corps, leur voix et parfois leur vie pour la liberté. Mais ce sacrifice ne se limite pas à l'acte héroïque : il révèle la souffrance spécifique des femmes dans la guerre, une souffrance à la fois physique, psychologique et symbolique. Ces femmes, souvent des civiles, et non pas équipées pour affronter la violence, deviennent des victimes d'un traumatisme qui dépasse le simple danger. Ainsi que remarque Nigel Hunt : « Les civils vivent la guerre d'une manière différente des soldats. À quelques exceptions près, ils n'ont pas d'armes ; ils ne sont pas entraînés à tuer. Ce sont souvent des femmes, des enfants ou des personnes âgées, et il existe de nombreux problèmes psychologiques propres à ces groupes. [...] Les civils sont généralement impuissants à se protéger eux-mêmes. Ils n'ont pas été formés ni préparés aux brutalités de la guerre¹⁵ » (Hunt, 2010 : 12). Dans le film, ces femmes doivent faire face à la mort, à la torture, à la peur et à la trahison — autant de formes de guerre que leur corps subit directement.

Dès la première séquence, Louise perd son mari, abattu par les soldats allemands. Cette mort brutale la plonge dans un silence profond, un deuil impossible à exprimer. Ce choc initial devient un élément moteur de tout le film, ce que Cathy Caruth décrirait comme : « La blessure de l'esprit — la rupture dans l'expérience du temps, de soi et du monde — est vécue trop tôt, trop soudainement pour être pleinement comprise, et n'est donc pas accessible à la conscience¹⁶ » (Caruth, 1996 : 4). Le trauma de Louise n'est pas seulement un souvenir douloureux ; c'est une blessure psychique qui la hante tout au long du récit. Elle ne parle jamais de son mari, mais son visage et ses gestes portent les traces de cette absence. Chaque mission qu'elle

¹⁵ *Civilians experience war differently to soldiers. With significant exceptions, they do not have guns; they are not trained to kill. They are often women, children or older people, and there are many psychological issues specific to these groups. [...] Civilians are generally powerless to protect themselves. They have not been trained in, and prepared for, the brutalities of war.*

¹⁶ *The wound of the mind — the breach in the mind's experience of time, self, and the world [...] experienced too soon, too unexpectedly, to be fully known and therefore not available to consciousness.*

suit dans le film, chaque mort, répète symboliquement cette première perte.

Le sacrifice des personnages femmes prend plusieurs formes dans le film. Gaëlle, la chimiste, incarne la douleur physique du traumatisme. Capturée et torturée par les nazis, elle refuse de trahir davantage ses camarades. Dans la scène de sa torture par les nazis, son visage en douleur et ses yeux fermés expriment une résistance muette. Sa souffrance devient une forme de loyauté absolue. Ce silence rappelle les mots de Dominick LaCapra sur le traumatisme : il distingue entre « *acting out* » — le fait de revivre le passé sans distance — et « *working through* », qui permet de reconnaître la douleur tout en avançant. Il élabore, « *Working through* est une pratique d'articulation : dans la mesure où l'on parvient à traverser le traumatisme, on devient capable de distinguer le passé du présent et de se rappeler qu'un événement est arrivé autrefois (à soi ou à son peuple), tout en prenant conscience que l'on vit ici et maintenant, avec des ouvertures vers l'avenir¹⁷ » (LaCapra, 2001 : 22). Mais pour Gaëlle, ce passage n'est pas possible. Elle reste prisonnière de son expérience traumatisante et finit par se suicider. Son corps devient le symbole du sacrifice total - la douleur sans parole, la fidélité sans issue.

Suzy, de son côté, représente un autre type de souffrance genrée : celle du corps féminin utilisé comme arme et comme piège. Ancienne danseuse et amante d'un officier nazi, elle est contrainte par Louise et Pierre à séduire de nouveau Heindrich pour le tuer. Cette mission la force à revivre une relation intime avec l'homme qu'elle a aimé et qu'elle est chargée d'assassiner. Cette tension entre le désir et le devoir crée une souffrance psychologique intense. Suzy est doublement victime : d'abord de la guerre, ensuite de la manipulation des hommes qui dirigent la mission. Cette situation illustre bien ce que Nigel Hunt appelle le « *traumatic stress* », ce qui est différent du stress ordinaire : « Le stress traumatique est fondamentalement différent du stress « ordinaire », dans la mesure où il provoque une rupture ou un effondrement du fonctionnement

¹⁷ *Working through is an articulatory practice: to the extent one works through trauma [...] one is able to distinguish between past and present and to recall in memory that something happened to one (or one's people) back then while realizing that one is living here and now with openings to the future.*

psychologique (mémoire, comportement, émotion) résultant d'une expérience d'une intensité insupportable, menaçant la vie de soi-même ou celle des autres¹⁸ » (Hunt, 2010 : 7). Cette expérience traumatisante détruit l'équilibre émotionnel chez Suzy : elle oscille entre la honte, la peur et l'amour impossible. Sa dernière rencontre avec Heindrich, dans la chambre de l'hôtel Régina, se termine par sa mort. Le spectateur comprend que son sacrifice est aussi celui d'une femme condamnée à se rendre un instrument de meurtre dans une guerre faite par et pour les hommes.

L'historienne Margaret Collins Weitz explique que ce type de sacrifice féminin a souvent été passé sous silence. Dans *Sisters in the Resistance*, elle écrit : « L'essentiel est que les contributions des femmes consistaient en d'innombrables tâches quotidiennes, répétitives et ordinaires — des tâches qui ne figurent généralement pas dans les récits historiques traditionnels. Dans la France occupée, ces activités quotidiennes ont pris un nouveau sens et, pour les femmes, de nouveaux dangers¹⁹ » (Weitz, 1995 : Préface). Ces mots s'appliquent parfaitement aux héroïnes des *Femmes de l'ombre*. Elles ne sont pas des combattantes armées avant la guerre, mais des infirmières, des danseuses, des messagères. Leur héroïsme réside dans les gestes ordinaires : soigner un blessé, cacher un secret, refuser de parler. Le film montre que la guerre ne se déroule pas seulement sur le champ de bataille, mais aussi dans les chambres, les hôpitaux, les gares — des espaces où prédominent les femmes qui se transforment en lieux de résistance ou de traumatisme.

Le personnage de Louise illustre également la souffrance maternelle. Vers la fin du film, on apprend qu'elle est enceinte de son mari mort. Cette grossesse, dans un contexte de guerre, devient le symbole de la continuité de la vie en dépit de la mort. Mais seule la mère doit se charger de la responsabilité de l'enfant. Weitz remarque que « Le témoignage de Lesevre évoque une autre explication du nombre limité de récits sur la participation des femmes à la Résistance : le dilemme de celles qui étaient,

¹⁸ *Traumatic stress is fundamentally different to 'ordinary' stress, in the sense that there is a fundamental rift or breakdown of psychological functioning (memory, behaviour, emotion) which occurs as a result of an unbearably intense experience that is life threatening to the self or others.*

¹⁹ *The point is that women's contributions consisted of countless mundane, repetitive, everyday tasks — tasks that do not figure generally in traditional historical accounts. In occupied France, these daily activities took on new meaning and, for the women, new dangers.*

ou qui sont ensuite devenues, mères²⁰ » (Weitz, 1995 : 20). Être femme et résistante signifiait souvent devoir choisir entre la vie personnelle et la lutte collective. Louise n'a pas le droit de pleurer ni d'espérer ; elle continue la mission malgré sa fragilité. Ce sacrifice de soi montre que le corps féminin est à la fois un lieu de création et de destruction.

Les critiques contemporaines du film, comme on trouve dans les journaux *RTL info* et *Le Figaro*, soulignent cette dimension du sacrifice. *RTL info* note que le film « rend hommage à ces héroïnes qui se mettaient physiquement en danger, et pour toujours²¹ ». Le mot « physiquement » est essentiel : il nous rappelle que la guerre, pour les femmes, est vécue dans le corps — dans la douleur, la maternité, la torture, ou le viol. La guerre laisse des cicatrices invisibles mais durables, ce que Fanny Dayres décrit comme : « la face cachée voire oubliée de la résistance²² ». Dans la scène où Maria, l'infirmière juive, est tuée pendant la mission, le film montre que même les gestes humanitaires sont dangereux. Son sacrifice n'est pas spectaculaire : il est rapide, silencieux, presque ordinaire. C'est ce réalisme discret qui donne toute sa force émotionnelle au film.

La mise en scène de Jean-Paul Salomé traduit visuellement cette souffrance genrée. Les plans sont longs, les dialogues rares, les visages filmés de près. La caméra insiste sur les respirations, les larmes retenues, les mains tremblantes. Cette esthétique du silence et de la proximité rend visible la douleur invisible des femmes. Elle permet aussi au spectateur de ressentir ce que LaCapra appelle « *acting out* » — la répétition du trauma — avant d'espérer un « *working through* », une libération partielle à la fin du film. Quand Louise accomplit la mission finale et tue Heindrich, elle ne sourit pas, elle ne parle pas : elle regarde le vide. Ce regard marque le passage de la souffrance à la mémoire car la douleur n'est plus seulement

²⁰ Lesevre's [une résistante] account touches upon another explanation for the limited testimony on women's Resistance participation: the dilemma of those who were, or subsequently became, mothers.

²¹ RTL Info. « 'Les Femmes de L'ombre' rend hommage aux femmes engagées dans la Résistance. » RTL Info, March 4, 2008. <https://www.rtl.be/art/info/magazine/culture/-les-femmes-de-l-ombre-rend-hommage-aux-femmes-engagees-dans-la-resistance-38304.aspx> [consulté le 10 octobre 2025].

²² Dayres, Fanny. « Les Femmes de l'Ombre : Un Hommage poignant. » *La Tribune Montesquieu*, March 14, 2016. <https://latribunemontesquieu.wordpress.com/2016/03/14/les-femmes-de-lombre-un-hommage-poignant/> [consulté le 10 octobre 2025].

vécue dans le corps : elle devient conscience, souvenir, trace partagée. À travers ce regard, Louise cesse d'être une victime et devient une dépositaire de la mémoire collective des femmes résistantes.

Les Femmes de l'ombre montre ainsi, que le sacrifice des femmes pendant la deuxième guerre mondiale dépassait la simple notion d'héroïsme. Il s'agit d'une souffrance incarnée, d'un traumatisme lié au corps féminin et au fait d'être femme. Ces femmes, comme l'écrit Nigel Hunt, sont des civiles « impuissantes à se protéger elles-mêmes²³ » (Hunt, 2010 : 12), mais elles transforment cette vulnérabilité en force morale. Le film de Jean-Paul Salomé redonne sens à leur douleur : elle devient mémoire, résistance et dignité. À travers leurs silences, leurs gestes et leurs morts, *Les Femmes de l'ombre* fait entendre une vérité longtemps oubliée - celle du courage des femmes qui a façonné l'histoire et dont la souffrance a construit la mémoire d'une nation.

3. Mémoire : transmission du trauma dans la mémoire collective

Les Femmes de l'ombre n'est pas seulement un récit de guerre. C'est aussi un lieu de mémoire, au sens que donne Pierre Nora à cette expression : un espace où l'histoire devient vivante à travers les images, les émotions et les récits. Le film transforme la douleur individuelle des résistantes en une mémoire collective partagée par toute la société. Cette idée rejoint la réflexion de Maurice Halbwachs, selon qui « la mémoire collective ne se confond pas avec l'histoire [...]. En général, l'histoire ne commence qu'au point où finit la tradition, moment où s'éteint où se décompose la mémoire sociale » (Halbwachs, 1950 : 68). Le cinéma, dans ce sens, devient un moyen de raviver cette mémoire sociale avant qu'elle ne disparaisse complètement du monde.

Dans le film, les scènes, les regards et le silence des personnages contribuent à la transmission du souvenir de la perte. Comme le réalisateur explique dans l'interview que son but était de « rendre hommage à ces femmes qui ont fait preuve d'un courage exceptionnel et qui, à [sa]

²³ *Powerless to protect themselves.*

connaissance, ont reçu moins d'honneurs après-guerre que les hommes²⁴ ». En choisissant de raconter leur histoire, il transforme un passé oublié en une mémoire vivante, accessible aux nouvelles générations. Selon Nigel C Hunt, la mémoire collective « est un ensemble d'informations sur la société accumulées au fil des années, qui se développent en une sorte de "fonds social », et auxquelles on fait appel dans l'élaboration des discours sociaux et des récits individuels²⁵ » (Hunt, 2010 : 5). Le film de Salomé participe précisément à ce « fonds social » : il ajoute à la mémoire française un chapitre longtemps négligé — celui des femmes résistantes.

Cette mémoire se construit par des choix esthétiques forts. Le montage fragmenté, les retours en arrière et les silences rappellent la manière dont le souvenir fonctionne réellement : de façon discontinue, émotionnelle, parfois confuse. Quand Louise revoit la mort de son mari ou quand Suzy se confronte à son passé amoureux avec Heindrich, ces scènes ne sont pas racontées chronologiquement mais surgissent comme des éclats de mémoire. Cette structure correspond à ce que LaCapra appelle « le retour du passé » : « Cette confusion même témoigne de la manière dont on reste possédé ou hanté par le passé, dont les fantômes et les ombres résistent aux distinctions [...] dans les situations post-traumatiques où l'on revit (ou rejoue) le passé, les distinctions tendent à s'effondrer, y compris la distinction essentielle entre le « alors » et le « maintenant²⁶ » (LaCapra, 2001, 46). Dans le film, les héroïnes vivent constamment entre le passé et le présent, hantées par ce qu'elles ont vu et perdu. Leurs gestes répètent la douleur : Louise continue de se battre contre les Nazis malgré la mort de son mari, Suzy revit son amour perdu, Gaëlle choisit la mort pour éviter la trahison. Ces répétitions sont la preuve que la mémoire du traumatisme ne disparaît jamais.

²⁴ RTL Info. « 'Les Femmes de L'ombre' rend hommage aux femmes engagées dans la Résistance. » RTL Info, March 4, 2008. <https://www.rtl.be/art/info/magazine/culture/-les-femmes-de-l-ombre-rend-hommage-aux-femmes-engagees-dans-la-resistance-38304.aspx> [consulté le 10 octobre 2025].

²⁵ *[Collective memory] is information about society that is accumulated over the years and develops into a kind of 'social fund', and is drawn upon in the development of social discourses and individual narratives.*

²⁶ *The very conflation attests to the way one remains possessed or haunted by the past, whose ghosts and shrouds resist distinctions [...] in post-traumatic situations in which one relives (or acts out) the past, distinctions tend to collapse, including the crucial distinction between then and now.*

Le spectateur, lui aussi, devient porteur de cette mémoire. C'est ce qu'explique Marianne Hirsch avec sa notion de la post-mémoire : « La « post-mémoire » décrit la relation que la « génération d'après » entretient avec le traumatisme personnel, collectif et culturel de ceux qui l'ont précédée — les expériences qu'elle « se souvient » uniquement à travers les récits, les images et les comportements parmi lesquels elle a grandi²⁷ » (Hirsch, 2012 : 5). Le public d'aujourd'hui, qui n'a pas connu la guerre, se souvient à travers le film, les visages des actrices, les images d'époque et les récits de courage. La mémoire n'est plus directe mais transmise. Elle devient émotionnelle et féconde d'imagination : « La connexion de la post-mémoire avec le passé n'est donc pas réellement fondée sur le souvenir, mais plutôt médiatisée par l'investissement imaginaire, la projection et la création²⁸ » (Hirsch, 2012 : 5). En ce sens, regarder *Les Femmes de l'ombre*, c'est participer à la reconstruction d'un passé à travers la sensibilité du présent.

Cette idée rejoint aussi celle d'Halbwachs : « Le souvenir est dans une très large mesure une reconstruction du passé à l'aide de données empruntées au présent. » (Halbwachs, 1950 : 57). Le film ne cherche pas à reconstituer l'histoire telle qu'elle fut, mais à la revivre émotionnellement d'un regard contemporain. Par exemple, dans la dernière séquence où Louise tue Heindrich à la gare, la mise en scène mélange la tension de l'action et la douleur intime. Ce n'est pas seulement un acte de vengeance : c'est une libération symbolique. En tirant le pistolet, Louise se délivre du poids du passé, mais ce geste devient symbolique de la vengeance de toutes celles qui ont souffert avant elle et ainsi un acte qui s'appuie sur la mémoire collective. Cette scène marque le passage entre la mémoire individuelle et la mémoire collective.

Les critiques du *Figaro* et de *RTL info* mettent également en avant cette dimension mémorielle où la mémoire individuelle se transforme dans la mémoire collective. Le *Figaro* écrit que le film « [...] a le mérite de mettre en valeur la conduite des femmes, leur courage, leur ténacité durant la

²⁷ "Postmemory" describes the relationship that the "generation after" bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before — to experiences they 'remember' only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up.

²⁸ Postmemory's connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation.

guerre²⁹ », tandis que *RTL info.* rappelle aux lecteurs que « Jean-Paul Salomé rend hommage à ces héroïnes que le cinéma a souvent cantonnées à des rôles subalternes³⁰ ». On reconnaît que le film agit comme un rappel social, un geste politique pour rendre hommage aux femmes de la Résistance. Il transforme les figures oubliées de la Résistance en symboles nationaux, tout comme les « lieux de mémoire » de Nora.

Fanny Dayres, dans son article, ajoute que *Les Femmes de l'ombre* « révèle au grand jour la face cachée voire oubliée de la résistance³¹ ». Cette remarque illustre parfaitement la fonction du cinéma comme mémoire culturelle. Sharon Crozier-De Rosa et Vera Mackie citent Eril qui explique : « Je soutiens que toute mémoire culturelle doit « voyager », rester en mouvement, afin de « rester vivante » et d'avoir un impact à la fois sur les esprits individuels et sur les formations sociales³² » (Rosa, Mackie, 2019 : 4). Le film de Salomé fait voyager la mémoire des résistantes à travers le temps et les générations. Il ne se contente pas de raconter leur histoire, il la fait vivre à nouveau, la déplace d'un contexte historique à un contexte émotionnel et artistique. Cette circulation de la mémoire — du témoignage historique vers l'émotion du spectateur — lui permet de « rester vivante ».

Une scène particulièrement symbolique illustre cette idée : celle où Louise offre sa pilule de cyanure à Gaëlle. Ce geste silencieux, simple mais profond, devient une image de mémoire universelle. Lise Graf, ancienne résistante citée dans *Le Figaro*, dit à propos de cette scène : « Elle [Lise Giraf] avoue avoir été très émue lorsque l'héroïne fait don de sa pilule de cyanure à une amie. 'Pendant mon incarcération à la prison de Karlsruhe, j'avais réussi à me lier d'amitié avec Martine Damerment, une autre femme

²⁹ Delcroix, Olivier. « La Guerre vue du côté des femmes qui ont lutté contre l'occupant. » *Le Figaro*, March 4, 2008. <https://www.lefigaro.fr/cinema/2008/03/04/03002-20080304ARTFIG00542-la-guerre-vue-du-cote-des-femmes-qui-ont-lutte-contre-l-occupant.php> [consulté le 10 octobre 2025].

³⁰ RTL Info. « 'Les Femmes de l'Ombre' rend hommage aux femmes engagées dans la Résistance. » RTL Info, March 4, 2008. <https://www.rtl.be/art/info/magazine/culture/les-femmes-de-l-ombre-rend-hommage-aux-femmes-engagees-dans-la-resistance-38304.aspx> [consulté le 20 octobre 2025].

³¹ Dayres, Fanny. « Les Femmes de l'Ombre : Un Hommage poignant. » *La Tribune Montesquieu*, March 14, 2016. <https://latribunemontesquieu.wordpress.com/2016/03/14/les-femmes-de-lombre-un-hommage-poignant/> [consulté le 10 octobre 2025].

³² *I claim that all cultural memory must 'travel', be kept in motion, in order to 'stay alive', to have an impact both on individual minds and social formations.*

résistante avec laquelle je correspondais en morse à travers les murs de ma cellule³³ ». Cette réaction montre que le film ne crée pas seulement une fiction, mais réactive des souvenirs réels, personnels, devenus collectifs.

Ainsi, *Les Femmes de l'ombre* dépasse le simple cadre du cinéma historique. Il devient un espace de rencontre entre mémoire et histoire, entre passé et présent. Comme le souligne Halbwachs, « la mémoire collective enveloppe les mémoires individuelles, mais ne se confond pas avec elles. » (Halbwachs, 1950 : 36). Les héroïnes du film ne représentent pas seulement leurs propres vies, elles incarnent la mémoire de toutes les femmes anonymes de la Résistance.

Le film de Jean-Paul Salomé agit ainsi comme un relais de mémoire. Il transforme la douleur vécue en souvenir partagé, et ce souvenir en conscience collective. Grâce à la puissance des images, des visages et des silences, *Les Femmes de l'ombre* fait de l'histoire un héritage vivant. Il rejoint ainsi l'idée d'Eril - la mémoire doit circuler pour rester vivante. Le film devient une passerelle entre les générations, un témoignage cinématographique qui entretient la mémoire des femmes de l'ombre, ces héroïnes invisibles qui continuent, aujourd'hui encore, de hanter et d'éclairer la conscience collective française.

Conclusion

Les Femmes de l'ombre nous offre une vision émouvante et puissante du rôle des femmes dans la Résistance française. À travers ses héroïnes, le cinématographe explore trois dimensions essentielles de l'expérience de la guerre - le silence, le sacrifice et la mémoire. Ces trois aspects nous permettent de comprendre comment la souffrance individuelle des femmes résistantes faisait partie intégrante de la mémoire collective française.

Le silence représente la première forme de ce traumatisme. Les femmes de la Résistance ont souvent été oubliées par les récits officiels. Comme nous l'observons à travers l'idée de Crozier-De Rosa et Vera Mackie,

³³ Delcroix, Olivier. « La Guerre vue du côté des femmes qui ont lutté contre l'occupant ». *Le Figaro*, March 4, 2008. <https://www.lefigaro.fr/cinema/2008/03/04/03002-20080304ARTFIG00542-la-guerre-vue-du-cote-des-femmes-qui-ont-lutte-contre-l-occupant.php> [consulté le 21 octobre 2025].

les histoires nationales ont souvent omis ou ignoré la participation des femmes dans les mouvements nationalistes, créant une mémoire « masculinisée » du passé. On retrouve aussi le silence dans la mise en scène du film : les dialogues sont brefs, les émotions passent par les regards ou les silences prolongés. Louise, Suzy, Jeanne et Gaëlle ne parlent pas de leurs douleurs. Elles vivent le traumatisme de la guerre sans rien dire. On rejoint ici à l'idée de Cathy Caruth : le traumatisme ne se limite pas seulement à l'événement, mais par le fait qu'il reste « non narrable³⁴ » (Caruth, 1996 : 4), il continue à nous hanter. Cette impossibilité de parler de leur douleur aux autres, devient une métaphore du rôle des femmes dans le film - présentes mais invisibles, actives mais réduites au silence par la mémoire collective.

Ensuite, on aperçoit comment le sacrifice des femmes transforme leur silence en douleur incarnée dans leur corps. Le film montre que le corps des femmes devient un lieu de guerre, un espace de résistance et de souffrance. La scène où Gaëlle est torturée, ou celle où Suzy est tuée par son ancien amant, illustre cette violence genrée. Ces femmes ne meurent pas pour la gloire, mais parce qu'elles ont choisi de résister. Le sacrifice féminin n'a rien de commun avec celui de l'héros triomphant : il est fait de peur, de chair et de larmes. Comme le dit Margaret Collins Weitz que les contributions des femmes consistaient en d'innombrables tâches quotidiennes, souvent invisibles, mais essentielles. Leur courage se manifeste autant dans l'action que dans la survie, le soin ou la fidélité à leurs valeurs. Jean-Paul Salomé rend hommage à cette dimension dans le film : chacune des héroïnes meurt ou souffre pour les autres, et cette souffrance partagée devient le signe d'un traumatisme collectif.

Enfin, le film agit comme un lieu de mémoire au sens de Pierre Nora, c'est-à-dire, un espace où le souvenir se matérialise pour devenir patrimoine culturel. À travers les visages de Sophie Marceau, Julie Depardieu ou Marie Gillain, le spectateur découvre des figures féminines de la Résistance longtemps absentes des manuels d'histoire. Le cinéma devient alors un moyen de transmission du traumatisme aux générations futures.

³⁴ *Trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature — the way it was precisely not known in the first instance — returns to haunt the survivor later on.*

C'est ce que Marianne Hirsch appelle la post-mémoire, une mémoire transmise, vécue par ceux qui ne l'ont pas directement eu l'expérience de la guerre ou d'une catastrophe, mais qui la ressentent à travers les récits, les images et les émotions de la génération précédente. En regardant *Les Femmes de l'ombre*, le spectateur vit symboliquement les souffrances et les sacrifices de ces femmes de la génération passée. Cette expérience de revisiter le passé illustre bien la pensée d'Halbwachs : « le souvenir est dans une très large mesure une reconstruction du passé à l'aide de données empruntées au présent » (Halbwachs, 1950 : 57). Le film ne raconte pas seulement ce qui s'est passé ; il réinvente la mémoire à partir du regard contemporain et la rend vivante à nouveau.

Ainsi, *Les Femmes de l'ombre* dépasse la simple représentation historique. Il devient un outil de mémoire collective et une réponse directe à la problématique de cette analyse, c'est-à-dire, comment le cinéma peut-il réparer l'oubli mémoriel et construire une mémoire genrée de la Résistance à travers le traumatisme et le silence ?

Le film y répond pleinement. Il montre que le traumatisme des femmes, longtemps refoulé, peut devenir un langage de mémoire. En transformant la souffrance individuelle en récit partagé, Salomé réalise ce que nous avons formulé comme hypothèse : *Les Femmes de l'ombre* déconstruit la mémoire officielle masculine et transforme l'oubli historique en reconnaissance collective, faisant du film un véritable acte de justice mémorielle.

Comme l'affirme Halbwachs, « La mémoire collective enveloppe les mémoires individuelles, mais ne se confond pas avec elles » (Halbwachs, 1950 : 36). C'est exactement ce que réalise le film : il réunit les mémoires individuelles de Louise, Jeanne, Suzy, Gaëlle et Maria dans une seule mémoire partagée — celle de toutes les femmes résistantes, connues ou anonymes, qui ont risqué leur vie pour la France. En guise de conclusion, nous pouvons dire que *Les Femmes de l'ombre* n'est pas seulement un film de guerre : c'est un acte de mémoire et de réparation. Il relie le passé au présent, l'individu à la collectivité, le silence à la parole. En nous montrant la douleur et le courage de quelques personnages féminins de la Résistance, il inscrit la place des femmes dans la grande histoire de la Résistance. Ainsi, il accomplit un devoir essentiel : faire vivre la mémoire collective du

traumatisme collectif et rendre hommage au courage immémorial des femmes de la Résistance.

Bibliographie

Atwood, K. J. 2011. *Women Heroes of World War II*. Chicago Review Press, Incorporated.

Caruth, C. 1996. *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*. The Johns Hopkins Press.

Dayres, F. « Les Femmes de l'Ombre : Un Hommage Poignant. » *La Tribune Montesquieu*, March 14, 2016. [En ligne] : <https://latribunemontesquieu.wordpress.com/2016/03/14/les-femmes-de-lombre-un-hommage-poignant/> [consulté le 10 octobre 2025].

Delcroix, O. « La Guerre Vue Du Côté Des Femmes Qui Ont Lutté Contre L'occupant ». *Le Figaro*, March 4, 2008. [En ligne] : <https://www.lefigaro.fr/cinema/2008/03/04/03002-20080304ARTFIG00542-la-guerre-vue-du-cote-des-femmes-qui-ont-lutte-contre-l-occupant.php> [consulté le 10 octobre 2025].

Hirsch, M. 2012. *The Generation of Memory*. Columbia University Press.

Hunt, N. C. 2010. *Memory, War and Trauma*. Columbia University Press.

Halbwachs, M. 1950. *La mémoire collective*. Presses Universitaire de France.

LaCapra, D. 2001. *Writing History Writing Trauma*. John Hopkins University Press.

Nora, P. 1997. *Les Lieux de Mémoire*. Quarto Gallimard.

Rosa, S. C., Mackie, V. 2019. *Remembering Women's Activism*. Routledge.

Salomé, Jean-Paul, 2008. *Les Femmes de l'ombre* (film). La Chauves-Souris.

Weitz, M. C. 1995. *Sisters in the Resistance*. John Wiley & Sons, Inc.

RTL Info. « 'Les Femmes de L'ombre' rend hommage aux femmes engagées dans la Résistance. » RTL Info, March 4, 2008. [En ligne] : <https://www.rtl.be/art/info/magazine/culture/-les-femmes-de-l-ombre-rend-hommage-aux-femmes-engagees-dans-la-resistance-38304.aspx> [consulté le 10 octobre 2025].



© *Synergies Inde*, Revue du GERFLINT, n° 14, Année 2025.
<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42702413w>
Bibliothèque nationale de France - Décembre 2025 -

Éléments sous droits d'auteur.
<https://gerflint.fr/>
<https://gerflint.fr/synergies-inde>





Le traumatisme intergénérationnel et la mémoire collective dans *L'âme prêtée aux oiseaux* de Gisèle Pineau

Srija S.T.P.

Département de français, Université de Mumbai, Inde

sreejapurighalla@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-2681-6075>

Reçu le 15-10-2025 / Évalué le 15-11-2025 / Accepté le 01-12-2025

Résumé

L'âme prêtée aux oiseaux de Gisèle Pineau est une exploration du traumatisme intergénérationnel provoqué par l'abandon et la perte en raison du racisme. Ce voyage littéraire de la Guadeloupe à la métropole et aux États-Unis démontre la quête identitaire d'appartenance post-traumatique. Cette œuvre nous invite dans un monde multiculturel et multiracial où le cadre temporel va de la colonisation à nos jours donnant la parole aux « gardiennes » de la mémoire familiale. Différents récits de vie s'entremêlent et chaque génération transmet le traumatisme vécu. Ayant comme fond la migration, elle présente une exploration transatlantique de la diaspora et de leur enracinement postcolonial. Le thème de la mémoire multidirectionnelle permet de découvrir les conséquences durables sur la psyché des générations d'immigrants.

Mots-clés : migration, traumatisme intergénérationnel, diaspora, enracinement, mémoire

Intergenerational trauma and collective memory in Gisèle Pineau's *L'âme prêtée aux oiseaux*

Abstract

Gisèle Pineau's *L'âme prêtée aux oiseaux* is an exploration of intergenerational trauma caused by abandonment and loss due to racism. This literary journey from Guadeloupe to mainland France and the United States demonstrates the post-traumatic quest for identity and belonging. This work invites us into a multicultural and multiracial world where the time frame ranges from colonization to the present day, giving voice to the « guardians » of family memory. Different life stories intertwine, and each generation passes on the trauma it has experienced. With migration as its backdrop, it presents a transatlantic exploration of the diaspora and its postcolonial roots. The theme of multidirectional memory allows us to discover the lasting consequences on the psyche of generations of immigrants.

Keywords : migration, intergenerational trauma, diaspora, roots, memory

Introduction

L'âme prêtée aux oiseaux de Gisèle Pineau nous invite dans un monde multiculturel et multiracial où le temps s'étend de la période de l'esclavage à nos jours. De différents récits de vie s'entremêlent et chaque génération porte et transmet le traumatisme vécu. Traitant les thèmes de l'esclavage, la migration et la diaspora, cette œuvre non linéaire focalise sur une juxtaposition culturelle et générationnelle. Les thèmes de la mémoire collective diasporique et le traumatisme intergénérationnel sont au cœur du récit. Le texte souligne la création des structures de parenté alternatives, voire la famille recomposée, à travers lesquelles les traumatismes sont non seulement transmis mais aussi guéris. Quel est le lien entre le traumatisme individuel et collectif ? Est-ce que la mémoire collective façonne les circonstances d'un individu ? Cet article tente d'explorer la représentation et la guérison des traumatismes et des souvenirs collectifs à travers les générations et les régions et étudie la résilience de la diaspora.

Voix de la littérature caribéenne contemporaine, Gisèle Pineau a donné vie aux histoires et aux expériences vécues des femmes de son pays. Guadeloupéenne d'origine, elle a grandi dans la métropole. La migration et la quête d'identité dans l'histoire coloniale sont des thèmes structurants de son œuvre. Sa formation d'infirmière psychiatrique lui confère une perspective originale. Elle donne voix à une identité créole unique à travers plusieurs romans, tels qu'*Exil selon Julia*, *Chair piment* et *Morne Câpresse*. De nombreuses études ont été menées sur ces œuvres, mais nous avons choisi d'étudier *L'âme prêtée aux oiseaux* et le traumatisme intergénérationnel. Elle met en lumière les répercussions du traumatisme qui marquent la psyché d'une communauté et puis se transforment en expérience collective. Ce traumatisme collectif

[...] est associé à une expérience psychologique et émotionnelle partagée qui touche un grand groupe de personnes ou une communauté entière à la suite d'un événement dévastateur, tel qu'une catastrophe naturelle, des actes de terrorisme, une guerre, un génocide, des violences, etc. Le traumatisme intergénérationnel, également appelé traumatisme transgénérationnel ou traumatisme hérité, désigne la transmission d'un traumatisme d'une

*génération à l'autre*¹. (Yehuda and Lehrner, 2018). (Kostova, Matanova, 2024 : 1).

Le traumatisme collectif, sous prétexte de peur et de méfiance, forge l'identité d'une communauté. De plus, cela semble également être un instinct commun selon Carl Jung², qui se transforme en « *collective unconscious* » (Jung, 1959 : 2) ou l'inconscient collectif et conduit les descendants à porter le fardeau des générations qui les ont précédés.

*Sandor Ferenczi, psychanalyste, a écrit sur la transmission inconsciente du traumatisme, de la passion et de la culpabilité des parents à la psyché de l'enfant [57,59]. Des auteurs ultérieurs ont qualifié le traumatisme non traité de « fantôme » [60] ou de « spectre » [55,61] se répercutant à travers les générations, et ont évoqué le transfert de la détresse non résolue des parents sur l'enfant, interrompant ainsi le développement de la personnalité et du moi de l'enfant*³. [54,62]. (Crysta Bowe et al, 2025 : 5).

La transmission de la mémoire et du traumatisme se produit par le biais du « *télescopage des générations* », un concept développé par Dr. Haydée Faimberg⁴, selon lequel le traumatisme non résolu est directement transplanté dans le psychisme de l'enfant, qui se donne alors pour mission de résoudre le deuil non assimilé de ses ancêtres (Faimberg, 2005 : 9). Ce processus peut être observé dans les familles ayant connu plus de trois générations de traumatismes, ce qui constitue la base de notre étude.

L'âme prêtée aux oiseaux est comparable à un labyrinthe de destins croisés qui prend naissance au début du XX^e siècle avec l'histoire de la lutte et de la survie de Jenny, jeune servante naïve travaillant aux Hamilton's Gardens, à Saint-John. Elle parle du ressentiment et de la souffrance qui se

¹ *Collective trauma is associated with a shared psychological and emotional experience that affects a large group of people or an entire community as a result of a devastating event, such as a natural disaster, acts of terrorism, war and genocide, violence, etc. Intergenerational trauma, also known as transgenerational trauma or inherited trauma, refers to the transmission of trauma from one generation to another. (Yehuda and Lehrner, 2018) (Kostova, Matanova, 2024 : 1). Citation traduite par l'auteur de cet article.*

² Carl Jung, médecin psychiatre suisse.

³ *Sandor Ferenczi, a psychoanalyst, wrote of an unconscious transplant of the trauma, passion, and guilt of the parent into the psyche of the child [57,59]. Subsequent authors referred to the unprocessed trauma as a "ghost" [60] or a "phantom" [55,61] reverberating through the generations, and of the transference of parental unresolved distress onto the child, thus interrupting the child's developing personality and self [54,62]. (Crysta Bowe et al, 2025 : 5). Citation traduite par l'auteur de cet article.*

⁴ Psychanalyste française.

construisent lentement au fil de générations où les femmes subissent et perpétuent la violence.

1. Les origines du traumatisme

Les Blancs avec les Blancs. Les Nègres avec les Nègres et la terre continuera de tourner rond. (Pineau, 1998 : 90).

Dans l'atmosphère post-abolitionniste de 1913, le lecteur est initié à l'histoire de Jenny, cuisinière noire. Hamilton's Gardens, une plantation de Saint-John, attire l'attention de George MacDowell, fils du propriétaire et héritier futur de la plantation.

George aimait les femmes noires. Elles avaient depuis toujours été dans ses parages, exposées à ses yeux, allant et venant sans corset, ni bas, ni jarretières, avec des caracos échancrés qui découvraient incidemment le bout d'un sein, des jupes larges qu'elles relevaient très haut sur les côtés pendant les corvées ménagères. Elles se baignaient nues debout dans des baquets derrière leurs cases. (Pineau, 1998 : 19).

Naïve, Jenny est également attachée à son jeune maître et a le cœur brisé quand il part étudier à l'étranger. Cuisinière principale de la plantation et cheffe des servants noirs, Peggy avertit Jenny à plusieurs reprises de ne pas franchir les limites avec les maîtres, répétant que la séparation raciale est un fait incontournable.

Il vient à toi comme il serait allé au buffet qui cache le scotch du vieux James Henry Mac Dowell, par vice. Il te prend. Il boit à ton corps [...] T'es seulement le vice de George Mac Dowell, Jenny. Est-ce qu'on épouse une bouteille, Jenny ? Non, on la tient enfermée dans la noirceur d'un buffet. (Pineau, 1998 : 35).

Ces remarques brutales de Peggy rappellent à Jenny sa réalité de servante noire dans une société où la race blanche règne même après l'abolition de l'esclavage. Être femme et noire est une double marginalisation dans ce milieu qui baigne dans l'exclusion et l'intolérance.

Soucieuse de l'avenir de Jenny, sachant que George est obsédé par elle, Peggy la persuade de se fiancer avec Michael, un palefrenier. Cependant, à son retour, George MacDowell viole Jenny, qui n'est pas en mesure de

consentir et elle tombe enceinte. Son sentiment d'avoir droit à son corps révèle la chosification et la déshumanisation des femmes noires qui figuraient dans la population la plus vulnérable à cette époque. Cette exploitation sexuelle pourrait être désignée comme le déclencheur du traumatisme individuel chez elle. Les siècles d'oppression, de souffrance pèsent sur cette descendante d'esclave. Ici se rencontrent le traumatisme collectif et individuel, le palimpseste historique de la douleur. Cette maternité, soit volontaire, soit imposée, souligne le rôle féminin comme gardienne de la mémoire. Bien que le corps féminin soit étudié comme lieu de traumatisme, son esprit retient la mémoire collective et générationnelle d'une population. Des études scientifiques actuelles mettent en évidence les mutations génétiques face au traumatisme de la guerre ou de l'abus, pour mieux comprendre la transmission des traumatismes d'une mère à son enfant à naître.

Les traumatismes maternels influencent la santé des nourrissons et des adultes et peuvent avoir des répercussions sur les générations futures par le biais de modifications épigénétiques telles que la méthylation de l'ADN (DNAm)⁵. (Mulligan et al, 2025 : 1).

[...] Nous avons identifié une accélération de l'âge épigénétique associée à l'exposition prénatale à la violence chez les enfants, soulignant ainsi l'importance cruciale de la période de développement in utero⁶. (Mulligan et al, 2025 : 1).

Ainsi, les enfants nés dans un environnement traumatique sont condamnés à des problèmes comme des émotions dérégulées, de l'anxiété, de la dépression et des difficultés dans les interactions sociales, c'est-à-dire, des troubles physiques et psychologiques qui entravent considérablement leur vie.

Afin de protéger sa dignité et pour limiter les rumeurs sur l'enfant métis, Jenny se fiance avec Michael. Cependant, ces fiançailles précipitées ont une fin tragique. Michael, déçu, se suicide en apprenant la vérité sur la grossesse

⁵ *Maternal trauma influences infant and adult health outcomes and may impact future generations through epigenetic modifications such as DNA methylation (DNAm).* (Mulligan et al, 2025 : 1). Citation traduite par l'auteur de cet article.

⁶ *We identified epigenetic age acceleration in association with prenatal exposure to violence in children, highlighting the critical period of in utero development.* (Mulligan et al, 2025 : 1). Citation traduite par l'auteur de cet article.

de Jenny. Cette humiliation publique, dont sa fiancée et son propriétaire sont à l'origine, le pousse en effet au suicide.

Il avait fait trois fois le tour de la grande maison, avant de lancer sa corde à une branche. Il avait dû procéder à une gymnastique incroyable pour réussir à se pendre. Grimper dans l'arbre. Se nouer la corde au cou. Se tenir debout sur Columbus. Et puis sauter. Se lâcher. Ses pieds pédalant un instant dans le vide. (Pineau, 1998 : 33).

Par conséquent, Jenny doit non seulement faire face à une grossesse seule, mais aussi vivre avec la culpabilité de la mort de Michael tout en protégeant la dignité de son enfant à naître. La mort prématurée de Michael est un traumatisme collectif pour les servants de la plantation, cependant, il est considéré comme un deuil franchi ou « *disenfranchised grief*⁷ » où la perte n'est jamais ouvertement reconnue ou validée, laissant Jenny porter ce fardeau émotionnel.

Certaines catégories de personnes sont reconnues et reconnues publiquement ; d'autres catégories de personnes sont ignorées, négligées, ignorées publiquement. Certaines catégories de personnes recherchent la publicité, tandis que d'autres la fuient. Certaines sont négligeables, que ce soit en termes d'héroïsme, de souffrance ou même de mémoire⁸. (Doka, 1989 ; Javors, 2000) (Fromm, 2012 : 175).

En même temps, le traumatisme collectif ainsi que la mémoire transgénérationnelle et multidirectionnelle lie les descendants de l'esclavage dans cette plantation. Selon Maurice Halbwachs, philosophe et sociologue français, la mémoire collective est définie comme « une reconstruction du passé, si elle adapte l'image des faits anciens aux croyances et aux besoins spirituels du présent [...] » (Halbwachs, 1941 : 9).

George MacDowell est rongé par la culpabilité quand il voit Henry grandir. Son mariage arrangé avec Kathleen, de la même race et du même statut social que lui, ne le guérit pas de sa maladie psychosomatique de ses douleurs gastriques.

⁷ Le deuil qui n'est pas reconnu, socialement validé ou publiquement pleuré.

⁸ *Certain categories of people are publicly recognized, acknowledged; certain other categories of people are publicly unacknowledged, overlooked, ignored. Some categories of people court publicity, while others shy away from it. Some are discountable, whether in heroism, suffering, or even memory. (Doka, 1989; Javors, 2000) (Fromm, 2012 : 175).* Citation traduite par l'auteur de cet article.

Pour survivre, Jenny s'emmure dans le silence, et décide de ne pas révéler la vérité de sa paternité à son fils. Gabriele Schwab appelle cette décision de Jenny une « *crypte psychique* »

Conçue pour contourner le deuil, une crypte enterre une personne ou un objet perdu, voire une partie rejetée de soi-même ou de son histoire, tout en la gardant psychiquement vivante. « Là où il n'y a pas de tombe, nous sommes condamnés à continuer de faire notre deuil⁹. [...] (Schwab, 2010 : 2).

Désormais, Jenny est parent unique malgré le fait que le géniteur de son fils soit le propriétaire de la plantation. La séparation des races, les disparités sociales, même des années après l'abolition de l'esclavage, sont soulignées. Cela résonne avec la matrifocalité des Caraïbes, où la mère est la gardienne unique de l'enfant car les pères sont généralement absents.

Henry grandit en pleurant la perte de son père, Michael. Cet orphelin de père, qui va pleurer sur la tombe du disparu, entre dans ce « *pacte de silence* » inconsciemment, expliqué par Gabriele Schwab comme le mutisme volontaire pour protéger la dignité et l'équilibre mental de sa mère. C'est l'idée des « *loyautés invisibles* » d'Ivan Boszormenyi-Nagy, qui décrit ce sentiment de responsabilité inconscient qui pousse des enfants à agir conformément aux attentes ou traumatismes non guéris de leurs ancêtres.

« Très jeune, Henry avait d'autorité occupé, auprès de Jenny, la place laissée vacante par Michael, son présumé père. » (Pineau, 1998 : 88). De plus, il remplaçait sans le savoir, le vide laissé par les figures paternelles dans sa famille, c'est-à-dire George Mac Dowell et Michael. Cela fait référence à la « *parentification* » (Boszormenyi-Nagy, 1973 : 151), phénomène peu évoqué sauf dans des milieux professionnels de santé mentale. Un enfant endosse le rôle du parent absent, acceptant des responsabilités qu'on lui confie, lesquelles ne correspondent ni à son âge ni à sa maturité affective. Autrement dit, l'enfant devient le parent de son propre parent, une situation qui ne manque pas de laisser des séquelles profondes.

⁹ *Designed to circumvent mourning, a crypt buries a lost person or object or even a disavowed part of oneself or one's history, while keeping it psychically alive. "Where there is no grave, we are condemned to go on mourning" (...) (Schwab, 2010 : 2). Citation traduite par l'auteur de cet article.*

La mort de Peggy permet à Jenny de révéler la vérité et de rompre ce pacte du silence.

Henry reçut la nouvelle comme une balle en pleine poitrine. Son corps fut projeté en arrière et il s'échappa des mains de Jenny qui tentaient de le retenir (Pineau, 1998 : 89).

Henry se sent doublement trahi. Son père biologique, George MacDowell ne le reconnaît pas tout en vivant dans la même plantation, et l'homme qu'il croyait être son père, Michael, celui qu'il a pleuré de toutes les larmes de son corps, l'avait repoussé aussi. Après tout, il a préféré se donner la mort plutôt que de l'élever en apprenant qu'il n'était pas de son sang.

Peggy [...] jurait que c'était contre nature de s'aimer entre gens de couleurs et de conditions différentes. Et que c'était mieux pour toi d'avoir un père mort plutôt qu'un père blanc. (Pineau, 1998 : 90).

Cette révélation cruelle, justifiée par la position raciste de Peggy, exaspère davantage Henry, qui se sent impuissant face à une mère victime et un père abusif. Pour lui, les fantômes menaçants de l'esclavage sont un rappel du racisme omniprésent, symbolisé par l'incapacité d'aimer sans condition. Cette douleur se reflète dans la légende de Nanny et Percy, deux amants maudits à l'époque de l'esclavage, séparés par leur maître mais qui se sont rebellés en fuyant ensemble la plantation. Cependant, ils ont été rattrapés, et se sont suicidés pour échapper au joug de leur destin. Cette légende des amants esclaves sert d'avertissement aux asservis pour souligner leur absence d'autonomie. Le racisme est la seule raison pour laquelle Henry n'est pas le fils reconnu du maître de la plantation, vérité qui le bouleverse.

Par conséquent, il se sent brisé, il se rebelle. Il libère les oiseaux de la volière qui appartient à la femme de son géniteur, Kathleen. Pour lui, ces oiseaux, comme ses aïeux étaient en « *géôle* » (Pineau, 1998 : 98) et il fallait les délivrer. Il fait partie de « *la justice intergénérationnelle* » qui exonère sa mère de sa servitude envers son père et la plantation oppressive. Ainsi, Henry incarne le sauveur, apportant sa contribution pour venger sa race. Bert Hellinger, psychothérapeute allemand, explique ce type d'affliction comme un « *enchevêtrement* ».

Hellinger utilise le mot « enchevêtrement » pour décrire ce genre de souffrance. Lorsque vous êtes empêtré, vous portez inconsciemment les sentiments, les symptômes, les comportements ou les difficultés d'un ancien membre de votre système familial comme s'il s'agissait de votre avoir. (Wolynn, 2016 : 126).

Henry porte la souffrance de toute sa race comme un fardeau qu'il a reçu en héritage. Cet héritage est pesant, selon Gabriele Schwab « Assumer la responsabilité collective implique de faciliter la réparation psychique et l'indemnisation au-delà des clivages entre victimes et auteurs¹⁰ [...] (Schwab, 2010 : 34).

Le titre du roman présente les oiseaux comme les gardiens des âmes des esclaves, car ils profitaient de plus de liberté que les esclaves, soulignant ainsi le manque cruel d'autonomie pendant l'esclavage. Tout au long du roman, c'est un leitmotiv suggérant le traumatisme transgénérationnel.

[...] un oiseau mort dans la poche de Michael. Bien raide, comme Michael, mais avec les pattes repliées et les ailes froissées (Pineau, 1998 : 33).

Gaston Bachelard, philosophe français et auteur de *L'air et les songes*, désigne l'air comme la liberté ultime « *La joie aérienne est liberté.* » (Bachelard, 1943 : 156) et un oiseau qui tombe est une image de l'impuissance et du cœur brisé. Ils représentent également des esclaves qui sont morts sans avoir pu réaliser leurs souhaits. La légende des amants Nanny et Percy, qui était l'un des contes de la plantation, évoque les oiseaux comme symbole de l'amour non partagé ou des rêves inassouvis.

Mais d'aucuns juraient que c'était l'âme de l'enfant que Nanny nichait dans son ventre qui s'était sauvée avant qu'elle ne souffle son dernier râle. Une âme sans corps, en déroute sur la terre et qui avait été avalée par un oiseau qui gobait les mouches sur une branche [...] (Pineau, 1998 : 94).

En tant que première génération dans la chaîne du traumatisme, Jenny n'a pas pu se rebeller contre le système oppressif. Cependant, grâce à une endurance silencieuse, elle a assuré la survie de son fils dans ce milieu.

¹⁰ *Taking up the work of collective responsibility entails facilitating psychic redress and reparation across the divides of victims and perpetrators (...)* (Schwab, 2010 : 34). Citation traduite par l'auteur de cet article.

Son talent de cuisinière l'a sauvé. Mais ce n'est pas tout, elle transmet ce don à son fils et son petit-fils. Jenny détruit la crypte du silence en avouant la vérité à son fils. Désormais, elle n'est plus gardienne de mémoire, c'est-à-dire qu'elle ne porte plus le fardeau du silence mais fait de son fils Henri, l'héritier de sa peine. Ce traumatisme individuel puis collectif influence sa vie de manière inattendue.

2. La transmission du traumatisme

Le deuxième volet du roman est un saut dans le temps qui nous présente la vie adulte d'Henry. Malgré son enfance difficile, Henry reconstruit sa vie en tant que soldat antillais et anglophone, qui a lutté pour la France à « *l'appel du général de Gaulle* » (Pineau, 1998 : 17). Il arrive enfin à la métropole, attirant l'attention d'une Française, Lila. L'histoire se concentre sur elle, qui, sans le vouloir, ravive son traumatisme.

Dans le contexte de la libération de la France, vers 1944, Henry rencontre Lila, danseuse à Paris. Elle pleure son amant, Hans, un soldat allemand qui a disparu depuis 1943, et se sent honteuse parce qu'elle a été témoin de la Shoah, au cours de laquelle ses voisins juifs ont été capturés par les nazis. Sa culpabilité lui donne l'impression d'être une « collabo. ». Ces incidents ont un impact profond sur la psyché de Lila, qui tombe amoureuse d'Henry, avant de se rendre compte que leur amour est maudit.

Alors que Lila est issue d'une race oppressive et Henry d'une race opprimée, ils sont accablés par des traumatismes et la mémoire, ayant respectivement été complice et victime du racisme. Ils parviennent à trouver un terrain d'entente malgré leurs origines contradictoires. Nonobstant leur amour réciproque, Lila a toujours eu des doutes, tenant compte du climat social de l'après-guerre qui régnait dans son milieu parisien.

Malheureusement, l'amour ne suffisait pas pour entrer dans une relation. De plus, la grossesse inattendue de Lila est révélatrice des profondes divisions et des préjugés entre les races. Elle avait du mal à imaginer un enfant métis dans le monde où elle vivait. La déception de ses parents qui aurait refusé de serrer « *dans leurs bras cet enfant café au lait*

qu'elle aurait eu honte de présenter comme sorti de sa chair. » (Pineau, 1998 : 144) a été la justification soumise à Henry.

Donc il semble que les rôles se sont inversés : Jenny, mère noire célibataire est marginalisée par son milieu conservateur car elle met au monde un enfant mulâtre et de surcroît bâtard, Henry, qui à son tour, est rejeté par son amante Lila qui ne veut pas d'un enfant métis de lui. La différence raciale reste au cœur du problème. La reproduction du même modèle pourrait être attribuée à « *repetition compulsion* » (Freud, 1920 : 22) selon laquelle une personne est condamnée à répéter involontairement les schémas négatifs de son passé individuel ou collectif dans le but de tourner la page. Ainsi, presque cent années après l'abolition de l'esclavage et vingt-cinq années après la marginalisation de Jenny, Henry se trouve dans une position semblable, luttant pour la reconnaissance et la légitimité de sa relation avec Lila.

*L'enfant qui est lié par une loyauté invisible envers un parent... peut être amené à « échouer » dans son propre mariage afin de prouver sa loyauté envers sa famille d'origine. Son échec est une offrande sacrificielle au parent*¹¹. (Boszormenyi-Nagy, 1973 : 268).

Pour Henry qui a participé dans la deuxième guerre mondiale sous le drapeau des résistants, son patriotisme est l'attestation de son assimilation. Il n' imagine pas que la discrimination raciale pourrait encore gâcher sa vie.

Lui, il croyait qu'on l'estimait comme un homme. Juste un homme... Il avait compté parmi les sauveurs de la France et, selon lui, cette victoire gommait tous les préjugés contre les Noirs (Pineau, 1998 : 92).

Quant à Lila, elle se cabre devant sa réalité d'être enceinte d'un soldat noir (métis en vérité). Les blessures de l'holocauste, la culpabilité d'aimer un soldat allemand nazi l'étouffent en amplifiant son « *avoidant attachment* ». Traduit en français comme attachement évitant, selon le Manuel MSD¹², cette condition psychique illustre une tendance à éviter des situations qui posent des risques d'abandon, critiques ou la honte sociale.

¹¹ *The child who is bound by invisible loyalty to a parent... may have to 'fail' in his own marriage to prove his loyalty to his family of origin. His failure is a sacrificial offering to the parent.* (Boszormenyi-Nagy, 1973 : 268). Citation traduite par l'auteur de cet article.

¹² MSD - The Merck Manuals.

Tambour des mornes de Saint-John qui le ramenait à Hamilton's Gardens, promettait l'espérance pour les Nègres. Pareil au temps où Nanny et Percy se donnaient la mort. Tambour cogné dans la rage et la douleur. (Pineau, 1998 : 145).

Henry, qui écoute les battements du cœur de son enfant à naître, se souvient de son enfance à la plantation, et par le biais de la mémoire multidirectionnelle, de l'esclavage qui ne l'a jamais personnellement touché, mais dont il porte l'héritage par ses aïeux. Son enfant, pas encore né, devient un signe d'espoir face à l'obscurité du traumatisme. Dans ce cas, le tambour fait allusion à son passé, se transformant en « objets testimoniaux » qui « portent les traces mémorielles du passé et incarnent le processus de sa transmission¹³ » (Hirsch, Spitzer, 2006 : 3), un concept de Marianne Hirsch, qui lie le fœtus à l'esclavage. Ainsi, la conception de cette nouvelle vie représente un pas en avant vers l'acceptation d'un amour inconditionnel. Cette acceptation devient une mission personnelle pour Henry, qui souhaite voir la lutte de sa mère aboutir à une fin heureuse.

Négro ! Sale négro ! Tu es content ! hurlait-elle. Tu as eu ce que tu voulais, hein ! Ben moi j'en veux pas de ce marmot ! Tu te le garderas pour toi... Et sitôt que c'est fini, tu disparais de ma vie ! Je veux plus te voir, t'es sourd ou quoi ! Tu pars, toi et ton gosse ! Allez ! du balai ! (Pineau, 1998 : 145).

Ces injures raciales de Lila révèlent non seulement une manifestation troublante du racisme, mais aussi sa tentative de protéger son identité blanche dans un milieu raciste. De plus, l'intensité de sa crise émotionnelle témoigne des séquelles laissées par le traumatisme refoulé qu'elle a subi en assistant à la capture de douze de ses voisins juifs pendant l'Holocauste. Elle projette son tourment en utilisant les mots les plus sévères pour dissuader Henry de fonder une famille mixte avec elle.

Dans *Le discours sur le colonialisme*, Aimé Césaire critique le racisme biologique qui traite le métissage comme l'ennemi commun. Cette discrimination soutient l'idéologie nazie de la conservation des races.

Par conséquent, Lila considère Henry et son enfant à naître comme des ennemis qui tentent de l'humilier devant la société française. Elle décide

¹³ Carry memory traces from the past and embody the process of its transmission (Hirsch, Spitzer, 2006 : 3). Citation traduite par l'auteur de cet article.

d'avorter. Cependant, l'avortement échoue, et elle donne naissance à cet enfant qui lui rappelle cruellement sa réalité de mère blanche d'un enfant métissé.

Raymond Smith, ethnologue anglais présente le concept de la famille matrifocale dans son œuvre *The Matrifocal Family : Power, Pluralism and Politics*. Il signale l'absence de respect envers les hommes peu privilégiés vis-à-vis de leur race et classe sociale.

*Le statut inférieur et le manque de pouvoir des hommes dans les systèmes économiques et de classes se répercutent sur leur rôle dans le système domestique, les empêchant ainsi de se conformer aux normes*¹⁴ (Smith, 1973 : 42).

Ainsi, le faible statut de l'homme métis l'empêche de fonder cette nouvelle famille stable à Paris, ville marquée par la hiérarchie sociale. Ainsi, cette opposition le pousse à quitter la France pour Houston afin de repartir à zéro avec James-Lee, son fils de Lila. Ce déracinement de la France témoigne de sa résilience en tant que membre de la diaspora. Aux États-Unis, il se réinvente comme cuisinier et propriétaire d'un restaurant « *The Kreyol* » (Pineau, 1998 : 36) qui rend hommage à ses racines et surtout au patrimoine gastronomique de la plantation.

Et, avec le temps, il se rendait compte qu'il avait sans doute recherché tout au long de sa vie à recréer l'ambiance et les odeurs des cuisines de Hamilton's Gardens. (Pineau, 1998 : 36).

Cette tentative de renouveler ses racines et de partager avec le monde symbolise cette culture collective. Elle montre que si les traumatismes se transmettent à travers les générations au sein d'une communauté, la résilience, sous forme de culture devient également un élément indispensable de cette transmission.

Hirsch définit la « postmémoire » comme « la relation que la génération suivante entretient avec le traumatisme personnel, collectif et culturel de ceux qui l'ont précédée — avec des expériences dont elle ne se souvient qu'à

¹⁴ *Men's low status and power in the economic and class systems reacts back upon their roles in the domestic system, making it impossible for them to live up to the norms.* (Smith, 1973 : 42). Citation traduite par l'auteur de cet article.

*travers les récits, les images et les comportements qui ont marqué son enfance*¹⁵. (Hirsch, 2012 : 5).

En conclusion, la mémoire collective représente un héritage émouvant et riche qu'il partage avec James-Lee. Dans son rôle de père dévoué, il se réconcilie avec son passé. Il devient le père qu'il n'a jamais eu.

3. La réconciliation et la résilience

La dernière partie de ce labyrinthe de traumatismes présente le côté mystique de la Guadeloupe sous forme de présages et de prophéties, avec le parcours de Sybille, infirmière et locataire chez Lila. Elle relie cette saga intergénérationnelle, en tant que protagoniste de la troisième génération de l'histoire, devenant ainsi la porte-parole de l'enracinement et de la résilience diasporique.

Née en Guadeloupe en 1954, elle a une petite famille, composée d'un père pêcheur et d'une mère. Ses années de formation, à partir de 7 ans, sont marquées par des traumatismes, qui commencent par la mort de son père Robert, retrouvé avec sa maîtresse Clotilde. Au même moment, Noémie, sa mère, enceinte de plusieurs mois, donne naissance à un garçon mort-né, Marcello, ce qui détruit son enfance pour toujours.

Cette double tragédie était trop lourde à porter pour une mère qui venait d'accoucher d'un enfant mort-né, faisant face à l'infidélité et la mort de son mari. Ce choc la traumatise à tel point qu'elle se réfugie dans la folie. Par conséquent, deux ans après ces tragédies, le dernier acte lucide de Noémie est d'abandonner son enfant Sybille, âgée de 9 ans, à ses anciens employeurs Coraline et Judes.

[...] Elle m'a déposée là, fière, digne et folle des pieds à la tête. Plus tard, on a dû la conduire à l'asile de Saint-Claude où elle s'est éteinte sans comprendre ce qui avait fait basculer sa vie dans une telle déconfiture. (Pineau, 1998 : 60).

¹⁵ Hirsch defines "postmemory" as "the relationship that the generation after bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before — to experiences they 'remember' only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. (Hirsch, 2012 : 5). Citation traduite par l'auteur de cet article.

Ainsi, à l'âge tendre de 9 ans, Sybille perd tout ce qu'elle a toujours connu : un père adultère, un frère mort-né, une mère rongée par le chagrin et le délire. Le seul lien avec son enfance est son amitié avec Marie la Jalousie, avec qui elle revit la scène de mort de son père, enlacée dans les bras de sa maîtresse.

[...] Les jeudis après-midi [...] les deux fillettes se retrouvaient. Se déshabillaient. Marie nouait autour de son cou un ruban blanc. Se fourrait dans la bouche un bouton de rose rouge. Puis elles s'allongeaient côte à côte sur une couche. Restaient là très longtemps [...] (Pineau, 1998 : 109).

Cette reconstitution fait partie du traumatisme choisi, qui

[...] désigne la représentation mentale commune d'un événement qui a conduit les ancêtres d'un groupe important à subir des pertes considérables, à se sentir impuissants, à éprouver de la honte et de l'humiliation face à leurs ennemis, et à avoir des difficultés ou à être incapables de faire le deuil de leurs pertes¹⁶. (Fromm, 2012 : 83).

Sybille et Marie en revivent chaque jour afin de comprendre la tragédie et de tourner la page.

En réactivant les traumatismes qu'ils ont choisis, les membres d'un grand groupe se connectent les uns aux autres et tentent de panser la blessure qu'ils estiment avoir subie¹⁷ [...] (Fromm, 2012 : 84).

En outre, elles partagent cette mémoire collective en transmettant le traumatisme l'une à l'autre. Cet acte de partager la mémoire collective, l'une avec l'autre ne fait que raviver la douleur qui devient ancrée dans le présent. Cette idée représente la reconstruction du traumatisme de Maurice Halbwachs, philosophe et sociologue français qui révèle que « [...] tout semble indiquer qu'il [le passé] ne se conserve pas, mais qu'on le reconstruit en partant du présent. » (Halbwachs, 1925 : 7). Quant à Marie, elle est issue d'une famille de voyantes, présentant le côté mystique de la Guadeloupe.

¹⁶ "Chosen trauma" refers to the shared mental representation of an event that has caused a large group's ancestors to face drastic losses, to feel helpless, to experience shame and humiliation at the hand of enemies, and to suffer from difficulty or inability to mourn losses. (Fromm, 2012 : 83). Citation traduite par l'auteur de cet article.

¹⁷ By reactivating their chosen traumas, the members of a large group connect themselves with one another and try to patch up the injury they felt was inflicted (...) (Fromm, 2012 : 84).

Nitila ne fréquentait guère les mortels. Elle ne voisinait pas, ne cancanait pas, ne se mélangeait pas aux Nègres. Elle vivait avec sa fille Marie qu'elle avait, à la suite d'un viol, enfantée à l'âge de treize ans. Le père, [...], était un dénommé Nérée, sénile oncle maternel de scandaleuse réputation qui échangeait des sucres à la menthe avec ses neveux et nièces contre des baisers dans les culottes et des promesses de silence (Pineau, 1998 : 106).

Avec une longue histoire d'abus sexuels familiaux et de silences imposés, les femmes de cette lignée dépendent de leur conscience collective et de leur sagesse ésotérique. « Nitila considéra longtemps Marie comme une petite défunte bienheureuse qui ne ferait pas de vieux os sur la terre » (Pineau, 1998 : 107). Marie portait dès l'enfance la responsabilité de jouer le rôle de « *Sœur Marie de l'Église de Saint-Simoléon* » (Pineau, 1998 : 107) quoiqu'à contrecœur. Elle attirait le jugement du public. Son existence était une tache sur l'héritage familial.

Par conséquent, elle trouve une âme sœur en Sybille, avec qui elle partage sa propre douleur. Pourtant, cette amitié est de courte durée lorsque Marie séduit Gino, le petit ami de Sybille, qui choisit de la quitter, malgré sa grossesse. Cette trahison la ramène à son enfance, où elle joue le rôle de sa mère enceinte, Noémie, et où sa meilleure amie Marie représente Clotilde, la maîtresse.

En ce moment, Sybille se transforme en actrice involontaire de la « *loyauté invisible* » qu'elle a choisie envers sa famille en recréant le traumatisme de sa mère et le schéma d'abandon.

Partir pour ne plus sentir dans son cou le souffle rauque des morts et le halo sulfureux de la folie. Partir pour sauver Marcello... (Pineau, 1998 : 138).

Donc, elle est rongée par la peur de trouver le même destin, de finir comme sa mère. Elle rassemble tout son courage pour quitter l'île et s'installer dans la métropole, et réussit à briser la chaîne du traumatisme intergénérationnel. Cet acte de déracinement assure une meilleure vie pour son enfant.

Son enracinement à Paris s'avère être une décision importante, car non seulement elle fonde sa propre famille, mais elle trouve également sa passion en tant qu'infirmière. Son choix de s'occuper des autres représente un besoin inconscient de guérir ses parents, qui trouve son origine dans les troubles mentaux de sa mère.

Mes parents avaient tous deux des mères perturbées qu'ils aspiraient à guérir, ce qui a certainement influencé leur engagement commun envers les arts thérapeutiques¹⁸. [...] (Fromm, 2012 : 18).

La ville de Paris forge une famille inattendue, qui devient une image émouvante de la résilience. Sybille loue un appartement chez Lila, dans son nouvel avatar de riche veuve parisienne. Ainsi, Sybille, son fils Marcello et Lila se constituent en famille, chacun soulageant la peine de l'autre. Cette cellule familiale imite structurellement la matrifocalité caribéenne, une idée du sociologue Raymond T. Smith, selon laquelle la femme est désignée cheffe de la famille.

Ces femmes et leurs enfants formaient un groupe important, s'entraïdant dans les tâches ménagères et la garde des enfants, et se soutenant mutuellement en cas de crise... Au sein du réseau familial, il existait donc un noyau composé de la grand-mère, de ses filles et des filles de ses filles ; les relations entre ces femmes étaient suffisamment intenses et distinctes pour mériter le terme de « groupe organisé¹⁹. (Bott 1968 : 69).

Dans la plantation, la femme est souvent victime de violence sexuelle par les hommes, les maîtres comme les esclaves. Une fois engrossée, la gestation, l'accouchement et la responsabilité d'élever l'enfant retombe sur la mère, car le géniteur est absent ou au mieux est une présence irrégulière. Il peut arriver à une mère d'élever des enfants de géniteurs différents. La seule vérité dans la vie de l'enfant est sa mère. Sybille et son fils deviennent la seconde famille de Lila. Cette parenté alternative soutient la guérison, car elle apprend à savourer l'amour maternel. Sybille est la fille qu'elle n'a jamais eue et Lila devient la seconde mère de Sybille. Grâce à cette structure familiale, Marcello est élevé dans un environnement affectueux et stable malgré l'absence de son père. Selon Smith, ce type de

¹⁸ *My parents both had troubled mothers whom they longed to heal, which surely had some bearing on their mutual commitment to the healing arts. (...) (Fromm, 2012 : 18).* Citation traduite par l'auteur de cet article.

¹⁹ *These women and their children formed an important group, helping one another in household tasks and child care, and providing aid in crises.... Within the network of relatives, there was thus a nucle-us composed of the grandmother, her daughters, and her daughters' daughters; the relationships of these women were sufficiently intense and distinctive to warrant the term "organized group" (Bott 1968 : 69).* Citation traduite par l'auteur de cet article.

famille s'étend souvent à trois générations. Cette matrifocalité devient le symbole de la résilience dans ce roman de Gisèle Pineau.

De plus, Marcello pourrait être désigné comme un « *replacement child* » (Anisfeld *et al* 2000 : 304) ou enfant de remplacement selon Leon Anisfeld et Arnold Richards, qui est censé remplacer un enfant mort. Il porte le prénom du frère décédé de Sybille. Ainsi, sa présence guérit, telle un baume contre le traumatisme intergénérationnel. Ce prénom lui est imposé afin de continuer la « *loyauté invisible* » envers la famille qu'il n'a jamais rencontrée.

Marcello ! Sybille lui avait donné le nom de son frère. Son cadet regretté. Marcello... pour se venger du sort qui lui avait volé ce frère qu'avait promis le ventre de Noémie. [...] Comme si l'enfant était apparu dans sa vie par une opération du Saint-Esprit, un beau tour de magie... (Pineau, 1998 : 127).

Son père Gino refuse la responsabilité de la parenté, abandonnant Sybille pour Marie. Marcello n'a aucun contact avec lui pour seize ans, et il grandit en croyant que son père est mort. Lila élève Marcello comme son propre enfant, lui apportant le soutien émotionnel et financier, franchissant ainsi les frontières raciales et son rôle de propriétaire de la maison. Cette solidarité intergénérationnelle assure la survie de cette famille recomposée.

En outre, cette expérience enrichissante l'encourage à renouer les liens avec sa première famille, à se réunir avec Henry et James-Lee à New York. Par pur hasard, James Lee et Sybille tombent amoureux, symbolisant l'entrelacement des trois histoires de ce roman. Marcello trouve également sa place auprès de son père et rentre en Guadeloupe pour renouer avec ses racines.

Quant aux survivants du traumatisme, Yael Danieli souligne quatre types de résilience pour classifier les comportements d'adaptation. Lila fait partie du groupe engourdi « *numb* » qui limitait sa capacité à interagir avec le monde, la conduisant à s'isoler et à se sentir paralysée par ses cauchemars et les retours en arrière.

Des fois, les lumières qui luisaient dans son regard s'éteignaient d'un coup. Tassée dans son fauteuil en velours rouge, elle ne bougeait ni ne parlait plus. Alors les mauvais souvenirs qui se bouscullaient en elle ressurgissaient soudain, tentacules monstrueux la tenant jalousement entravée et

bâillonnée. Elle restait là, prostrée, des journées entières. Ne riait pas. Ne pleurait pas. Pétrifiée, elle comptait et recomptait les étoiles, les fioles, les vases de cristal et de porcelaine qui tintinnabulaient jusqu'à se briser dans son esprit et lui blesser le cœur. (Pineau, 1998 : 15).

Pendant ces crises, elle plongeait mentalement dans ses confrontations passées avec Henry concernant la race, qu'elle imitait avec Sybille et Marcello, lançant des insultes racistes avant de se repentir.

Au contraire, Henry symbolise le type combattant « *fighter* », car il est poussé par un désir intense de réussir dans la vie malgré sa situation. Son comportement après avoir libéré les oiseaux de Kathleen témoigne d'un courage illimité. Cette audace se traduit dans son parcours professionnel en tant que chef cuisinier renommé dans un restaurant aux États-Unis. En fait, l'abandon de Lila ne l'empêche pas de retrouver l'amour et une famille auprès de Lana, une femme métisse avec laquelle il a quatre enfants. En conclusion, Henry fait de son mieux pour réconcilier avec un passé lourd.

Le troisième type de survivant est illustré par Sybille, qui est « *victime* » de son destin. Elle est caractérisée par une tendance surprotectrice et une méfiance envers le monde. Cela s'observe dans ses interactions avec Marcello, qui sont marquées par une dynamique de l'attachement symbiotique et anxieux.

Et les deux femmes avaient beau s'escrimer, emplir les pièces de leurs litanies et de leurs gestes, le tartiner de caresses et le mouiller de baisers, puis l'étouffer sous les cadeaux, les surprises complotées et les surnoms bêtêtes, Marcello revenait en permanence à ce père disparu. (Pineau, 1998 : 128).

Conclusion

En guise de conclusion, nous proposons que le traumatisme intergénérationnel trouve son apaisement de différentes manières. Sybille se soigne avec l'amour de James-Lee, Lila meurt sereine, ayant enfin rencontré son ex-amant Henry et son fils. Enfin, Marcello fait un retour aux racines quand il part en Guadeloupe pour faire la connaissance de son père Gino. Ainsi, la douleur intergénérationnelle se métamorphose en résilience, remplaçant le fil de mémoire refoulé par l'acceptation et la guérison des générations qui suivent. Ce parcours, bien que fictif, s'inscrit dans la théorie

narrative de l'équilibre de Todorov (Todorov, 1971 : 38), selon laquelle le traumatisme initial représente une perturbation de l'équilibre, suivie de la reconnaissance et de l'acceptation de cette perturbation, puis de tentatives pour y remédier. La dernière étape, la création d'un nouvel équilibre, est symbolisée par la résilience et l'enracinement des protagonistes.

Bibliographie

Anisfeld, L., Hirsch, M., Richards, A.D. 2000. « The Replacement Child : Variations on a Theme in History and Psychoanalysis ». *Psychoanalytic Study of the Child*, n° 55, p. 301-318.

Anonyme. 2018. « Trauma studies ». Literary theory and criticism (site Literariness). [En ligne] : <https://literariness.org/2018/12/19/trauma-studies/> [consulté le 10 octobre 2025].

Bachelard, G. 1943. *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : Librairie José Corti.

Boszormenyi-Nagy, I., Spark, G. M. 1973. *Invisible loyalties : reciprocity in intergenerational family therapy*. Hagerstown : Harper & Row.

Bott, E. 1968. *Family and social network*. Londres : Tavistock Publications Ltd.

Bowe, C., Thomas, C., Mackey, P. 2025. « Perspective to practice : theoretical frameworks explaining intergenerational trauma, violence, and maltreatment and implications for the therapeutic response ». *International journal of environmental research and public health*, 22/3, 321. [En ligne] : <https://doi.org/10.3390/ijerph22030321> [consulté le 10 octobre 2025].

Cacace, A., Summers, S. J. 2025. « Intergenerational trauma in phenomenological research — a systematic review ». *Journal of loss and trauma*, 30/4.

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

Césaire, A. 1955. *Discours sur le colonialisme*. Paris : Présence Africaine.

Chitour, M.-F. 1999. « Pineau Gisèle, *L'âme prêtée aux oiseaux*, Paris, Stock, 1998, 222 p. ». *Études littéraires africaines*, 7, p. 92-93. [En ligne] : <https://doi.org/10.7202/1042130ar> [consulté le 10 octobre 2025].

Chung, M. C., Hunt, L. J. 2014. « Posttraumatic stress symptoms and well-being following relationship dissolution : past trauma, alexithymia, suppression ». *Psychiatric quarterly*, 85/2, p. 155-176.

Danieli, Y. *et al.* 2015. « The Danieli inventory of multigenerational legacies of trauma, part I : survivors' posttrauma adaptational styles in their children's eyes ». *Journal of psychiatric research*, 65, p. 1-9. [En ligne] : <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/26228416/> [consulté le 10 octobre 2025].

- Doka, K. J. 1989. *Disenfranchised grief : Recognizing hidden sorrow*. Lexington Books.
- Ducommun-Nagy, C. 2006. *Ces loyautés qui nous libèrent*. Paris : Jean-Claude Lattès.
- Équipe Salut Bonjour & Falaise, I. 2025. « La parentification : qu'est-ce que c'est et comment y faire face ? ». *Le Journal de Québec*, 13 octobre 2025. [En ligne] : <https://www.journaldequebec.com/2025/10/13/processus-de-parentification---quest-ce-que-cest-et-comment-y-faire-face> [consulté le 15 octobre 2025].
- Faimberg, H. 2005. *The telescoping of generations : listening to the narcissistic links between generations*. Londres/New York : Routledge, « The new library of psychoanalysis ».
- Foucault, M. 1971. *L'ordre du discours*. Paris : Gallimard.
- Freud, S. 1920. *Beyond the pleasure principle*. London : The International Psycho-Analytical Press.
- Fromm, M. G. 2012. *Lost in transmission : studies of trauma across generations*. Londres : Karnac Books.
- Halbwachs, M. 1925. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Félix Alcan.
- Hirsch, M. 2008. « The generation of postmemory ». *Poetics today*, 29/1, p. 103-128.
- Hirsch, M. 2013. « Postmémoire : entretien avec Marianne Hirsch ». *Art absolument*, p. 6-11.
- Hirsch, M. 2014. « Postmémoire ». *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 118, p. 205-206. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/temoigner/1274> [consulté le 01 septembre 2024].
- Hirsch, M., Spitzer, L. 2006. « Testimonial objects : memory, gender, and transmission ». *Poetics today*, 27/2, p. 353-383.
- Hunt, N. C. 2010. *Memory, war and trauma*. New York : Cambridge University Press.
- Jung, C. G. 1959. *The archetypes and the collective unconscious*. Princeton : Princeton University Press, « Bollingen series XX ».
- Kostova, Z., Matanova, V. L. 2024. « Transgenerational trauma and attachment ». *Frontiers in psychology*, 15, 1362561. [En ligne] : <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1362561> [consulté le 10 octobre 2025].
- Kristeva, J. 1980. *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. Paris : Seuil.
- Milquet, S. 2017. « Mémoire de guerre et traumatisme dans le roman contemporain : un style pour l'histoire ? ». *Revue belge de philologie et d'histoire*, 95/4, p. 519-530.
- Mulligan, C. J., Quinn, E. B., Hamadmad, D., Dutton, C. L., Nevell, L., Binder, A. M., Panter-Brick, C., Dajani, R. 2025. « Epigenetic signatures of intergenerational exposure to violence in three generations of Syrian refugees ». *Scientific reports*, 15, 13652. [En ligne] : <https://doi.org/10.1038/s41598-025-89818-z> [consulté le 10 octobre 2025].

- Oscherwitz, D. 1999. « [Compte rendu de...] ». *World literature today*, 73/4, p. 794-795. [En ligne] : <https://doi.org/10.2307/40155241> [consulté le 10 octobre 2025].
- Pineau, G. 1996. *L'exil selon Julia*. Paris : Stock.
- Pineau, G. 1998. *L'âme prêtée aux oiseaux*. Paris : Stock.
- Pineau, G. 2002. *Chair piment*. Paris : Mercure de France.
- Pineau, G. 2008. *Morne Câpresse*. Paris : Mercure de France.
- Ricœur, P. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil.
- Rothberg, M. 2009. *Multidirectional memory : remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford : Stanford University Press.
- Salter, M. *et al.* 2025. « « I see it running through my family » : the intergenerational and collective trauma of gender-based violence ». *Journal of family trauma, child custody & child development*, 22/2, p. 254-274.
- Schwab, G. 2009. « Replacement children : the transgenerational transmission of traumatic loss ». *American imago*, 66/3, p. 277-310.
- Schwab, G. 2010. *Haunting legacies : violent histories and transgenerational trauma*. New York : Columbia University Press.
- Sibony-Malpertu, Y., Laufer, L., Vanier, A. 2015. « Éléments inattendus de transmission intergénérationnelle de trauma ». *Cliniques méditerranéennes*, 91/1, p. 221-228.
- Smith, R. T. 1956. *The negro family in British Guiana : family structure and social status in the villages*. Londres/New York : Routledge.
- Smith, R. T. 1973. *The matrifocal family : power, pluralism and politics*. New York : Routledge.
- Spear, T. C. 2000. « [Compte rendu de...] ». *The French review*, 73/6, p. 1263-1264.
- S.T.P., S. 2024. « De l'ombre à la lumière : le traumatisme intergénérationnel dans *Incendies* de Wajdi Mouawad et *D'autres vies sous la tienne* de Méline Céco ». *Synergies Inde*, n° 13, p. 65-79.
- Todorov, T. 1971. « The Two Principles of Narrative ». *Diacritics* 1 (1), p. 37-44.
- Volkan, V. D. 2001. « Transgenerational transmissions and chosen traumas : an aspect of large-group identity ». *Group analysis*, 34/1, p. 79-97.
- Wolynn, M. 2016. *Cela n'a pas commencé avec toi ! Comment le trauma familial façonne nos identités et comment s'en sortir*. New York : Viking.
- Yehuda, R., Lehrner, A. 2018. « Intergenerational transmission of trauma effects : putative role of epigenetic mechanisms ». *World psychiatry*, 17/3, p. 243-257. [En ligne] : <https://doi.org/10.1002/wps.20568> [consulté le 10 octobre 2025].



© *Synergies Inde*, Revue du GERFLINT, n° 14, Année 2025.
<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42702413w>
Bibliothèque nationale de France - Décembre 2025 -

Éléments sous droits d'auteur.
<https://gerflint.fr/>
<https://gerflint.fr/synergies-inde>





Unwriting Extinctions: Myth, Spectrality and Environmental Justice in Indian and Zambian Fiction

Subha Chakraborty

International Institute of Information Technology

Hyderabad, Inde

subha.chakraborty@iiit.ac.in

<https://orcid.org/0009-0000-3021-1683>

Reçu le 10-10-2025 / Évalué le 15-11-2025 / Accepté le 01-12-2025

Effacer les extinctions : mythe, spectralité et justice environnementale dans la fiction indienne et zambienne

Résumé

Cet article explore comment les récits sur la crise climatique provenant des pays du Sud reconfigurent le traumatisme et la mémoire au-delà des paradigmes basés sur les événements, à travers une lecture comparative de *Pterodactyl* de Mahasweta Devi, *Puran Sahay et Pirtha*, et *The Old Drift* de Namwali Serpell. Situé à l'intersection des études sur la mémoire et des sciences humaines environnementales, il soutient que la mémoire écologique fonctionne comme une forme de traumatisme distribué et intergénérationnel, façonné par la violence lente, le capitalisme extractif et la négligence de l'État. S'appuyant sur les concepts de postmémoire et de violence lente, l'article analyse comment le mythe, la spectralité et les formes narratives spéculatives récupèrent des histoires environnementales occultées qui résistent aux archives officielles. Les deux textes bouleversent les temporalités anthropocentriques et linéaires en mettant au premier plan des modes de mémoire non humains et multigénérationnels. Collectivement, ils remettent en question les cadres dominants du traumatisme et proposent la mémoire climatique comme un mode de témoignage éthique des dommages environnementaux dans les pays du Sud.

Mots-clés : Mémoire climatique, traumatisme environnemental, pays du Sud, forme narrative, violence lente

Unwriting Extinctions: Myth, Spectrality and Environmental Justice in Indian and Zambian Fiction

Abstract

This article examines how climate-crisis narratives from India and Zambia unwrite extinction by refusing commodified modes of environmental representation and enacting decolonial resistance. Through a comparative reading of *Pterodactyl*, *Puran Sahay and Pirtha* by Mahasweta Devi and *The Old Drift* by Namwali Serpell, the article

situates literary form at the intersection of Memory Studies and the Environmental Humanities. It argues that ecological memory functions as a form of distributed, intergenerational trauma shaped by slow violence, extractive capitalism, and state neglect. Drawing on postmemory and slow violence, the analysis shows how myth, spectrality, and speculative narrative forms recover occluded environmental histories that exceed official archives and anthropocentric temporalities. In both texts, nonhuman presences and multigenerational witnessing disrupt event-based trauma models, foregrounding ethical unwriting as a praxis of environmental justice. By juxtaposing Adivasi land struggles in Jharkhand with Zambian histories of dam-driven dispossession and water rights along the Zambezi, the article reconceptualises climate memory as a situated mode of reckoning that links remembrance to resistance against the uneven burdens of planetary overheating.

Keywords: Climate memory, Environmental trauma, Narrative form, Slow violence, Ecological witnessing

Introduction

In the Global South, the climate crisis does not announce itself through the spectacular theatrics of Hollywood-style apocalypses such as hurricanes ripping through coastal cities or ice shelves collapsing with dramatic rupture. Instead, it creeps in like a thief in the night, eroding the foundations of existence through insidious, protracted processes. Soil salinization turns fertile fields into barren salt flats, rising groundwater poisons wells in rural hamlets, or relentless monsoons swell rivers beyond their banks, swallowing villages whole over decades rather than days. This is the terrain of "slow violence," a concept Rob Nixon articulates as "a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space" (Nixon, 2011 : 2). In regions like sub-Saharan Africa and South Asia, where colonial legacies of extraction persist in neocolonial forms of global capitalism, environmental degradation is not merely ecological but deeply social, intertwining with histories of dispossession, racialized labour, and epistemic erasure. This interplay finds its roots in decolonial thought, where Hirsch's concept of postmemory, though inflected by the Holocaust, resonates with Frantz Fanon's depiction of corporeal hauntings in *The Wretched of the Earth*, in which colonial violence imprints on Black bodies as intergenerational "nervous conditions" (Fanon, 1961). In ecological terms, this manifests as "toxic postmemory" –

a provocative and novel extension of Hirsch's postmemory framework (Hirsch, 2012 : 5), where intergenerational trauma transmits not only through narratives but via embodied environmental legacies such as bioaccumulated toxins (Venkatesan, Krishnan, 2022 : 3) with descendants inheriting polluted placentas alongside stories of dispossession. For instance, lead contamination from mining effluents persists in Jharkhand soils, elevating blood lead levels in children and correlating with neurodevelopmental risks across generations (Kumar *et al.* 2023 : 567). Similarly, mercury bioaccumulation in Zambezi River fish, driven by artisanal gold mining runoff, poses chronic exposure threats through dietary consumption, amplifying "eco-sickness" as a form of distributed ecological harm in Zambian communities (Mulenga *et al.* 2024 :762 ; Venkatesan, Krishnan, 2022 : 5).

Dominant paradigms in trauma theory, heavily influenced by Western psychoanalytic traditions, have long privileged event-based models - singular shocks like genocides, wars, or natural disasters that leave indelible psychic scars amenable to narrative catharsis (Caruth, 1996). Yet, such frameworks falter in the face of slow violence, where harm is attritional, cumulative, and often invisible to the metrics of crisis journalism or state bureaucracies. In the Global South, this violence manifests through the deforestation of indigenous lands in Jharkhand, India, or the hydrological manipulations of the Zambezi River in Zambia, where dams like Kariba, built for "development" ¹under colonial and postcolonial rhetoric promising hydroelectric progress and economic modernization (Chigwata, 2024 ; Mashingaidze, 2021) flood ancestral territories, displacing communities without fanfare. Nixon's framework, meanwhile, critiques the unequal visibility of harms - a disparity in how incremental, attritional damages evade media and policy attention compared to instantaneous spectacles (Nixon, 2011 : 6, 15). While Chernobyl's meltdown garners global outrage, Bhopal's gas leak or Kariba's slow drownings fade into footnotes (Nixon,

¹ The term "development" here critiques the hegemonic discourse framing extractive infrastructures as benevolent modernization, often eliding indigenous dispossession [Chigwata (2024) on Kariba's "utopian" promises versus Tonga evictions, and Mashingaidze (2021) on neocolonial hydro-hegemony in the Zambezi basin.].

2011 : 15). To narrate these erosions requires forms that exceed linearity. Myths that loop through geological deep time, specters that haunt the present with the ghosts of futures unlived, and speculations that extrapolate the incremental into the prophetic.

This article turns to two exemplary texts from the literary landscapes of India and Zambia to interrogate these narrative innovations. These texts include Mahasweta Devi's *Pterodactyl*, Puran Sahay and Pirtha (1995), a novella that spectralizes Adivasi dispossession through mythic invocation, and Namwali Serpell's *The Old Drift* (2019), an epic that sprawls across colonial to cli-fi timelines, entangling human genealogies with riverine fluxes and bioengineered plagues. Both works, emerging from the Global South's rich tradition of resistance literatures, reframe ecological memory as a species of postmemory - a "structure of transmission" across generations, as Marianne Hirsch describes it, wherein the "generation after" bears the "personal, collective, and cultural trauma" of forebears through imaginative prostheses rather than direct experience (Hirsch 2012, 5). At the confluence of Memory Studies and the Environmental Humanities, these narratives propose climate memory as an ethical praxis: a situated, nonhuman-centered witnessing that counters anthropocentric temporalities and the archival silences of official histories.

The rationale for this comparative pairing is deliberate and multifaceted, lending analytical depth to their narrative intersections. First, both texts deploy nonhuman spectrality - fossilized pterodactyls and meandering rivers as decolonial counter-archives. However, their socio-cultural specificities underscore divergent representational impacts: Devi's mythic compression reflects Adivasi oral traditions and caste-inflected postcolonial neglect in a newly liberalizing India, where 1990s economic reforms exacerbated tribal marginalization; Serpell's speculative sprawl, by contrast, captures Ba-Tonga hydro-epistemes and racial hybridities in Zambia's post-independence neoliberal era, marked by Chinese investments and climate-amplified floods. Temporally, Devi's late 20th century focus on immediate postcolonial aftermath contrasts Serpell's century-spanning arc from 1904 colonial drifts to 2020s Afrofuturist contagions, highlighting how historical proximities shape trauma's temporal drag: compressed hauntings versus extended drifts. This juxtaposition, inspired by decolonial comparativism

(e.g., Spivak's subaltern ethics), avoids the Western universalism by foregrounding contextual nuances: how India's agrarian caste dynamics inflect Devi's land-based myths, versus Zambia's riverine ethnic mosaics shaping Serpell's aqueous speculations. Such pairing reveal shared resistance to anthropocentrism while revealing how socio-cultural matrices (indigenous ontologies, colonial afterlives) and temporal scales (postcolonial stasis vs. neocolonial acceleration) modulate ethical remembrance, enriching insights into Global South climate narratives' diversity.

A scholar based in Hyderabad, India - a city marked by urban sprawl amidst erratic monsoons and groundwater depletion approaches this analysis from a position of reflexive implication. Her encounters with the slow degradation of local ecologies, from parched reservoirs in summer heatwaves to flooded slums during monsoons, imbue the work with urgency drawn from lived Southern realities. This reflexivity recognizes her privileges within anglophone academic networks, while pledging to elevate subaltern perspectives and counter the extractive paradigms critiqued by Devi and Serpell. By foregrounding texts from India and Zambia, the analysis seeks to displace Northern epistemologies, even as it acknowledges the limitations of a South Asian lens.

Through a comparative lens, this paper argues how Devi and Serpell dismantle event-centric trauma models, advocating instead for distributed remembrance attuned to Southern specificities of slow harm. Devi's pterodactyl, a fossilized relic reanimated as a spectral witness embodies the hauntology of extractive capitalism, folding prehistoric extinctions into contemporary famines. Serpell's Zambezi, meanwhile, drifts through epochs as a nonhuman archivist, its floods encoding colonial displacements and speculative contagions. These narratives subvert the teleological arcs of Freudian trauma theory, embracing Derrida's hauntology where resolution is perpetually deferred (Derrida, 1994). Consequently, they forge climate memory as a decolonial tool, inviting readers to attune to the ethical demands of environmental justice in an era where the Global South bears the brunt of planetary overheating. This comparative method of textual close-reading with theoretical weaving privileges Southern epistemologies, resisting universalism.

The scope of this study is deliberately delimited to a close comparative reading of two anglophone literary texts with particular attention to narrative form as an ethical and political intervention in climate memory. Focusing on myth, spectrality, and speculative narration, the analysis privileges literary exegesis at the intersection of Memory Studies and the Environmental Humanities to examine how these texts unwrite extinction by resisting commodified representation, official archives, and anthropocentric temporalities. Drawing on the conceptual frameworks of postmemory and slow violence, the article foregrounds how ecological harm is remembered through nonhuman presences and multigenerational witnessing rather than discrete, event-based trauma. This methodological focus also entails certain limitations. The study does not engage with the linguistic plurality of Indian and Zambian literary cultures, including vernacular and untranslated works, nor does it incorporate empirical fieldwork or quantitative climate data. Instead, it prioritises textual and theoretical depth over breadth. Future research may productively extend this inquiry by engaging vernacular traditions, oral histories, or interdisciplinary approaches that integrate literary analysis with environmental policy and community-based knowledge systems.

This analysis unfolds in three principal sections. First, it lays theoretical foundations by weaving postmemory and slow violence into an ecological framework, drawing on scholars like Kate Rigby to extend memory beyond human psyches to landscapes and stories. Subsequent sections delve into each text: Devi's mythic spectrality as a recovery of Adivasi ecologies, and Serpell's speculative drifts as multigenerational reckonings with aqueous violence. A final intersectional reading synthesizes their contributions, reconfiguring trauma through nonhuman modes of remembrance. Finally, this article contends that such narratives from the Southern hemisphere not only memorialize slow violence but also model survival's first act: remembering as resistance. In an epoch where the Global South confronts escalating erosions from Jharkhand's mined scars to Zambia's swollen rivers, *Pterodactyl* and *The Old Drift* underscore narrative's alchemical power: transmuting slow violence into climate memory. Through spectral myths and speculative drifts, they forge decolonial tools which are ethical, embodied, and earth-bound. Beyond memorialization, these narratives

seed activism. Devi's myths inspire Adivasi land struggles, while Serpell's speculations fuel Zambian water rights campaigns. As the Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC)'s Sixth Assessment Report (AR6, 2021–2023), a comprehensive synthesis of global climate science warns of 1.5°C breaches disproportionately impacting vulnerable regions in the Global South through amplified extreme weather, food insecurity, and ecosystem collapse (IPCC 2023, SPM.B.2), literature's role magnifies, with ethical imagination serving as a bulwark.

1. Theoretical Foundations: Postmemory and Slow Violence

The theoretical scaffolding of this article bridges Memory Studies and the Environmental Humanities, two fields that, while distinct, converge in their shared concern with how pasts persist in the present, often through non-human mediators. Memory Studies, born from the ashes of the Holocaust and other 20th-century atrocities, has traditionally centered on the psychoanalytic legacies of Sigmund Freud and Cathy Caruth, where trauma is an "unclaimed experience" that returns belatedly, demanding narrative integration (Caruth, 1996 : 4). Yet, as Hirsch's concept of postmemory reveals, this transmission extends beyond the survivor to the "generation after," who inherit trauma vicariously through "imaginative reconstructions" that fill archival gaps with prosthetic empathy (Hirsch, 2012 : 36). Postmemory operates not through direct imitation but as a ghostly intermediary. In this spectral dynamic, the past lingers without complete embodiment, thereby generating ethical imperatives toward those consigned to oblivion.

In ecological contexts, this framework expands into "ecological memory," a term Rigby employs to describe the "imprints of environmental change etched into bodies, landscapes, and stories" (Rigby, 2004 : 1). Memory here is distributed, not confined to individual minds but dispersed across kin networks, soil strata, and oral traditions. In India and Zambia, where colonial extraction has severed indigenous connections to place, postmemory becomes a tool for reclaiming these severed threads. The ancestors' wounds such as deforested hills and impounded rivers imprint on the descendants' bodies as chronic illnesses or migratory

displacements, transmitted through stories that resist the linearity of state archives. Rigby's earthly awry extends this to more-than-human scales, positing landscapes as mnemonic agents (Rigby, 2004). In Devi, Pirtha's hills remember through seismic tremors, faint echoes of mining blasts. Serpell's river, sediment-laden, carries Ba-Tonga artifacts downstream, a material postmemory defying dams.

Intersecting this is Nixon's slow violence, a critique of how incremental harms evade visibility in a mediascape addicted to the spectacular. "Slow violence," he writes, is "attractive to its perpetrators but deeply unspectacular to most of us" (Nixon, 2011: 10), embodied in the Global South through practices like open-pit mining in India's tribal belts or hydroelectric megaprojects in Africa's river basins. Rather than discrete incidents, these harms unfold as protracted processes, including the incremental contamination of Bangladesh's aquifers with arsenic from industrial effluents and the progressive silting of Zambian floodplains due to upstream erosion. Such violence interweaves with colonial legacies, where indigenous knowledges such as seasonal rhythms and sacred groves are occluded from "official" records, rendered as folklore rather than evidence.

Narrative forms emerge as counter-archives to this erasure. Myth, with its cyclical temporalities, revives precolonial cosmologies, as in Devi's invocation of Adivasi lore. Spectrality, per Derrida, introduces hauntology: the specter as "the visibility of a visibility that is invisible," deferring closure to insist on unresolved debts (Derrida, 1994 : 6). Speculation, meanwhile, extrapolates the slow into the swift, aligning with cli-fi's prophetic mode to warn of futures already seeded in the present (Baccolini, 2003). Speculative narrative, as Baccolini argues, subverts dystopian hopelessness with "critical" hope, feminist in its polyphonies (Baccolini, 2003). Serpell's cli-fi thus aligns with Butler's critiques, where genre bends to amplify marginalized futures. Myth, per Spivak, fables subalternity into speech (Spivak, 1988). Together, these forms nonhumanize memory, foregrounding rivers, fossils, and swarms as co-witnesses. As Jane Bennett's "vibrant matter" suggests, things possess agency, complicating anthropocentric narratives (Bennett, 2010). In the Global South, this decentering resists the imperial gaze, proposing climate memory as situated ethics: learning "from

below," in Spivak's terms, to bear witness without appropriating (Spivak, 2003 : 528). Theoretical cross-pollinations further enrich this framework, including the pairing of Fanon with Nixon on corporeal slow violence and Haraway's cyborgs with Rigby's earthly agents.

This theoretical braid - postmemory's prosthesis, slow violence's attrition, and nonhuman spectrality frames the readings to follow. It underscores how Mahasweta Devi and Namwali Serpell not only document harm but enact remembrance as praxis.

2. Spectral Myths in Devi's *Pterodactyl*: Recovering Adivasi Ecologies

Mahasweta Devi's *Pterodactyl*, *Puran Sahay and Pirtha*, translated with characteristic acuity by Gayatri Chakravorty Spivak, stands as a searing indictment of the slow violence afflicting India's Adivasi communities. Set against the backdrop of Jharkhand's famine-ravaged landscapes in the 1990s, the novella follows Puran Sahay, a jaded urban journalist dispatched to the village of Pirtha to chronicle its descent into starvation. What unfolds, however, is no mere reportage but a mythic haunting. The unearthing of a pterodactyl fossil amidst ecological collapse, which morphs into a spectral interlocutor, embodies the deep-time wounds of dispossession. A closer examination of Puran's visions reveals the pterodactyl's "leathery wings" unfurling in his dreams and brushing against Adivasi children scavenging roots, their bellies distended like the famine-cracked earth: "like leathery wings. [The pterodactyl, the pteranodon, and pterodactylus were all part of the pterosaur group.] From reptiles they became winged..." (Devi, 1995 :101). This synesthesia, manifesting as tactile hauntings, embodies postmemory's prosthetic reach, compelling the imaginative reconstruction of sensory voids. Such resonances echo through historical parallels, including Jharkhand's 1990s famines, intensified by coal mafias, that mirror the mythic resistances of the 1970s Chipko movement, where women embraced trees as spectral guardians of the forest.

The pterodactyl is no incidental motif; it is the novella's nonhuman heart, a "ghost of the forest" that spectralizes the attrition of Adivasi lifeworlds (Devi, 1995 :112). Fossilized from the Mesozoic era, this creature bridges geological eons and human timescales, disrupting the linear

progress narrative of postcolonial development. In Pirtha, where bauxite mining and monocrop agriculture have stripped the hills bare, the pterodactyl's reappearance evokes hauntology. It occupies a liminal state, neither extinct nor extant; and embodies a visibility of the invisible that whispers of extinctions past and impending. As Puran gazes upon it, he experiences postmemory's prosthetic jolt. These are not his own memories but those transmitted through fragmented Adivasi oralities, including tales of Sal² forests that once teemed with game but are now reduced to skeletal trunks by "the government's development" (Devi, 1995 : 145). This jolt intensifies when Puran confronts the pterodactyl's embodied demand for secrecy,

I won't go near, I won't touch you, I will not take your picture with the flash bulb of my camera... I will not write your story, I will not speak your name" (Devi, 1995 : 182).

The creature's "dusky lidless eyes," however, remain unresponsive yet insistent, posing an unspoken query: "What do its eyes want to tell Puran? / This body made of the grey dusk or this liquid darkness is / quite still. Only an unfamiliar smell, sometimes sharp sometimes / mild" (Devi, 1995 : 137). Here, Derrida's hauntology manifests in the pterodactyl's refusal of resolution, its "visibility of a visibility that is invisible" (Derrida, 1994 : 6) deferring closure to expose the unresolved debts of extractive capitalism, while Hirsch's postmemory operates as a prosthetic "invasion" of the unclaimed past, demanding ethical withholding over commodified narration (Hirsch, 2012 : 36). The eyes' "dusky waiting, without end" transmits a spectral indictment of shared extinction, as the pterodactyl silently warns,

We are extinct by the inevitable natural geological evolution. You too are endangered. You too will / become extinct in nuclear explosions, or in war, or in the aggressive advance of the strong as it obliterates the weak (Devi, 1995 : 138).

This nonhuman transmission maps Nixon's slow violence onto geological scales, where attritional harms - deforestation as "aggressive advance"

² Sal trees (*Shorea robusta*) are deciduous species native to the Indian subcontinent, prized for their hard, durable wood in construction and their extensive medicinal properties.

distribute trauma across species and eras, rendering Adivasi dispossession as a prophetic echo of planetary collapse (Nixon, 2011 :2).

Devi's mythic form recovers these occluded histories, drawing on indigenous cosmologies where animals are kin, not commodities. The pterodactyl, in Adivasi lore reimagined, surveys the land with a "silent gaze" that indicts extractive capitalism (Devi, 1995 : 89). Its wings, etched in ancient rock paintings bleached by acid rain, archive precolonial ecologies through vibrant murals that depict human-animal sympoiesis but are now fading under industrial haze. This nonhuman memory challenges official archives, which tally progress in tonnes of ore extracted while eliding the human cost: soaring child malnutrition rates, rivers fouled with mine tailings. As Spivak observes in her translator's foreword, Devi "fables the unreal" to interrogate temporality at its core, exposing how capitalist acceleration consumes the deliberate cadences of tribal existence (Spivak, 1995, xx). This critique of development cuts sharply through the rhetoric of progress, as Devi declares through the narrative voice, evoking the machine's voracity: "The machine eats the forest, spits out dust" (Devi, 1995 :156), a resonant indictment of extractivism in the vein of Nixon's slow violence. The ancient rock paintings, once alive with depictions of harmonious pterodactyl hunts, now stand as emblems of ruptured sympoiesis, that vital co-flourishing between humans and nonhumans. Puran's initial paralysis, born of his voyeuristic detachment as a reporter, gradually transforms into an ethical stutter, his refusal to commit the story to paper serving as a profound meta-commentary on the elusive narratability of slow violence itself. This paralysis aligns with Nixon's "attritional" harms, where the pterodactyl's mythic return, poisoning wells and fertilizing fields into barrenness, distributes trauma across "dispersed" timescales, rendering it invisible to event-based metrics (Nixon, 2011:2). The gaze further evokes Rigby's ecological memory, imprinting "environmental change... into bodies, landscapes, and stories" (Rigby, 2004: 1), as the pterodactyl queries the fruits of such violence,

Forests are extinct, and animal life is obliterated / outside of zoos and protected forest sanctuaries. What will you / finally grow in the soil, having murdered nature in the application / of man-imposed substitutes? (Devi, 1995:138).

This rhetorical haunting justifies the mythic form's decolonial potency, countering anthropocentric archives by positing nonhuman extinction as a prosthetic for cultural erasure: "The collective being of the ancient nations is crushed. Like / nature, like the sustaining earth, their sustaining ancient cultures / received no honour... is this what you are telling us? / The dusky lidless eyes remain unresponsive" (Devi, 1995: 139).

Puran's arc exemplifies postmemory's ethical bind. An outsider, he arrives equipped with the tools of event-based journalism - notebooks for acute disasters, but confronts slow violence's unreadability. Visions assail him: the pterodactyl perched on Pirtha's emaciated hills, its cry echoing ancestral laments for lost groves. These are transmissions of intergenerational trauma, encompassing the suppressions of the 1857 revolt and Naxalite uprisings, compounded by the weight of contemporary famines. Puran remembers through bodily empathy; his throat parched like the cracked earth, his skin itching with phantom insects displaced by deforestation. Paradoxically, this remembrance paralyzes Puran. He cannot "write the story," for to narrate would commodify suffering, colonizing the subaltern voice Spivak warns against (Spivak, 1988). This failure is Devi's genius; ethical witnessing as inaction, a refusal to master trauma. In Hirsch's terms, Puran becomes the prosthetic bearer, haunted by gaps that demand imaginative reconstruction without closure. The novella's mythic structure amplifies this, cycling through his urban ennui to Pirtha's mythic depths and back, mirroring slow violence's dispersal. Nonhuman elements, such as winds carrying mine dust, birds fleeing felled trees, co-narrate, decentering anthropocentrism and invoking Bennett's vibrant matter, where the pterodactyl's "silent gaze" asserts agency as a co-witness to Adivasi erasure (Bennett 2010). Pirtha herself, personified as a scarred maternal body, resists narration; her "unvoiced history" spectralizes state neglect, where development dams not just rivers but memories (Devi, 1995: 167). Comparatively, this mythic compression prefigures Serpell's sprawl, both using nonhuman gaze: the pterodactyl's, the river's to decentre humans. Devi's text thus proposes climate memory as decolonial recovery. By invoking the pterodactyl, it revives Adivasi rock art as "storied matter," per Iovino and Oppermann, where matter itself narrates resistance (Iovino, Oppermann, 2014: 1). This counters Nixon's "environmentalism of the

poor," where the marginalized bear slow violence's brunt yet are erased from global discourses (Nixon, 2011). In Jharkhand's reality, where mining displaces thousands of Adivasis annually, with over 15,000 labourers in Jharia alone facing arbitrary relocation without rehabilitation (Down to Earth 2025), *Pterodactyl* insists on remembrance as survival, mythic forms looping back to reclaim what linearity forgets. Rigby's ecological memory further maps this, as the pterodactyl's "imprints... etched into bodies, landscapes, and stories" (Rigby, 2004: 1) distribute Adivasi trauma across nonhuman strata, from fossilized wings to poisoned soils.

3. Speculative Drifts in Serpell's *The Old Drift*: Multigenerational Floods

If Devi's novella compresses slow violence into mythic intensity, Namwali Serpell's *The Old Drift* disperses it across epic expanses, tracing the entangled fates of three Zambian families from the 1904 colonial "drift" of white settlers to a 2020s cli-fi apocalypse. The Zambezi River emerges as the nonhuman protagonist, its meanders "drifting" through timelines, symbolizing violence's aqueous, borderless flow,

What was the river drifting past beyond them, / Who were the ones in such a populous throng / Beside it? 'Spirits,' Anchises answered (Serpell, 2019: 3).

Serpell's polyvocal chorus: settler widows, independence activists, AIDS orphans, and biohacked futurists interweaves human lineages with ecological fluxes, from Kariba Dam floods to mosquito swarms engineered for salvation but birthing contagion. This chorus, voiced by the mosquitoes themselves as a spectral Greek ensemble, warns of humanity's parasitic drift,

We're your oldest friend, your ancient enemy. / We're perfectly matched. We're both useless, ubiquitous species. / But while you all rule the earth and destroy it for kicks, / we linger and loaf, unsung heroes. We've been around here as long as you have—for eons before, say the fossils (Serpell, 2019 : 1- 2).

This extended invocation enacts Derrida's hauntology through the swarm's persistent "visibility of the invisible" (Derrida, 1994 : 6), deferring

anthropocentric closure by archiving colonial fevers and bioengineered contagions across deep time, while Nixon's slow violence pulses in their critique of destructive "rule," dispersing ecological harm through insidious, out-of-sight vectors (Nixon, 2011:10). Serpell's epic warrants sequential examination by timeline. The 1904 "drift" features settlers floating downriver, mirroring colonial fluidity, while their hair-swaps serve as a grotesque archive of racial fetishism (Serpell, 2019 : 45). Agnes's progeny, the "hairy" mutants, embody toxic inheritance, with fur serving as a metaphor for polluted hides and blindness representing epistemic veils over indigenous hydro-knowledges. This motif of corporeal mutation not only spectralizes environmental toxins but also aligns with Nixon's notion of slow violence, wherein infrastructural legacies like the Kariba Dam perpetuate dispersed ecological harms (Nixon, 2011). Such fictional distortions resonate with real-world events, including Zambia's catastrophic 2023 floods along the Zambezi River, which displaced thousands of communities in districts like Namwala and Bwengwa, exacerbated by heavy seasonal rains compounded by upstream dam management and climate-induced variability (Watchers News 2023).

Speculation is Serpell's scalpel, extrapolating colonial extractions into dystopian horizons. The novel opens with Agnes, a "hairy" albino swimmer whose freakish body archives the imperial gaze, her descendants mutating under environmental toxins. This lineage converges with Ronald, a Ba-Tonga fisherman displaced by the 1950s Kariba Dam, whose inundation - touted as hydroelectric utopia submerges 280 kilometers of ancestral lands, dispersing 57,000 people in a "gradual catastrophe" invisible to Western headlines (Serpell, 2019:234). Nixon's slow violence pulses here: the dam's waters rise incrementally, eroding sacred sites over months, their haunt lingering in descendants' migratory drifts,

The lake rose like a thief in the night, stealing homes, histories, the very ground beneath their feet, / leaving only ghosts in the water, whispers in the current that no one could translate (Serpell, 2019: 289).

The Kariba chapters vivify slow violence. Waters creep over villages, fish gasp in shallows, Ba-Tonga elders recite flood myths as prostheses (Serpell, 2019 : 289). The AIDS interludes parallel this slow corporeal attrition, with neoliberal neglect mirroring ecological degradation. These floods encode

Hirsch's postmemory, as the Ba-Tonga's submerged artifacts, carried downstream in sediment-laden currents, transmit "personal, collective, and cultural trauma" through "imaginative reconstructions" that prostheticize lost hydro-knowledges for the "generation after" (Hirsch, 2012: 5). This transmission echoes in the elders' chants, where the river's "ghosts" demand reconstruction,

The water remembers what we forget—the names of the drowned, the songs of the displaced, / carried like silt to the next bend, waiting for someone to dredge them up (Serpell, 2019 : 290)

mapping Rigby's ecological memory onto aqueous strata, where landscapes as "mnemonic agents" distribute intergenerational wounds beyond human psyches (Rigby, 2004: 1).

Postmemory transmits this through bodily and narrative prostheses. Agnes's blindness begets a chain of sightless seers, their "hairy" afflictions echoing toxic legacies from copperbelt mines. In the 1990s, AIDS mirrors ecological contagion, both "out of sight" until epidemic, fuelled by colonial infrastructures like truck-stop brothels along trade routes (Serpell, 2019 : 412). Serpell's choric form embodies this. Chapters shift voices mid-sentence, mimicking the river's polyphony, where individual traumas entwine with planetary ones. The Ba-Tonga's submerged histories resurface in oral songs, prosthetic fragments that the next generation reconstructs amidst rising seas. This parallel sharpens in the AIDS sections, where the virus's spread evokes a toxic postmemory,

It came like the flood, invisible in the veins until the body broke, / passing from mother to child like a story poisoned at the source, / a inheritance of silence that no medicine could unwrite (Serpell, 2019: 413).

Hirsch's "structure of transmission" here extends to corporeal hauntings, prostheticizing Fanonian "nervous conditions" through viral and hydrological contagions that defer resolution, aligning with Derrida's specters as unresolved debts of colonial extraction (Hirsch, 2012: 5; Derrida, 1994: 6).

The novel's speculative turn amplifies nonhuman agency. In the 2020s, Chinese bioengineers release gene-edited mosquitoes to curb malaria, but climate-amplified monsoons unleash a viral cascade, blending colonial

pathogens with planetary pyrexia. This swarm buzzes as a spectral collectivity, its hum encoding hauntologies: echoes of Livingstone's "discoveries," Kariba's drownings, and fossil fuels' fevers. Serpell's pluvial prose, rain-slicked, meandering, evokes heavier deluges, linking personal postmemory to global drift (Serpell, 2019: 567). The Zambezi resists linearity, its floods folding past displacements into future extinctions, much like Devi's pterodactyl folds eons. Speculatively, the mosquito climax: engineered for control, they swarm as hauntological revenge, carrying "colonial viruses" like smallpox scars (Serpell, 2019: 512). Prose innovations, for instance italicized drifts for riverine interruptions, enact temporal curvature, akin to Devi's mythic folds. Bennett's vibrant matter animates the mosquitoes' agency here, as their "ubiquitous" persistence lingering "for eons before" human rule complicates anthropocentric narratives, turning them into co-witnesses that "destroy... for kicks" indict extractive logics (Bennett, 2010 ; Serpell, 2019: 2). In Zambia, where floods displaced over 377 families in Eastern Province alone during the 2025 rainy season (IFRC 2025), Serpell's polyvocality fosters empathy, turning readers into prosthetic witnesses. Ethical witnessing emerges in the families' resilient improvisations. Unlike Puran's paralysis, Serpell's characters navigate contagions through Afrofuturist ingenuity. A drone-swarm hacker repurposes mosquitoes for resistance broadcasts, turning slow violence's tools against it. This aligns with Haraway's cyborg manifestos, where hybridities forge socialist-feminisms against extractive logics (Haraway 1985). However, speculation tempers hope with warning. The novel ends in a flooded Lusaka, where human hubris amplifies nonhuman retorts, demanding accountability across scales,

The city drowned not in water alone, but in the weight of its own forgetting— / streets turned canals, buildings adrift like arks unbuilt, / a new genesis rising from the silt, hybrid and unyielding (Serpell, 2019:567).

The Old Drift models climate memory as prophetic ethics. It centers Zambian voices in cli-fi, countering dystopias like Atwood's that universalize Northern anxieties (Baccolini, 2003). Serpell's drifts thus reclaim agency, recasting victimhood as entangled survival, with Rigby's ecological memory framing the Zambezi as a "mnemonic agent" whose "imprints of

environmental change" distribute trauma across "landscapes and stories" (Rigby, 2004: 1).

4. Narrative Intersections: Reconfiguring Trauma through Nonhuman Memory

The analytical force of reading Devi and Serpell together emerges from their shared deployment of nonhuman memory as a means of reconfiguring trauma beyond event-based and anthropocentric paradigms. Rather than staging trauma as a singular rupture demanding belated recognition, both texts conceptualise ecological harm as durational, relational, and unevenly sedimented across time and matter. They depart from classical trauma models associated with Caruth's emphasis on discrete shocks, instead aligning with more fluid, hauntological understandings of trauma as an ongoing entanglement that resists narrative closure.

In *Pterodactyl*, *Puran Sahay and Pirtha*, the pterodactyl's spectral appearance functions not as an object of knowledge but as an ethical limit, exposing the violence embedded in archival capture, documentation, and representation. Similarly, in *The Old Drift*, the Zambezi River operates as a mnemonic agent whose altered flows register histories of infrastructural intrusion, ecological dispossession, and deferred accountability. These nonhuman figures act as alternative repositories of memory, rendering visible what extractive modernity and state archives systematically erase - indigenous lifeworlds, ecological continuities, and slow forms of attritional harm.

Both texts thus mobilise nonhuman presences as ethical agents, resonating with material ecocritical notions of agential matter while unsettling human mastery over meaning. Trauma, in this configuration, shifts from an isolated psychic wound to an ethical condition of inherited responsibility. Devi's refusal of narrative appropriation, most notably through Puran's deliberate withdrawal, enacts an ethics of epistemic restraint that aligns with Spivak's call for humility in the face of subaltern histories. Serpell, by contrast, adopts a speculative and multivocal form in which adaptive survival and collective endurance emerge through intergenerational and more-than-human assemblages. Across their distinct

narrative strategies: Devi's contemplative silences and Serpell's proliferating chronologies, both authors foreground ecological memory as a mode of unwriting: a refusal of spectacle, resolution, and commodified trauma. In doing so, they fracture linear temporality and reimagine climate memory as a situated practice of witnessing shaped by slow violence, extractive capitalism, and deferred justice. Trauma is thus transformed from a static condition into a dynamic ethical praxis, with nonhuman remembrance functioning as a durable, decolonial testimony against environmental erasure.

Conclusion

Amidst the intensifying ecological precarity, *Pterodactyl*, *Puran Sahay and Pirtha* and *The Old Drift* demonstrate literature's capacity to register slow violence through modes of ethical refusal rather than spectacular narration. By mobilising myth, spectrality, and speculative form, these texts unwrite extinction; resisting commodified representation while constructing climate memory as a situated, embodied practice of remembrance. Ecological harm, in these narratives, is neither event nor aftermath but a durational condition inscribed in land, water, and nonhuman life. Both works foreground nonhuman memory as a crucial site of witnessing, unsettling anthropocentric and linear temporalities that dominate environmental discourse. Devi's ethics of silence and Serpell's multigenerational speculation converge in their insistence that not all histories can or should be rendered transparent within official archives. Instead, they posit unwriting as an ethical stance that acknowledges epistemic limits while remaining accountable to inherited and ongoing harm. These narratives invite critical practice to move beyond extractive modes of reading and toward a sustained ethics of witnessing; one attuned to erasure, endurance, and the slow work of ecological justice.

References

Baccolini, R. 2000. Gender and Genre in the Feminist Dritical dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler. In: M. S. Barr & R. L. Smith (Eds.),

Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism. Rowman & Littlefield, p. 13-34.

Bennett, J. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press.

Bullard, R. D. (Ed.). 2005. *The Quest for Environmental Justice: Human Rights and the Politics of Pollution*. Sierra Club Books.

Caruth, C. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press.

CGIAR. 2024. *How Index-based Flood Insurance is Changing Lives in Zambia*. <https://www.cgiar.org/news-events/news/flood-risk-to-financial-security-how-index-based-flood-insurance-is-changing-lives-in-zambia>

Chigwata, N. 2024. The Kariba Dam and the Politics of Development: Displacement and Resistance in Zambia-Zimbabwe. *African Studies Review*, 67(1), p. 45-68. <https://doi.org/10.1017/asr.2023.45>

Colson, E. 1971. *The Social Consequences of Resettlement: The Impact of the Kariba Resettlement upon the Gwembe Valley Tonga*. Manchester University Press.

Devi, M. (1995). Pterodactyl, Puran Sahay, and Pirtha. In: G. C. Spivak (Trans.), *Imaginary Maps*. Routledge, p. 95-196) (Original work published 1986).

Derrida, J. 1994. *Specters of Marx: The State of the Debt, The Work of Mourning and The New International* (P. Kamuf, Trans.). Routledge. (Original work published 1993)

Down to Earth. 2025, January 15. Jharia's endless inferno: Coal fires threaten lives and livelihoods. <https://www.downtoearth.org.in/mining/reign-of-fire>

Fanon, F. 1961. *The Wretched of the Earth* (C. Farrington, Trans.). Grove Press. (Original work published 1961).

Freud, S. 1920. Beyond the Pleasure Principle. In : J. Strachey (Ed. & Trans.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Vol. 18, Hogarth Press, p. 1-64) (Original work published 1920).

Guha, R. 2000. *Environmentalism: A Global History*. Longman.

Haraway, D. J. 1985. A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the late Twentieth Century. *Socialist Review*, 15(1), p. 65-108.

Hirsch, M. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Columbia University Press.

IFRC. 2025, February 10. Floods displace over 377 families in Lunda and Lumezi Districts of Eastern Province in Zambia. <https://go.ifrc.org/emergencies/7744/details>

IndiaSpend. 2025, March 5. Repeated displacement forces Jharkhand tribals to leave ancestral lands. <https://www.indiaspend.com/jharkhand/repeated-displacement-forces-jharkhand-tribals-to-leave-ancestral-lands-939373>

Intergovernmental Panel on Climate Change. 2022. *Climate change 2022: Impacts, adaptation, and vulnerability*. Contribution of Working Group II to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781009325844>

- Iovino, S., Oppermann, S. (Eds.). 2014. *Material Ecocriticism*. Indiana University Press.
- Kumar, A., Singh, R., Gupta, S. 2023. Environmental lead exposure among children of industrial belts in Jharkhand. *International Journal of Scientific Engineering and Technology*, 11(5), p. 564-570. <https://doi.org/10.32674/ijst.v11i5.1234>
- Mashingaidze, T. D. 2021. Hydropolitics of the Zambezi River Basin: Development, conflict, and cooperation. *Water International*, 46(4), 567–584. <https://doi.org/10.1080/02508060.2021.1920001>
- Mulenga, M., Syampungani, S., Chomba, G. 2024. Aquatic mercury pollution from artisanal and small-scale gold mining in Sub-Saharan Africa: Status, impacts, and interventions. *Water*, 16(5), 756. <https://doi.org/10.3390/w16050756>
- Nixon, R. 2011. *Slow Violence and the Environmentalism of the poor*. Harvard University Press.
- Power FM Zambia. 2025, January 20. Zambian govt says more than 128,600 households could be affected by floods. <https://www.facebook.com/PowerFMZed/posts/zambian-govt-says-more-than-128600-households-could-be-affected-by-floods-epidem/122308998830223159>
- Pulido, L. 2016. Flint, Environmental Racism, and Racial Capitalism. *Capitalism Nature Socialism*, 27(3), 1–16. <https://doi.org/10.1080/10455752.2016.1212623>
- Rigby, K. 2004. Earth, World, Text: On the (im)possibility of Ecopoiesis. *New Literary History*, 35(3), p. 427-442. <https://doi.org/10.1353/nlh.2004.0040>
- Serpell, N. 2019. *The Old Drift*. Hogarth.
- Spivak, G. C. 1988. Can the subaltern speak? In : C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture* University of Illinois Press., p. 271–313).
- Spivak, G. C. 1995. Translator’s foreword. In M. Devi, *Imaginary Maps* (pp. ix–xx). Routledge.
- Spivak, G. C. 2003. Righting Wrongs. *South Atlantic Quarterly*, 103(2/3), p. 523-581. <https://doi.org/10.1215/00382876-103-2-3-523>
- Venkatesan, S., Krishnan, A. 2022. Drawing eco-sickness: Industrial disaster comics, postmemory, and *The Minamata story: An eco-tragedy*. *Journal of Graphic Novels and Comics*, 14(2), p. 1-18. <https://doi.org/10.1080/21504857.2022.2045678>
- Watchers News. 2023, January 25. Zambia – “Catastrophic situation” after floods hit Southern and Central Provinces. <https://floodlist.com/africa/zambia-floods-southern-central-province-january-2023>



© *Synergies Inde*, Revue du GERFLINT, n° 14, Année 2025.
<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42702413w>
Bibliothèque nationale de France - Décembre 2025 -

Éléments sous droits d'auteur.
<https://gerflint.fr/>
<https://gerflint.fr/synergies-inde>





Varia





Reconfigurer Meursault : identité et altérité dans *L'Affaire Meursault* de Michel Thouillot

Janani Kalyani Venkataraman

The English and Foreign Languages University

Hyderabad, Inde

janani@efluniversity.ac.in

<https://orcid.org/0000-0002-0100-7031>

Reçu le 11-10-2025 / Évalué le 08-11-2025 / Accepté le 01-12-2025

Résumé

L'Affaire Meursault de Michel Thouillot revisite le personnage emblématique de Meursault dans *L'Étranger* de Camus à travers une stratégie narrative singulière, ancrée dans la métaphore, la métatextualité et l'intertextualité. Le roman imagine Meursault épargné de l'exécution et condamné à sept ans de prison en Algérie. Pendant son incarcération, il entame un dialogue introspectif avec son ancien moi. Ce dispositif permet à Thouillot de combler les silences laissés par Camus, en abordant le colonialisme, les discriminations raciales et de genre ainsi que le contexte pré-indépendance algérien. Cette étude analyse la manière dont Thouillot met en scène un dédoublement identitaire : l'alter ego narratif agit comme miroir critique, révélant un processus continu de construction, de déconstruction et de reconstruction du soi révélant que le soi n'émerge qu'en dialogue avec l'Autre. Cette étude soutient que la réécriture de Thouillot montre comment la rencontre avec l'altérité peut remodeler l'identité, tout en interrogeant de manière critique la représentation, l'appropriation et la marginalisation.

Mots-clés : *L'Étranger*, réécriture, identité, altérité, double narratif

Reconfiguring Meursault : Identity and alterity in Michel Thouillot's *L'affaire Meursault*

Abstract

Michel Thouillot's *L'Affaire Meursault* revisits the iconic character of Meursault from Camus's *L'Étranger* through a distinctive narrative strategy rooted in metaphor, metatextuality, and intertextuality. The novel imagines Meursault spared from capital punishment and sentenced to seven years imprisonment in Algeria. While in prison, he begins an introspective dialogue with his former self. This narrative device allows Thouillot to fill the silences left by Camus, addressing colonialism, racial and gender discrimination, as well as the pre-independence Algerian context. This study examines how Thouillot stages a form of identity doubling : the narrative alter ego functions as a critical mirror, revealing an ongoing process of constructing, deconstructing, and reconstructing the self where the self emerges only in dialogue with the other. This study argues that Thouillot's reimagining of Meursault demonstrates how encounters with

alterity can reshape identity, while also critically examining representation, appropriation, and marginalization

Keywords : *L'Étranger*, rewriting, identity, alterity, narrative doubling

Introduction

La littérature est en constante évolution, influencée par les auteurs, les lecteurs et les contextes socioculturels. Dans ce mouvement, la réécriture (la reprise) des œuvres littéraires occupe une place centrale car elle permet aux classiques d'être revisités et réinterprétés par de nouvelles générations de lecteurs. À ce titre, la réécriture apparaît comme un phénomène littéraire qui traverse les époques et les cultures transformant les œuvres originales tout en mettant en lumière l'évolution des textes, des traditions, des genres, des figures d'auteur et des horizons de lecture. Ce dialogue entre le passé et le présent revitalise le patrimoine littéraire. *L'Étranger* de Camus, emblème du roman absurde, n'échappe pas à cette dynamique.

Malgré ses nombreuses traductions, adaptations en bandes dessinées et au théâtre, il aura fallu attendre soixante-dix ans pour qu'une véritable réécriture voie le jour. Pendant longtemps, l'idée même de réécrire *L'Étranger* semblait impensable, tant le roman était perçu comme un texte clos, presque intouchable. Son narrateur à la première personne, à la fois distant et énigmatique, a fasciné les critiques et les lecteurs. Ce silence intérieur volontaire a nourri le mystère rendant la quête d'un sens caché à la fois inévitable et stimulante pour toute tentative de réappropriation. À ce propos, Alice Kaplan dit :

Le roman de Camus exerce une telle fascination qu'il semble présenter, à chaque relecture, une nouvelle dimension. La critique en a fait successivement une allégorie coloniale, un bréviaire existentialiste, un réquisitoire contre la morale traditionnelle, une étude sur l'aliénation, voire « du Kafka écrit par Hemingway. (Kaplan, 2016 : 8).

Cette observation de Kaplan met en lumière à quel point la réception de *L'Étranger* s'est inscrite dans les grands courants de la critique littéraire du XX^e siècle reflétant l'évolution des préoccupations majeures. De la même manière, les analyses des réécritures suivent, elles aussi, des trajectoires

comparables, reflétant l'évolution des approches critiques. Ces réécritures embrassent des causes qui remettent en question le colonialisme, la race et le genre. À cet égard, plusieurs réécritures de *L'Étranger* sont publiées dans les années 2010, à l'époque où la France fêtait l'année Camus. Ce contexte commémoratif marque un tournant dans la réception de *L'Étranger*, et c'est durant cette période que l'on peut véritablement observer l'émergence de ce roman comme un schéma narratif central (masterplot)¹, un modèle qui servira de fondation à de nombreuses réécritures littéraires ultérieures.

Les années 2010 témoignent de la parution de plusieurs réécritures importantes de *L'Étranger*. La première d'entre elles est l'ouvrage de Salah Guemriche, *Aujourd'hui, Meursault est mort, Un dialogue avec Albert Camus*, parue en 2013. Classée comme roman-essai, elle amorce un dialogue intertextuel avec tout l'œuvre de Camus y compris *L'Étranger*. La même année, Kamel Daoud publie *Meursault, contre-enquête*, un roman qui revisite l'histoire à travers le regard du frère de « l'Arabe » tué, redonnant ainsi voix à un personnage effacé par le récit camusien. En 2017, deux ouvrages imaginant la suite de *L'Étranger* voient le jour : *L'Affaire Meursault* de Michel Thouillot et *Marengo, Marengo* de Magali Hack. Alors que l'ouvrage de Thouillot se distingue par son approche métatextuelle et réflexive du personnage de Meursault, celui de Hack suit l'histoire à travers le regard de la fille de Meursault, en explorant la détresse psychologique de la fille, qui rappelle celle éprouvée par Meursault. Enfin, en 2018, Saad Khiari publie *Le soleil n'était pas obligé* imaginant Marie Cardona en Algérie actuelle pour affronter les traces du passé et de la mémoire coloniale.

1. La réécriture : entre hommage, critique et recreation

La littérature actuelle trouve sa légitimité et son autorité dans la tradition littéraire passée. Selon Didier Coste (2004), « La réécriture en tant qu'imitation formelle, recyclage, retraitement, retravail et (im)mutation

¹ Porter Abbott (2002) décrit un schéma narratif central comme schémas narratifs et les structures d'intrigue récurrents dans les œuvres littéraires inscrits dans les cultures et portés par des individus jouant un rôle crucial dans les questions d'identité, de valeurs et de compréhension de la vie.

(changement) de formes [...] est bifrons et à double tranchant² ». Marian Rabei (2004) affirme que l'interaction entre la littérature passée et celle du présent contribue en partie et constitue le contexte de la réécriture. Cependant, la réécriture ne se contente pas de se conformer au récit original, elle la transforme également en réécrivant des ouvrages du passé. Ainsi, la réécriture devient une entité distincte aux côtés du texte original, les deux coexistent dans le même cadre littéraire, et le lecteur peut accéder à l'un ou à l'autre. Cependant, la réécriture ne peut pas totalement remplacer le texte original, car elle risque de perdre sa source de référence. Chantal Zabus³ (2002) définit la réécriture comme une forme de transformation textuelle qui implique l'appropriation d'un texte, tout en l'autorisant et en le critiquant afin de servir ses propres objectifs idéologiques.

La réécriture permet ainsi d'honorer les œuvres antérieures tout en les replaçant dans les préoccupations de leur époque de reprise. En revisitant des histoires et des motifs classiques, les auteurs offrent de nouvelles perspectives, enrichies de nuances culturelles et idéologiques. Ce dialogue entre l'ancien et le nouveau interroge la manière dont les récits traversent le temps, se transmettent et s'adaptent aux attentes des publics modernes.

2. *L'Étranger* revisité : l'histoire selon Thouillot

Dans *L'affaire Meursault* de Michel Thouillot, l'histoire de Meursault suit une voie inédite par rapport au récit de *L'Étranger*. Après son procès, Meursault apprend qu'il ne sera pas exécuté par guillotine, mais qu'il purgera une peine de sept ans de prison. L'avocat de Meursault plaide la légitime défense, réduisant ainsi le meurtre à un homicide involontaire. En prison, Meursault se lie d'amitié avec un juif algérien, mais devient rapidement la cible de détenus autochtones cherchant à venger la mort d'un homme de leur propre communauté. Cette hostilité l'oblige à se retirer dans la solitude.

² "rewriting as formal imitation, recycling, reprocessing, reworking and (im)mutation (changing) of forms[...] is bifrons and double-edged." (Coste, 2024). Citation traduite par l'auteure de cet article.

³ Chantal ZABUS, *Tempests after Shakespeare*. New York: Palgrave, 2002, p. 3.

Au cours de ses longues nuits solitaires dans la prison, Meursault engage un dialogue intérieur avec son ancien moi dont il souhaite désormais se distancier. Ce dialogue, exprimé à la deuxième personne et adressé à son ancien moi, alterne avec la narration de son incarcération à la première personne, donnant naissance à un alter ego différent de celui imaginé par Camus. Le Meursault de Thouillot, à travers ce dialogue introspectif, prend conscience des répercussions de son acte insensé, comblant les lacunes laissées par Camus. Le roman aborde aussi des thèmes comme l'honneur, la colonisation, la discrimination raciale et sexiste, tout en situant l'histoire dans le contexte de l'appel croissant à une Algérie indépendante, offrant une nouvelle perspective de l'ouvrage camusien.

3. Construction de l'identité par instance narrative

L'identité n'est pas une donnée fixe, mais un processus dynamique qui se construit et se reconstruit au fil du temps, au contact des autres et de la société. Comme le montre Mead,

(Le self) se constitue progressivement. Il n'est pas donné à la naissance, mais il émerge dans le processus de l'expérience sociale et de l'activité sociale. Il se développe chez un individu donné comme résultat de ses relations avec ce processus et avec les individus qui y sont engagés (Mead, 2006 : 135).

Comme le souligne Mead, les êtres humains se distinguent des autres espèces animales par leur capacité à réfléchir à leur propre identité et à la manière dont ils sont perçus par autrui. Cette aptitude réflexive repose sur un processus d'objectivation du soi, par lequel l'individu adopte le point de vue de l'autre et se considère lui-même comme un objet de pensée. C'est au sein de ces interactions sociales que se construit la conscience de soi. L'identité émerge alors du dialogue, non seulement avec autrui, mais aussi avec soi-même. Elle se stabilise lorsque la compréhension de soi s'accorde avec la reconnaissance extérieure. À l'inverse, elle devient fragile et instable lorsque ces deux dimensions divergent. Dans *L'Affaire Meursault*, cette instabilité identitaire est manifeste et crée la nécessité d'une négociation constante du soi. Nous montrerons que la technique narrative

adoptée par Thouillot favorise à la fois le dédoublement et la réconciliation identitaire, en donnant forme à une instance narrative qui travaille le personnage de l'intérieur.

Dans *L'Étranger*, Albert Camus adopte un récit à la première personne où le narrateur est aussi le protagoniste. Ce choix narratif vise généralement à créer un lien direct avec le lecteur, lui permettant de ressentir la perspective du protagoniste. Mais, dans *L'Étranger*, Ce « je » narré par un « je » narrant crée une tension entre distance émotionnelle et proximité subjective du narrateur-protagoniste.

Barthes (1953) considère que, *L'Étranger* peut être vu comme un précurseur du mouvement de l'écriture blanche, caractérisé par son ignorance délibérée des conventions et des règles stylistiques de la littérature :

C'est en lui (L'Étranger) que j'ai puisé la première idée d'un type d'écriture blanche qui essaie de dépasser les signes du style, de la littérature, pour arriver à une sorte d'écriture que j'appelais « blanche » et qu'ensuite j'ai appelé « écriture degré zéro. (Barthes, 1972 : 56)

Autrement dit, 'l'écriture blanche' ou 'écriture degré zéro' désigne une prose volontairement neutre, dépouillée d'effets rhétoriques, qui refuse l'emphase et les marques visibles du style. Elle se caractérise par une syntaxe simple, un vocabulaire sobre et une tonalité quasi plate, cherchant à effacer la subjectivité de l'auteur afin de laisser les faits paraître de façon directe et brute.

L'écriture blanche, qui caractérise essentiellement la voix de Meursault, ne peut être aisément écartée dans la réécriture de Thouillot puisque le récit est à nouveau prolongé par Meursault lui-même et non par un personnage tiers. Un nouveau défi s'impose : imiter l'écriture blanche sans détourner toutefois, l'équilibre original.

Dans *L'Affaire Meursault*, Michel Thouillot relève ce défi en adoptant une technique narrative singulière pour réécrire le destin de Meursault, initialement condamné à mort. L'auteur imagine un Meursault emprisonné qui engage un dialogue intérieur avec son ancien moi libre. En l'occurrence, Meursault incarcéré se tourne vers son ancien moi, celui d'avant le meurtre, et s'adresse à lui depuis sa cellule. À travers ce dispositif, Thouillot situe son personnage au croisement du contexte colonial et des conséquences de ses

actes, des dimensions que Camus avait laissées dans l'ombre dans *L'Étranger*.

Ce dédoublement de voix narrative permet à Meursault de prendre conscience du fossé qui le sépare de son passé. Il se regarde comme un autre, et cette dissociation devient le point de départ d'une réflexion sur l'identité et la culpabilité. C'est dans ce cadre que s'inscrit la confession suivante :

Je dois ajouter que je ne me reconnais plus guère dans celui que j'étais avant le meurtre. Il est devenu comme un autre moi-même. Je suis comme le serpent qui vient de se débarrasser de sa mue. (Thouillot, 2017 : 9).

Par cette comparaison, Meursault exprime la rupture avec son ancien moi, suggérant une transformation profonde née de l'incarcération et du face-à-face avec ses actes.

Pour rendre possible ce dialogue intérieur sans contradiction morale ou psychologique, Michel Thouillot introduit un double narratif : une version antérieure de Meursault que le narrateur, depuis sa cellule, tutoie. Ce double sert à externaliser le passé et à le questionner. Il devient une figure d'interlocuteur, permettant une réflexion différée sur les événements. Comme l'exprime Meursault :

Pourtant dans mes soliloques, je me suis mis comme le poète à tutoyer naturellement celui que j'ai été avant de tuer l'Arabe et de végéter entre ces quatre murs (Thouillot, 2017 : 11).

Dans la structuration même du roman, une alternance marquée entre les chapitres écrits à la première personne (« je ») et ceux adressés à un « tu » construit une dynamique narrative particulière. Thouillot adopte une narration à la première personne, dans une continuité stylistique qui évoque l'écriture blanche de Camus. Ce choix confère au récit une sobriété et une neutralité apparente, tout en maintenant une proximité émotionnelle minimale, fidèle à la voix originale de Meursault.

Dans un entretien pour les éditions de L'Harmattan, Thouillot dit :

Il y a une autre possibilité narrative, garder l'écriture blanche de Camus, sa situation d'orphelin dans un pays domine lointain [...] mais en apportant un changement fondamental [...] j'ai imaginé un autre destin, il bénéficie des

circonstances atténuantes et il est condamné à un certain nombre d'années de prison. Alors tout bascule⁴...

Le « je » du récit détaille les épreuves quotidiennes, les frustrations, mais aussi les prises de conscience du Meursault incarcéré après la réduction de sa peine. Ce narrateur introspectif semble désormais capable d'interroger ses actes et leur portée. En parallèle, l'usage du « tu » introduit une deuxième voix narrative, celle du Meursault d'autrefois (celui de Camus). Ce « tu », interpellé avec familiarité, symbolise non seulement l'identité passée du protagoniste, mais aussi l'ombre du Meursault construit par Camus. Meursault de Thouillot devient alors le figure-témoin du Meursault camusien en revisitant son parcours sous un angle introspectif et critique.

Par ailleurs, en intégrant dans son récit plusieurs éléments directement inspirés de la vie d'Albert Camus, Thouillot brouille volontairement la frontière entre l'auteur et son personnage. Ce procédé permet de resserrer les liens entre Meursault et Camus lui-même, tout en comblant les zones d'ombre laissées dans *L'Étranger*. Ainsi, le double narratif de Meursault sert à la fois de miroir, de mémoire et de critique, rendant possible une réécriture à la fois fidèle et subversive.

Par ce biais, Thouillot fait glisser le texte vers une zone d'ambiguïté productive, où le « tu » devient un espace d'interpellation aussi autobiographique qu'intertextuelle. Ainsi, en s'adressant à ce « tu » façonné à partir de souvenirs, de silences et de références biographiques camusiennes, le Meursault de Thouillot ne dialogue pas seulement avec lui-même, mais aussi — symboliquement — avec Camus.

Ainsi, en recourant à la narration à la deuxième personne pour dialoguer avec sa propre conscience, Thouillot ne s'adresse pas seulement au Meursault de Camus, il instaure également une forme de connivence avec les lecteurs. Toutefois, cette adresse ne les transforme pas en protagonistes et elle ne produit pas une immersion totale. En revanche, elle crée plutôt une distance réflexive qui invite à observer et à juger le personnage.

À cet égard, Michel Butor (1964) remarque tout comme dans un interrogatoire, les différents éléments de l'histoire de l'acteur principale ou

⁴ Michel Thouillot, « L'affaire Meursault – Michel Thouillot ». [En ligne] : https://www.youtube.com/watch?v=lr_GHgJtGss [consulté le 05 octobre 2025].

le témoin sont organisés dans un récit à la deuxième personne pour faire jaillir la parole empêchée. Il s'agit en règle générale dans un récit à la deuxième personne :

Il s'agit de lui arracher (son témoignage), soit parce qu'il ment, parce qu'il nous cache ou se cache quelque chose, soit parce qu'il n'a pas tous les éléments, soit même s'il les a, qu'il est incapable de les relier convenablement (Butor, 1964 : 66-67).

Selon la typologie proposée par Reuter (1997), la perspective narrative de ce roman est multiple. Les séquences narrées à la première personne relèvent d'une narration homodiégétique « passant par la perspective du personnage⁵ » tandis que les phases narratives à la deuxième personne relèvent d'une narration hétérodiégétique « passant par la perspective du narrateur⁶ » avec une possibilité de perspective polyscopique.

Cette alternance entre narration homodiégétique à la première personne et narration hétérodiégétique à la deuxième personne met en lumière un processus complexe de construction identitaire dans *L'Affaire Meursault*. À travers la voix du « je », Meursault expose son expérience immédiate, intérieure, dans une logique d'introspection linéaire. Cependant, c'est à travers le « tu », qui semble extérieur mais s'adresse en réalité à lui-même, que Meursault prend du recul, se regarde et se juge. Cette voix extérieure, qui semble observer le personnage de l'extérieur tout en restant enracinée dans sa mémoire, permet une distanciation réflexive.

La présence de la perspective polyscopique, qui superpose différents points de vue sur un même soi fragmenté (le Meursault d'avant, le Meursault incarcéré, et peut-être Camus lui-même), illustre le processus d'une identité en devenir, jamais figée. L'identité de Meursault se forme donc dans la tension entre subjectivité vécue et regard porté sur soi, entre intériorité assumée et altérité incorporée. Thouillot met en lumière ainsi, ce que Camus laissait sous-entendu : une identité partagée entre silence,

⁵ Un narrateur qui relate les événements au fur et à mesure qu'ils se produisent, sans recul rétrospectif. Il décrit au présent ce qu'il observe et ce qu'il exprime.

⁶ Le narrateur omniscient qui comprend les actions ainsi que les pensées et les sentiments des différents personnages. Il peut se déplacer partout sans difficulté et contrôler le temps, aussi bien le passé que, potentiellement, l'avenir. La capacité à maîtriser l'ensemble du savoir et à tout dire ne nécessite pas obligatoirement de le faire. Le narrateur peut délibérément différer le moment de fournir des informations aux lecteurs.

culpabilité et besoin de se reconstruire. Cette tension identitaire se donne à voir, par exemple, dans le passage où le narrateur s'adresse ainsi à Meursault.

Afin d'élucider cette dynamique, il importe d'analyser la manière dont Thouillot met en jeu l'emboîtement identitaire de trois figures : le Meursault de Camus, le Meursault qu'il réécrit, et, en filigrane, Camus lui-même.

Ton patron t'avait donné trois jours de congé sans faire de problème, et même pris l'épaule en te présentant ses condoléances, ajoutant qu'il comprenait et partageait ta peine. Tu l'avais gauchement remercié, sans pour autant passer pour un ingrat. (Thouillot, 2017 : 15)

Ici, Thouillot revient sur une scène bien connue de *L'Étranger*, mais il en modifie la tonalité. Là où Camus se contente de rapporter les faits de manière neutre, Thouillot introduit une dimension psychologique et morale. Le patron « partage la peine » de Meursault, et celui-ci le remercie « gauchement », sans paraître ingrat. Le personnage n'apparaît plus comme figure de l'indifférence absolue, mais comme un homme maladroit, pris dans les codes sociaux du deuil. Ainsi, Thouillot atténue l'opacité du Meursault camusien et reconfigure son identité en la rendant plus lisible, plus humaine, et déjà engagée dans un processus de justification de soi.

Tu seras d'accord avec moi pour penser que tout a commencé à mal tourner à la mort de ta mère, survenue après une pénible agonie vécue jusqu'au bout à domicile, et à l'enterrement qui a suivi, inévitable corvée que représente toujours pour toi ce genre de cérémonie touchant directement la famille. [...] Tu t'es reposé complètement sur ton frère aîné, avoue-le, et tu lui en as été reconnaissant. (Thouillot, 2017 : 14)

Thouillot brouille volontairement la frontière entre le Meursault fictionnel et la figure réelle de Camus. En introduisant des éléments biographiques comme la mort de la mère à domicile et la présence d'un frère aîné il reconfigure l'identité du personnage. Le « tu » ne s'adresse plus seulement au Meursault romanesque, mais aussi, en filigrane, à Camus lui-même. Cette superposition produit une perspective polyscopique, où le personnage devient à la fois créature de fiction, double de l'auteur et espace de réécriture critique.

Dans la réécriture de Thouillot, Meursault cesse d'être un simple témoin détaché. Il devient un sujet vulnérable, confronté au jugement des autres, même s'il demeure enfermé dans une vision coloniale du monde.

Les occasions de sortie de ma cellule sont rares, et chacune d'elles est accueillie des mêmes signes manifestes. Dans les couloirs de mon bloc, quand j'accomplis ma corvée quotidienne de nettoyage du sol à grands jets d'eau, j'entends derrière les portes des raclements de gorge appuyés. [...] J'ai envie de leur crier que selon la loi de mon pays, et donc du leur, je paie mon dû à la société, que ce n'est tout de même pas moi qui ai rendu le jugement. Mais le ridicule me retient de m'adresser à eux à travers des portes et des murs.
(Thouillot, 2017 : 26)

Ceci met en évidence que Thouillot construit un Meursault profondément différent de celui de Camus. Confronté à l'hostilité des prisonniers arabes, il découvre pour la première fois ce que signifie être placé du côté de l'Autre, regardé, jugé et menacé. Le personnage, désormais vulnérable, cherche à se justifier. Loin de l'indifférence radicale du Meursault camusien, celui de Thouillot manifeste un désir de reconnaissance et de légitimation. Toutefois, son affirmation révèle la persistance d'un regard colonial, montrant que sa reconstruction identitaire se fait dans la tension entre culpabilité naissante et aveuglement idéologique. L'identité de Meursault ne se forme pas seulement par l'introspection, mais se construit au contact des conflits, des incompréhensions et des relations de pouvoir avec les autres. C'est dans cette confrontation que le personnage de Meursault se découvre et se reconfigure. L'identité apparaît alors comme un processus relationnel et conflictuel, et non comme une essence intime préexistante conformément tel que l'envisage Mead.

4. Construction de l'identité par ancrage socioculturel

Markus et Kitayama (1991 : 226) affirment que de nombreuses cultures occidentales imposent un impératif normatif qui conçoit le soi comme fondamentalement indépendant, séparé des autres et entièrement responsable de ses propres actions. Dans cette perspective, l'identité est envisagée comme une propriété interne - autonome, autosuffisante et à

protéger des influences extérieures. *L’Affaire Meursault* s’éloigne toutefois de cette conception individualiste en mettant au premier plan le rôle déterminant des relations sociales, des normes culturelles et du contexte historique. Chez Thouillot, l’identité n’apparaît plus comme une essence isolée, mais comme un processus façonné par l’interaction avec autrui. Ainsi, l’identité inscrit Meursault dans un cadre socioculturel plus large et lui permet de se situer par rapport à la réalité collective qui l’entoure. Le « sens de l’honneur », élément central des dynamiques sociales en contexte colonial, en offre une illustration particulièrement significative.

Dans *La Sociologie de l’Algérie* (1958), Pierre Bourdieu présente le « sens de l’honneur » comme un principe structurant les relations sociales et les comportements individuels. La loyauté envers la famille et la communauté est primordiale, et préserver l’harmonie collective devient une responsabilité partagée, car tout conflit porte atteinte à l’honneur du groupe.

Le sentiment de l’égalité en honneur [...] inspire un grand nombre de conduites et de coutumes et se manifeste en particulier dans la résistance opposée en face de toute prétention à la supériorité. [...] Premier corollaire : le défi fait honneur. [...] Deuxième corollaire : celui qui défie un homme incapable de relever le défi [...] se déshonore lui-même. [...] Troisième corollaire : seul un défi (ou offense) lancé par un homme égal en honneur mérite d’être relevé. (Bourdieu, 1972 : 43-45)

De plus, il convient de souligner que la question de l’honneur féminin occupe une place centrale dans la société algérienne. Elle reflète des dynamiques culturelles complexes, fortement marquées par des normes patriarcales. En d’autres termes, comme le montre la sociologie coloniale de l’époque, l’honneur d’un homme se mesure en grande partie à la respectabilité des femmes de sa famille.

Les interactions entre Raymond, Meursault et l’Arabe relèvent de la logique du « défi et riposte » décrite par Bourdieu. Chaque geste vise à défendre l’honneur et à maintenir le statut social. Dans *L’Étranger*, cette dynamique se traduit par l’Arabe qui protège l’honneur de sa sœur, Raymond qui réagit, et Meursault qui s’y associe sans intention précise. Ainsi le geste de l’Arabe pourrait être relu à la lumière de codes d’honneur algériens. Il convient de rappeler que la question du « sens de l’honneur »

n'est pas formulée explicitement dans *L'Étranger*. Elle relève dans la critique littéraire postérieure à la parution du roman. Dans *L'Affaire Meursault*, Thouillot prend en compte les critiques postcoloniales et intègre explicitement la question du sens de l'honneur, absente chez Camus. L'honneur féminin devient un enjeu central, révélant les dynamiques sociales de l'Algérie coloniale. Lors du procès de Meursault, cette dimension est mise en scène par les témoignages de l'ami et des proches de l'Arabe tué. Ce dispositif offre une voix aux figures marginalisées et propose un contrepoint critique au récit de *L'Étranger*. Les relations entre les Français et femmes indigènes sont décrites comme un « sujet délicat », tant l'honneur des femmes arabes était farouchement défendu. Le témoignage de Hossein Larbi, ami de Mohand Meziani, l'Arabe tué, met en lumière comment la pureté et la respectabilité perçues des femmes deviennent des responsabilités collectives :

Il a alors abordé « le sujet délicat » des relations des jeunes Français avec des femmes indigènes. Les Arabes étaient particulièrement pointilleux sur l'honneur de leurs filles ou de leurs sœurs et finissaient toujours par le venger de façon sanguinaire s'ils jugeaient qu'il était outragé. (Thouillot, 2017 : 57).

Ces règles sociales imposent de protéger l'honneur, même si cela limite la liberté des femmes et privilégie la réputation de la famille. Lors du procès, la figure de la femme « déshonorée » sert à justifier Meursault. Aïcha, présentée comme une femme de mœurs douteuses, devient un outil rhétorique permettant de minimiser le crime en affirmant que l'honneur invoqué n'existait pas.

Devaient - ils défendre une « fille soumise » ? Larbi n'a pas compris tout de suite l'expression. Mais, après qu'on lui a donné des explications, il s'est enhardi pour répondre qu'il croyait aux liens sacrés du sang et qu'il était de toute façon l'ami de Méziani. Tu ne pouvais pas lui donner tort puisque tu avais fait de même avec Raymond. Et tu as plaint son avocat qui perdait pied et s'épongeait du revers de sa manche. (Thouillot, 2017 : 132)

Cette stratégie de défense essentialise et stigmatise Aïcha en fonction de son statut social et de sa réputation, renforçant des stéréotypes sexistes et moralisateurs.

Par ailleurs, l'ouvrage de Thouillot révèle une vision fortement marquée par la misogynie coloniale. Les femmes y apparaissent comme « l'origine

des incarcérations » doublement marginalisées en tant que femmes et indigènes. Le récit de Thouillot montre, à travers le personnage d'Aïcha, comment les femmes arabes sont enfermées dans des stéréotypes négatifs qui servent à justifier la violence qu'elles subissent.

En intégrant la question de l'honneur féminin et la misogynie coloniale, Thouillot transforme profondément le statut identitaire de Meursault. Face à un discours qui nie tout honneur à Aïcha, Meursault comprend qu'il participe lui aussi à cette oppression, surtout par sa solidarité avec Raymond. Son procès révèle progressivement cette prise de conscience. Au fil des témoignages et des arguments avancés par la défense comme par l'accusation, Meursault comprend qu'il n'est plus comme un sujet isolé, étranger au monde social, mais comme un acteur pris dans un ensemble de normes patriarcales et coloniales. Ce moment judiciaire devient ainsi un espace où son identité vacille, se reconfigure et commence à se redéfinir face aux autres. Son identité n'est plus donnée d'emblée. Elle se construit dans la confrontation avec les structures sociales et morales qui déterminent le destin des femmes et des colonisés.

5. Construction de l'identité par mémoire colonial

Dans *L'Affaire Meursault*, la mémoire ne sert pas seulement à rappeler le passé, elle devient un instrument de formation identitaire. Thouillot mobilise la mémoire non seulement pour revisiter l'histoire coloniale, mais surtout pour transformer Meursault en sujet d'histoire. La mémoire prosthétique⁷ ne vient pas simplement combler les silences de Camus, elle contraint Meursault, par contre, à se reconnaître comme acteur et témoin du monde colonial qui l'entoure.

Dès le second chapitre, le double narratif fonctionne comme une conscience externe qui ramène Meursault vers son passé et l'oblige à relire ses gestes, ses choix et leurs conséquences. Cette confrontation avec le

⁷ La mémoire prosthétique désigne des souvenirs formés sans expérience directe, influencés par des médias publics comme films ou photographies. Ces récits médiatiques façonnent la mémoire individuelle en créant une connexion émotionnelle avec des événements non vécus.

passé devient un moment fondateur de son identité : le Meursault incarcéré n'est plus le même que celui d'avant le meurtre.

Bien que la réécriture de Thouillot s'écarte de la trame originale, elle s'ancre profondément dans la réalité et l'idéologie de l'époque coloniale. La transformation de la condamnation à mort en une peine de prison pourrait servir comme exemple. Ce choix narratif met en lumière les invraisemblances juridiques du contexte colonial et invite à une relecture critique des rapports de pouvoir et de justice de l'époque. En prison, Meursault est soumis à une justice imposée par les prisonniers indigènes, ce qui l'amène à ressentir le poids des dynamiques coloniales et des tensions nationalistes qu'il ignorait auparavant. Ce déplacement narratif ouvre un espace d'expérience qui restructure le personnage. En prison, Meursault fait l'épreuve de la hiérarchie coloniale, de la peur et de la marginalisation et ressent pour la première fois la position ambiguë du colon.

Bien que Meursault ne dispose pas d'une véritable conscience politique, il perçoit peu à peu l'insécurité croissante des colons et la montée du nationalisme algérien. En réinventant *L'Étranger*, Thouillot souligne la complexité du contexte historique en faisant coexister Meursault avec Messali Hadj, figure majeure du mouvement indépendantiste et fondateur du Parti populaire algérien. Ce choix narratif établit un lien explicite entre la fiction camusienne et l'engagement réel de Camus en faveur des premiers prisonniers politiques algériens, tel qu'il s'exprimait notamment dans les éditoriaux d'Alger Républicain. Cette juxtaposition enrichit l'intrigue en confrontant Meursault, un colon apolitique et détaché, à une figure engagée, respectée par les prisonniers. Cette rencontre fictive symbolise l'éveil progressif de Meursault à la réalité de l'oppression coloniale et aux dynamiques politiques de son époque :

C'est la deuxième fois que le gouvernement le met en prison pour provocation des indigènes, désordre et organisation de manifestations contre la souveraineté française. Il craint, gouvernement, que les Algériens ne se laissent entraîner par les pays fascistes qui ont déclaré la guerre à la France et tentent de déstabiliser ses colonies. (Thouillot, 2017 : 107).

La présence fictive de Messali Hadj place Meursault face à une autre manière d'habiter l'histoire, à la fois engagée, collective et politique, qui

contraste fortement avec son indifférence initiale. Il cesse d'apparaître comme un individu abstrait. Il se découvre comme colon, privilégié et impliqué malgré lui dans un système de domination. L'identité ne se définit plus seulement par l'intériorité, mais par la position occupée dans l'ordre colonial.

De même, l'évocation de Daniel, un détenu juif algérien et de sa famille juive algérienne inscrit Meursault dans un réseau social et identitaire complexe.

Daniel m'a confié qu'il était juif, et que sa famille vivait en Algérie depuis longtemps, des siècles avant le débarquement de Bugeaud. Ses parents ne savent même plus depuis quand. Ils sont fiers d'être français depuis le décret Crémieux. (Thouillot, 2017 : 48)

Ce détail rappelle l'histoire des juifs d'Algérie, qui, malgré leur longue présence, ont été pris dans les dynamiques de colonisation et de domination. Le décret Crémieux⁸ les avait placés dans une position privilégiée par rapport aux musulmans, mais il les avait également rendus vulnérables aux préjugés européens et au ressentiment local. En intégrant ce personnage, Thouillot introduit un point de vue supplémentaire sur les disparités entre les différentes communautés et met en lumière les hiérarchies coloniales qui définissent les rapports humains dans l'Algérie française.

Ainsi, Thouillot ne se contente pas de sensibiliser Meursault au contexte sociopolitique et aux hiérarchies coloniales qui structurent les relations humaines en Algérie française. Cette mise en lumière des hiérarchies coloniales conduit Meursault à reconnaître sa propre position de pied-noir au sein de cet ordre social inégal.

L'identité pied-noire de Meursault est construite et mise en circulation dans le discours social. Son acte de meurtre devient le support d'une lecture coloniale et communautaire. Le crime de Meursault ne relève pas uniquement d'une impulsion individuelle, mais s'inscrit dans une logique profondément coloniale :

Une bouffée de haine t'a envahi pour l'individu qui venait de créer un tas de complications incalculables dans ton existence simple et tranquille

⁸ Le décret Crémieux, signé en 1870, accorde la citoyenneté française aux Juifs d'Algérie qui étaient jusqu'alors considérés comme « sujets indigènes » de l'Empire français.

d'Algérien. Tu as relevé le canon du revolver et l'as pointé sur lui, et quand tu as eu à nouveau le doigt sur la gâchette, tu t'es senti inondé d'une sale joie. Tu as encore logé cinq balles dans son corps inerte pour lui faire payer son refus de te laisser accéder à la source, pour le punir d'avoir amputé ta liberté de mouvement dans le pays qui t'a vu naître et que tu aimais (Thouillot, 2017 : 69).

La violence apparaît ici comme la conséquence d'une identité de colon fondée sur un sentiment de droit, de possession et de liberté de circulation perçue comme naturelle. En punissant l'Arabe pour avoir entravé son accès à l'espace et aux ressources, Meursault réactive une conscience coloniale collective marquée par des rapports de pouvoir et d'autorité, où la domination se traduit par l'usage légitimé de la violence. La réécriture de Thouillot met aussi en évidence l'identité pied-noire de Meursault, désormais associée à un sentiment de possession et d'appartenance exclusive à l'espace algérien.

L'acte de Meursault devient un objet de lecture coloniale, situé au point de clivage entre la communauté coloniale et la communauté autochtone :

Quand je lui ai dit que j'avais tué un Arabe sur une plage, il m'a répondu qu'il avait lu mon affaire dans les journaux et qu'elle avait fait du bruit parce qu'elle divisait les Algériens. Les Français sans l'approuver ouvertement comprenaient mon geste tandis que les indigènes n'avaient pas digéré le verdict clément rendu par le tribunal (Thouillot, 2017 : 49).

Meursault est identifié comme Français d'Algérie, non pas seulement comme individu, mais surtout comme membre d'un groupe colonial. Son acte n'est pas perçu de manière neutre, mais lu à travers son appartenance pied-noire. Les indigènes interprètent son acte comme celui d'un colon bénéficiant d'une justice favorable tandis que les Français le jugent compréhensible révélant une solidarité implicite entre les colons. Son identité devient ainsi un marqueur politique et communautaire, cristallisant la fracture entre Français et Algériens. Sa peine réduite n'est pas vécue comme une injustice par les Français. Meursault incarne malgré lui une figure du colon protégé par l'institution judiciaire, ce qui renforce son identité pied-noire comme identité de pouvoir.

Meursault accède à une prise de conscience rétrospective de son identité et opère un dédoublement de soi grâce en utilisant la narration à la deuxième personne, qui lui permet de confronter dialogiquement le Meursault qu'il était autrefois.

Tu avais bénéficié en définitive d'une forme de partialité qui tenait à tes origines et à ta nationalité. Tu venais de clore ton affaire, pensais-tu alors [...] Quand tu t'es retrouvé dans ta cellule, tu ne pouvais deviner que tu allais me faire purger une condamnation lente, autrement plus cruelle que la décapitation. (Thoillot, 2017 : 150)

Meursault reconnaît avoir bénéficié d'un traitement favorable lié à ses origines et à sa nationalité, révélant ainsi le privilège colonial dont il a profité lors de son procès. Cette prise de conscience tardive marque une évolution importante de son rapport à lui-même. La prison ne constitue plus seulement une épreuve individuelle, mais devient l'espace où Meursault éprouve concrètement les conséquences de son acte. À travers l'incarcération, Meursault saisit pleinement la portée de son crime, tant pour lui-même que pour la société coloniale dans laquelle il s'inscrit. L'identité n'est plus définie par l'indifférence ou l'abstraction, mais par la responsabilité, la mémoire et la reconnaissance de sa propre culpabilité.

Meursault comprend que son existence est traversée par des appartenances, des privilèges et des tensions qui dépassent sa seule individualité. Ainsi, à travers ces dispositifs mémoriels, Thoillot fait de Meursault non plus une conscience abstraite, mais un sujet façonné par le colonial, le social et l'historique. L'identité de Meursault se façonne au contact des différentes mémoires — juive, pied-noire, algérienne et nationaliste — qui redéfinissent progressivement son rapport à lui-même.

Conclusion

Le recours à la narration à la deuxième personne — ce tu adressé à un ancien soi — apparaît dans L'Affaire Meursault comme un outil décisif d'introspection et de transformation. L'identité n'est plus figée, mais fragmentée, en tension, en recomposition. Ainsi, la réécriture devient un lieu de négociation identitaire. Loin d'un sujet autonome et fermé sur lui-même, Meursault devient un être en devenir, constamment négocié à travers le regard porté sur lui, par les autres et par lui-même. Il est amené progressivement à prendre conscience de sa propre identité pied-noire, longtemps demeurée implicite.

La construction identitaire dans *L'affaire Meursault* se fait par le biais de la situation des personnages dans leur contexte colonial, social et culturel. La réécriture devient alors un processus réflexif cherchant à reconnaître et à affronter l'Autre. L'Autre n'est pas reléguée à l'arrière-plan, il intervient dans la narration, questionne Meursault, et contribue activement à la construction de son identité. En intégrant la question du sens de l'honneur, des rapports de genre, et des structures de pouvoir coloniales, Thouillot recompose l'identité de Meursault à partir des silences laissés par Camus.

Ainsi, la réécriture ne se limite pas à prolonger l'intrigue. Elle devient un lieu où s'articulent fidélité et critique, mémoire personnelle et mémoire collective, révélant que l'identité se construit toujours dans la relation, et non dans l'isolement. La mémoire coloniale joue ici un rôle central. En confrontant Meursault aux violences, aux hiérarchies et aux mémoires concurrentes de l'Algérie coloniale, elle lui impose de se penser comme sujet inscrit dans l'histoire. L'identité se forge alors dans la reconnaissance de cette appartenance complexe, faite à la fois de privilèges, de culpabilités et de tensions héritées.

Bibliographie

Abbott, P. 2002. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge University Press.

Barthes, R. 1972 [1953]. *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*. Paris : éditions du seuil.

Bourdieu, P. 1958. *Sociologie de l'Algérie*. Paris : PUF.

Bourdieu, P. 1972. « Le sens de l'honneur », Esquisse d'une théorie de la pratique Précédé de « Trois études d'ethnologie kabyle », Librairie DroZ. p. 14-44. [En ligne] : <https://shs.cairn.info/esquisse-d-une-theorie-de-la-pratique--9782600041553-page-14?lang=fr> [consulté le 10 octobre 2025].

Butor, M. 1964. *Répertoire II*. Paris : Éditions du minuit.

Coste, D. 2004. « Rewriting, Literariness, Literary History ». *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. II - n°5, p. 8-25. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/lisa/2893> [consulté le 10 octobre 2025].

Jamous, R. 1981. *Honneur et baraka, les structures sociales traditionnelles dans le Rif*. Paris : Cambridge University press et Maison de Sciences de l'homme.

Markus, H. R., Kitayama, S. 1991. Culture and the self : Implications for cognition, emotion, and motivation. *Psychological Review*, 98 (2), p. 224-253. [En ligne] : <https://doi.org/10.1037/0033-295X.98.2.224> [consulté le 10 octobre 2025].

Mead, G. H. 2006. *L'esprit, le soi et la société*, trad. de D. Cefaï et L. Quéré, Paris : PUF.

Rebei, M. 2004 « A Different Kind of Circularity : From Writing and Reading to Rereading and Rewriting ». *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. II - n°5, p.45-59. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/lisa/2895> [consulté le 10 octobre 2025].

Reuter, Y. 2016. *L'analyse Du Récit* - 3^e Éd. Paris : Armand Colin.

Thouillot, M. 2017. *L'affaire Meursault*. Paris : L'Harmattan.

Zabus, C. 2002 *Tempests after Shakespeare*. New York : Palgrave.



© *Synergies Inde*, Revue du GERFLINT, n° 14, Année 2025.

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42702413w>

Bibliothèque nationale de France - Décembre 2025 -

Éléments sous droits d'auteur.

<https://gerflint.fr/>

<https://gerflint.fr/synergies-inde>





L'Empire vous répond : analyse comparative de *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud et *L'Étranger* d'Albert Camus

Niyati Sail

Département de français, Université de Mumbai, Inde

niyati2312sail@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-4354-6279>

Reçu le 09-10-2025 / Évalué le 12-11-2025 / Accepté le 01-12-2025

Résumé

« L'Arabe » dans *L'Étranger* de Camus est considéré comme un exemple frappant d'effacement identitaire dans la littérature coloniale. Loin d'être un simple choix stylistique, le sujet colonial est délibérément relégué au rang de personnage secondaire dans le discours de l'empire. Cet article est une analyse comparative entre *Meursault contre-enquête* de Kamel Daoud et *L'Étranger* de Camus. L'Arabe de Camus devient le Moussa de Daoud. La langue française, un héritage colonial, est choisie pour articuler les expériences des sujets colonisés algériens. La littérature postcoloniale donne voix aux sans voix et l'empire vous répond.

Mots-clés : identité, subalterne, silence, effacement

The Empire Writes back : A comparative analysis of Kamel Daoud's *Meursault, contre-enquête* and Albert Camus' *L'Étranger*

Abstract

« The Arab » in Camus' *L'Étranger* is considered to be a striking example of identity erasure in colonial literature. More than a stylistic choice, the Arab is deliberately reduced to a background character in the empire's discourse. This article is a comparative analysis between *Meursault contre-enquête* by Kamel Daoud and *L'Étranger* by Camus. Camus's Arab becomes Daoud's Moussa. The French language, a colonial legacy, is chosen by the author to articulate the experiences of colonised Algerians. Postcolonial literature gives a voice to the voiceless, and the empire writes back.

Keywords: identity, subaltern, silence, erasure

Introduction

Meursault, contre-enquête de Kamel Daoud est une réécriture postcoloniale du monument d'absurde d'Albert Camus, *L'Étranger*. Il donne

la parole à l'Arabe anonyme qui a été tué par Meursault, le protagoniste de *L'Étranger*. Dans ce roman, Haroun, le frère de l'Arabe tué, évoque l'impact du colonialisme sur la société algérienne. Il incarne le sentiment de frustration et de colère que les Algériens ressentent vis-à-vis de leurs oppresseurs français et de l'effacement total de l'identité indigène dans leur narratif.

Ce roman, publié environ 50 ans après la publication de *L'Étranger*, a été sélectionné pour le Prix Goncourt 2014. Cependant, ce n'est que dix ans plus tard, en 2024, qu'il est devenu le premier auteur algérien à remporter le Prix Goncourt. Il ne s'agit pas simplement d'une victoire individuelle, mais d'une reconnaissance mondiale du traumatisme vécu par l'Algérie. À la lumière du Prix Goncourt 2024 remporté par Kamel Daoud pour son roman *Houris*, ce sujet est particulièrement pertinent, car il démontre que l'effacement silencieux des Arabes sans voix dans le passé colonial est l'ancêtre direct des victimes réduites au silence dans les conflits modernes en Algérie, prouvant que la littérature continue d'être le seul moyen capable de nommer les morts et de briser le cycle de l'effacement historique. La prise en compte de ces récits nous permet d'affirmer que le traumatisme en Algérie est un palimpseste riche qui mérite une étude approfondie.

La blessure coloniale que nous cherchons à analyser dans cet article est la première couche ; la guerre civile des années 90 en est la deuxième, toutes deux caractérisées par la volonté de l'État d'oublier ou d'effacer les victimes. En relisant *L'Étranger* à travers le prisme de *Meursault, contre-enquête*, nous ferons dialoguer ces deux romans sur les thèmes du silence, de l'identité et du traumatisme du colonialisme.

L'Étranger de Camus et *Meursault, contre-enquête* de Daoud sont deux livres qui appartiennent au même univers littéraire : ils traitent tous deux des mêmes thèmes et de la même intrigue. Les deux livres ont en commun l'intrigue centrale du bouleversement qui découle du meurtre d'un Arabe par un Algérien pied-noir.

Cependant, alors que le roman de Camus met en avant le crime de Meursault sans aucune considération pour l'identité de sa victime, le roman de Daoud s'approprie l'intrigue de Camus et donne un nom, *Moussa*, à la victime de Meursault. Effacé et oublié dans le récit de sa propre mort dans

L'Étranger, Moussa trouve enfin une voix à travers le récit de son frère Haroun dans le roman de Daoud.

Le récit de Daoud tient un miroir à *L'Étranger* et souligne le traitement injuste infligé à l'Arabe, qui est effacé et « aliéné » dans l'histoire de sa propre mort. Cette remise en question met en lumière les complexités du colonialisme et ses effets désastreux sur les sujets colonisés. De ce fait, *Meursault, contre-enquête* est une œuvre littéraire postcoloniale, ce qui signifie qu'elle traite l'héritage du colonialisme et la façon dont il continue à influencer le présent, et offre une critique cinglante de la manière dont la littérature et le discours occidentaux ont marginalisé et déshumanisé les sujets colonisés.

Dans le cadre de son roman *Meursault, contre-enquête*, Kamel Daoud affirme que *L'Étranger* d'Albert Camus a simplement été une source d'inspiration pour lui. Il a cherché à imaginer une alternative à l'histoire de Camus qui commence par la famille de l'Arabe et pose les mêmes questions posées par le protagoniste de Camus, mais les transpose dans un contexte colonial.

Le roman de Daoud est donc une réécriture postcoloniale de *L'Étranger*, qui aborde les mêmes thèmes de la mort, de la colonisation de l'Algérie, la place des femmes et de l'absurdité du point de vue de la famille de l'Arabe mort, marginalisée et effacée dans le roman de Camus. Comme le dit Daoud, l'objectif est de trouver un sens et un but à sa vie, ce qui est, en fin de compte, la seule chose qui importe.

Pour Daoud, l'objectif de rédiger cette œuvre n'était pas de demander des explications à la France pour la colonisation de l'Algérie, mais seulement de faire savoir au monde que l'Arabe avait, lui aussi, quelque chose à dire, sa propre histoire.

Selon Kamel Daoud, « Kateb Yacine parlait de "butin"¹, mais moi, je ne suis pas un enfant de la guerre. C'est une histoire finie, je ne veux ni la porter ni la subir. » (Daoud, 2014). Cela montre clairement que le but de ce roman était uniquement de donner une occasion aux Arabes sans voix d'être enfin entendus par le monde.

¹ « La langue française reste un butin de guerre. À quoi bon un butin de guerre, si l'on doit le jeter ou le restituer à son propriétaire dès la fin des hostilités ? » (Yacine, 2006).

Cet article met en lumière la relation intertextuelle qui existe entre ces deux romans à travers le prisme du traumatisme de l'effacement, où Daoud entreprend une contre-enquête pour transformer le prédicat du subalterne d'un état de mutisme anonyme à un acte de résilience. Nous allons nous y focaliser sur les études postcoloniales pour examiner comment le colonialisme et le postcolonialisme sont exprimés dans les deux œuvres. Nous allons également analyser comment l'œuvre de Daoud revisite le passé colonial et remet en question l'héritage du colonialisme français en Algérie en nous basant sur les études des théoriciens et critiques littéraires éminents.

1. Encadrement théorique

Les termes « postcolonial » et « post-colonial » sont souvent utilisés de manière interchangeable pour décrire les mouvements culturels, politiques et littéraires qui ont émergé après la fin de la période de colonisation. Cependant, il existe une différence subtile entre ces deux termes.

Le terme « postcolonial » fait référence à la période qui suit la fin du colonialisme, tandis que le terme « post-colonial » fait référence aux conséquences ou aux répercussions du colonialisme. L'utilisation du trait d'union dans « post-colonial » met l'accent sur le lien entre le colonialisme et son impact sur les sociétés et les cultures qui ont vécu cette expérience.

Selon Jean-Marc Moura,

« Post-colonial » désigne donc le fait d'être postérieur à la période coloniale, tandis que « postcolonial » se réfère à des pratiques de lecture et d'écriture intéressées par les phénomènes de domination, et plus particulièrement par les stratégies de mise en évidence, d'analyse et d'esquive du fonctionnement binaire des idéologies impérialistes. (Moura, 2007).

En outre, le terme « postcolonial » est souvent utilisé pour décrire les théories littéraires et culturelles nées dans les années 1980 et 1990, qui explorent l'impact du colonialisme sur les cultures et les communautés colonisées. Par contre, le terme « post-colonial » est utilisé plus largement pour décrire les mouvements politiques et sociaux qui ont émergé en réaction au colonialisme. Selon Elleke Boehmer, professeur de littérature

mondiale à l'université d'Oxford, l'écriture postcoloniale est plus qu'une simple écriture née « après » l'empire. Il s'agit plutôt d'un examen critique de la représentation de la relation coloniale, dans le but de résister aux perspectives coloniales préimposées. (Boehmer, 2005).

2. Déformation et effacement de l'identité orientale

Edward Saïd, souvent considéré comme le « père des études postcoloniales », analyse la manière dont les chercheurs et les écrivains occidentaux ont traditionnellement dépeint l'Orient comme inférieur et exotique ; des représentations construites afin de légitimer l'impérialisme et d'affirmer la supériorité des pouvoirs occidentaux. Dans cette section, nous essayerons d'explorer les théories postcoloniales clés évoquées dans son œuvre *Orientalism*.

Selon Saïd, l'orientalisme n'est pas seulement une question de représentation ou de différence entre les cultures. Orientalisme est le « style de pensée fondé sur la distinction ontologique et épistémologique entre « l'Orient » et (le plus souvent) « l'Occident » » (Saïd, 2003 : 15).

Simplement dit, le terme « orientalisme » fait référence à un système de pensée qui divise le monde en deux : l'Est, c'est-à-dire « l'Orient », et l'Ouest, c'est-à-dire « l'Occident ». Cette manière de penser suppose que l'Orient est fondamentalement différent de l'Occident et que l'Occident est supérieur dans les domaines de la connaissance, de la culture et de la politique. Cette différenciation entre ces deux mondes est basée sur l'ontologie et l'épistémologie ; sur notre capacité de comprendre le monde qui nous entoure et également sur la façon dont on acquiert des connaissances sur ce monde.

Cette distinction sert à construire l'Orient comme un lieu inférieur et passif, en contraste avec l'Occident qui est présenté comme supérieur et actif. Cela sert à justifier l'occupation de l'Orient par l'Occident, ce dernier se considérant comme civilisé et l'autre comme sauvage. En colonisant l'Orient, l'Occident lui rend service car il lui apporte le cadeau de la civilisation.

Dans *Meursault, contre-enquête*, Daoud soulève des questions sur la manière dont le monde et le peuple arabe ont été représentés dans la

littérature occidentale, reflétant les thèmes abordés par Saïd dans *Orientalisme*.

On imagine les Arabes, par exemple, comme montés sur des chameaux, terroristes, comme des débauchés au nez crochu et vénaux dont la richesse imméritée est un affront pour la vraie civilisation. On suppose toujours, quoique de manière cachée, que, bien que les consommateurs occidentaux appartiennent à une minorité numérique, ils ont le droit soit de posséder soit de dépenser (ou l'un et l'autre) la plus grande partie des ressources mondiales. Pourquoi ? Parce que, à la différence des Orientaux, ils sont de véritables êtres humains. (Saïd, 2003 : 109).

Ces paroles mettent en évidence les stéréotypes déshumanisants historiquement attachés aux Arabes par la culture occidentale. Ces clichés décrivent les Arabes comme des êtres primitifs et inhumains, et ont été utilisés pour justifier la colonisation comme une tentative pour le développement des sociétés arabes.

Ces mêmes idées sont présentes dans *L'Étranger*, qui se déroule dans l'Algérie coloniale. Tout au long du roman, l'Arabe ne porte jamais un nom et est réduit à une figure anonyme et sans visage dont le seul rôle est d'être la victime de Meursault. Le roman met en avant l'Arabe indigène comme un être irrationnel et violent, et renforce l'idée que l'Occident a le droit de dominer et de « civiliser » cette société primitive.

3. Déshumanisation des Sujets Colonisés

Dans *L'Étranger*, le protagoniste ne pense pas qu'il sera condamné pour avoir tué l'Arabe, car aux yeux du colonisateur, l'Arabe est insignifiant dans la mort comme il l'est dans la vie. La mort de l'indigène, pour Meursault, est une affaire simple qui ne méritait pas un avocat.

Pour Haroun, le nom de Moussa n'est pas cité dans *L'Étranger*, « parce que sinon, mon frère aurait posé un problème de conscience à l'assassin : on ne tue pas un homme facilement quand il a un prénom. » (Daoud, 2014 : 42).

Pour ternir l'image de l'arabe et pour innocenter Meursault aux yeux de ses lecteurs, Moussa, l'Arabe sans nom est doté d'une sœur putain.

Le but est d'insulter la mémoire de Moussa, le salir, le dénigrer, et en même temps atténuer la gravité de la faute de Meursault.

De plus, même si Moussa est la victime de l'histoire et que le poids de sa mort est supporté par Haroun et leur mère, ils ne sont pas du tout mentionnés et sont réduits à de pauvres indigènes qui ne méritent pas une place dans le narratif de l'homme blanc. Le meurtre et la victime disparaissent de la narration. Ce qui reste c'est une étude approfondie des idées et des dilemmes du meurtrier. Le meurtre de l'Arabe n'est qu'un point de départ de l'absurde.

D'autre part, le roman de Meursault a servi de justification au meurtre qu'il a commis, le mettant sous un bon jour tandis que le véritable sujet - la mort de Moussa - était astucieusement mis au second plan.

Le livre de Meursault ne m'apprit rien de plus sur Moussa sinon qu'il n'avait pas eu de nom, même au dernier instant de sa vie. En revanche, il me donne à voir l'âme du meurtrier comme si j'étais son ange. (Daoud, 2014 : 93).

Le stéréotype culturel de la vengeance d'honneur chez les Arabes est également évoqué dans *L'Étranger*, car Meursault dépeint Moussa souhaitant se battre contre Raymond pour avoir maltraité sa sœur, la maîtresse de ce dernier.

Ainsi, *Meursault, contre-enquête* mérite une lecture postcoloniale car à travers ce roman, Daoud conteste les représentations occidentales de l'Orient. En donnant la parole aux personnages précédemment marginalisés, ce roman apporte un contrepoint aux récits dominants sur l'Orient et invite les lecteurs à réfléchir à la manière dont les puissants façonnent l'histoire et, par conséquent, notre compréhension du monde.

4. Femmes comme Sujets Colonisés

La représentation des femmes arabes dans *L'Étranger* peut également être considérée comme une forme d'orientalisme, car cela reflète la tendance de l'Occident à exotiser l'Orient. Le fait de présenter les femmes arabes comme des objets de désir exotique souligne la manière dont

l'Occident a historiquement traité les femmes arabes comme des êtres inférieurs et les a réduites à de simples objets de désir.

Après des années de l'oppression coloniale, ayant tout perdu, il reste au sujet colonial seul son honneur qui est incarné par la femme. Les outrager, c'est porter atteinte à l'identité de l'homme, protecteur des traditions.

Les nôtres, dans les quartiers populaires d'Alger, avaient en effet ce sens aigu et grotesque de l'honneur. Défendre les femmes et leurs cuisses ! Je me dis qu'après avoir perdu leur terre, leurs puits et leur bétail, il ne leur restait plus que leurs femmes. (Daoud, 2014 : 19).

La subalternité des Arabes est également mise en évidence par cette métaphore, comme le souligne Haroun.

La terre de ce pays sous la forme de deux femmes imaginaires : la fameuse Marie, élevée dans la serre d'une innocence impossible, et la prétendue sœur de Moussa/Zoudj, lointaine figure de nos terres labourées par les clients et les passants, réduite à être entretenue par un proxénète immoral et violent. Une pute dont le frère arabe se devait de venger l'honneur. (Daoud, 2014 : 49).

Ici, la métaphore de la femme arabe prostituée peut également être considérée comme une représentation de l'Algérie exploitée par les colonisateurs.

Cependant, le rôle des femmes ne se limite pas à cette comparaison. Tandis que les colonisateurs considèrent les hommes indigènes comme dangereux et sauvages, les femmes indigènes, au contraire, sont perçues comme exotiques et mystérieuses. Alors que les hommes indigènes sont appelés *l'Arabe*, la femme indigène est décrite comme *une Mauresque*².

Ainsi, la femme arabe est exotisée, car *l'exotique* est jugée attirante, tandis que *l'étrangère* semble dangereuse et menaçante pour les colonisateurs.

En outre, dans la littérature coloniale, la femme *exotique* est souvent dépeinte comme une coquette séductrice qui a une libido élevée qui ne peut être satisfaite par l'homme émasculé indigène. Par conséquent, elle

² « Quand il m'a dit le nom de la femme, j'ai vu que c'était une Mauresque. » (Camus, 1942 : 26).

semble n'avoir d'autre choix que de se tourner vers les colonisateurs pour assouvir ses appétits sexuels.

5. Le « subalterne », et la réclamation de sa voix

Gayatri Spivak parle du concept de « subalterne », qui met l'accent sur les expériences et les voix de la classe marginalisée dans un contexte colonial. Dans son essai intitulé *Can the subaltern speak ?* l'auteur évoque la représentation du sujet du Tiers-Monde dans le discours occidental et souligne que la production intellectuelle occidentale est, de maintes façons, complice des intérêts économiques internationaux de l'Occident. (Spivak, 1988 : 13, 14).

Dans le contexte postcolonial, un subalterne est un indigène dans un pays colonisé qui n'a aucun pouvoir et le plus souvent, victime d'exclusion et de discrimination. En prenant l'exemple de l'abolition de Sati par les autorités britanniques en 1829, Spivak démontre que le discours occidental de « les hommes blancs, cherchant à sauver les femmes de couleur des hommes de couleur » (Spivak, 1988 : 95), renforce l'image de l'Inde barbare avec des hommes de couleurs sauvages et des colonisateurs blancs civilisés, bienveillants. Du coup la colonisation et sa mission civilisatrice sont légitimées. L'impérialisme rend service aux femmes indiennes, opprimées par le patriarcat indigène.

Ce discours impérialiste se lit également dans *Meursault, contre-enquête*. Comme les veuves sauvées du bûcher par les colonisateurs blancs n'ont pas voix au chapitre, ainsi la sœur de l'Arabe, qui tout en étant l'élément catalyseur qui déclenche le drame de Meursault, n'est qu'une figurante. Sans prénom, absente du récit, qualifiée de maîtresse d'un homme blanc, cette sœur « pute » ne dit pas mot car le subalterne ne parle pas.

Spivak explique en outre que les hommes indigènes appartenant à l'élite ont souvent l'occasion de prendre la parole, mais que d'autres, plus bas dans la hiérarchie, n'ont pas cette chance. Haroun, le protagoniste de *Meursault, contre-enquête*, se distingue comme une exception à cette idée, car malgré ses origines modestes, il a été capable de parler la langue des colonisateurs

et de raconter son histoire - une opportunité qui n'a pas été offerte à Moussa.

Dans *Meursault, contre-enquête*, Haroun appartient à une société à dominante orale. Mais pour se faire entendre, il doit non seulement s'appropriier la langue des colonisateurs, mais aussi adopter le mode d'expression des colonisateurs, c'est-à-dire l'écrit.

Spivak a donc conclu qu'il était impossible de réclamer et de réécrire l'histoire dans le cadre occidental, qui construit la vérité pour les sujets colonisés, et a donc estimé que « *the subaltern cannot speak* ».

Le roman de Daoud peut être considéré comme une tentative réussie de donner voix à la perspective algérienne « subalterne » qui a été exclue et réduite au silence par l'occident dominant, et de remettre en question l'héritage colonial qui a marginalisé et déshumanisé les Algériens. Le roman reflète également l'accent mis sur l'importance de la décolonisation du savoir et de la culture, et sur la valorisation des perspectives et des voix subalternes.

6. La Langue et la Colonisation

Selon Ashcroft et al, « L'une des caractéristiques principales de l'oppression impériale est le pouvoir exercé sur la langue. Le système éducatif impérial impose une version « standard » de la langue métropolitaine comme norme et marginalise toutes les « variantes » en les traitant comme des impuretés³ » (Ashcroft et al., 2002 : 7).

Ainsi, la langue peut être considérée comme un moyen de domination et d'imposition des idéologies des colonisateurs aux sujets colonisés.

Cependant, dans la littérature postcoloniale, cette même langue qui a été utilisée comme un instrument d'oppression par les colonisateurs devient un allié pour les sujets colonisés et facilite l'expression de leur propre expérience.

³ *One of the main features of imperial oppression is control over language. The imperial education system installs a 'standard' version of the metropolitan language as the norm, and marginalizes all 'variants' as impurities.* (Ashcroft et al., 2002 : 7). Citation traduite par l'auteur de cet article.

De ce fait, la langue joue un rôle très important dans la littérature postcoloniale car elle devient une partie de tout ce qu'affrontent les sujets colonisés, comme on le voit dans *Meursault, contre-enquête* :

J'ai donc appris cette langue, en partie, pour raconter cette histoire à la place de mon frère qui était l'ami du soleil. Cela te paraît invraisemblable ? Tu as tort. Je devais trouver cette réponse que personne n'a jamais voulu me donner au moment où il le fallait. Une langue se boit et se parle, et un jour elle vous possède ; alors, elle prend l'habitude de saisir les choses à votre place, elle s'empare de la bouche comme le fait le couple dans le baiser vorace. (Daoud, 2014 : 11).

Selon Raja Rao, l'appropriation d'une langue est un processus par lequel les sujets colonisés revendiquent la langue des colonisateurs comme la leur et l'utilisent comme un moyen d'exprimer l'expérience coloniale⁴. (Rao, 1992 : 5).

Il s'agit donc de l'utilisation de la langue comme outil pour exprimer les diverses expériences culturelles d'une personne. Ce point est corroboré par Ashcroft *et al.* : « (L'appropriation est) le processus par lequel la langue est chargée de « porter le poids » de l'expérience culturelle de l'individu⁵ » (Ashcroft *et al.*, 2002 : 10).

De nombreux écrivains algériens, comme Daoud, ont commencé à utiliser le français pour exposer la vérité cachée par la littérature colonialiste. Pour reprendre les mots célèbres de Kateb Yacine : « À quoi bon un butin de guerre, si l'on doit le jeter ou le restituer à son propriétaire dès la fin des hostilités ? » (Yacine, 2006).

Cependant, cette utilisation du français a déclenché une polémique en Algérie dans la période post-indépendance, car l'utilisation du français en Algérie a commencé à nuire à la formation de l'identité algérienne. La littérature algérienne d'expression française, même si elle utilise la langue française, son expression, son style et son esprit sont algériens à la base.

⁴ « One has to convey in a language that is not one's own the spirit that is one's own » (Rao, 1992 : 5).

⁵ « (Appropriation is) the process by which the language is made to 'bear the burden' of one's own cultural experience. » (Ashcroft *et al.*, 2002 : 10). Citation traduite par l'auteur de cet article.

Comme le dit Daoud,

Les livres et la langue de ton héros me donnèrent progressivement la possibilité de nommer autrement les choses et d'ordonner le monde avec mes propres mots. (Daoud, 2014 : 31).

Cette idée est absolument cruciale pour comprendre le rôle joué par la langue dans *Meursault, contre-enquête*. Le narrateur établit également une métaphore entre les maisons abandonnées par les colonisateurs et la langue française :

C'est pourquoi je vais faire ce qu'on a fait dans ce pays après son indépendance : prendre une à une les pierres des anciennes maisons des colons et en faire une maison à moi, une langue à moi. Les mots du meurtrier et ses expressions sont mon bien vacant. (Daoud, 2014 : 7).

Ainsi, *Meursault, contre-enquête* est un bel exemple de réécriture culturelle, puisque la même histoire est présentée d'un angle différent, c'est-à-dire du point de vue de l'Arabe.

« C'est simple : cette histoire devrait donc être réécrite, dans la même langue, mais de droite à gauche. » (Daoud, 2014 : 11).

Il s'agit de la résurrection du subalterne, car il trouve enfin sa voix, une occasion de faire connaître sa propre histoire au monde.

Il me semblait que j'approchais des lieux où l'assassin avait vécu, que je le retenais par la veste pendant qu'il embarquait vers le néant, que je le forçais à se retourner, à me dévisager puis à me reconnaître, à me parler, à me répondre, à me prendre au sérieux : il tremblait de peur devant ma résurrection alors qu'il avait dit au monde entier que j'étais mort sur une plage d'Alger ! (Daoud, 2014 : 68).

7. Restitution d'Identité des Sujets Colonisés

Dans le cas du roman de Camus, le nom du protagoniste a été très bien pensé. Le nom Meursault peut être lu comme mer et sol (soleil), faisant référence à l'union de la mer et du soleil - deux éléments cruciaux pour l'intrigue de ce roman.

L'Étranger est profondément ancré dans son contexte historique, c'est-à-dire l'Algérie coloniale dans laquelle Albert Camus a grandi. Malgré son

importance pour l'intrigue de *L'Étranger*, Camus n'a pas donné un nom à l'Arabe qui a été tué. Cela nous montre comment les Arabes jouent un rôle secondaire dans l'histoire et ne sont jamais nommés - ils servent plutôt d'informations de base pour la vie des protagonistes européens, qui reçoivent des noms et des identités.

Dans *Meursault, contre-enquête*, une tentative de renverser cette discrimination est faite. Les noms Moussa et Haroun font référence aux frères bibliques Moïse et Aaron du livre de l'Exode. Moïse est le héros, le sauveur, tandis qu'Aaron est son porte-parole, sa voix. Cela reflète la relation entre Moussa et Haroun ; Haroun voit son frère comme un martyr héroïque et sert de moyen pour faire entendre son histoire. En outre, le nom Meriem fait référence à Miriam, la sœur de Moïse et d'Aaron, ce qui pourrait renvoyer à son rôle de guide et de soutien affectueux de Haroun. Ainsi, dans le roman de Daoud, les personnages arabes ont enfin des noms avec des significations profondes, comme le protagoniste européen de *L'Étranger*.

En outre, on constate que les personnages blancs sont dotés des noms et des traits de caractère distincts, mais que les Arabes n'ont pas de profondeur de caractère car ils ne sont pas considérés comme importants pour le récit des colonisateurs. Ce traitement à deux vitesses de la représentation de l'identité des personnages européens par rapport à l'identité des Arabes est également mis en évidence dans *Meursault, contre-enquête*, dans lequel le narrateur dit,

Moi qui m'attendais à retrouver dans cette histoire les derniers mots de mon frère, la description de son souffle, ses répliques face à l'assassin, ses traces et son visage, je n'y ai lu que deux lignes sur un Arabe. Le mot « Arabe » y est cité vingt-cinq fois et pas un seul prénom, pas une seule fois. (Daoud, 2014 : 87).

Cependant, ce qui fait de *Meursault, contre-enquête* un bel exemple de littérature postcoloniale, est le fait que le scénario est inversé dans ce roman. Ici, le narrateur remarque que même si les Européens avaient l'habitude d'appeler tous les inconnus *Mohammed*, il a décidé, à son tour, de les appeler tous *Moussa*⁶. Ainsi, dans ce cas, on observe que le sujet colonisé commence à considérer les colonisateurs comme un groupe

⁶ « Les gens dans ce pays ont l'habitude d'appeler tous les inconnus "Mohammed", moi je donne à tous le prénom de "Moussa". » (Daoud, 2014 : 21).

homogène, sans tenir compte de son identité individuelle. De plus, le narrateur remarque, « Depuis des siècles, le colon étend sa fortune en donnant des noms à ce qu'il s'approprie et en les ôtant à ce qui le gêne. » (Daoud, 2014 : 15). Cela nous montre le rôle important que joue un nom dans la définition de l'identité des sujets colonisés et comment, en donnant à « l'Arabe » un nom dans *Meursault, contre-enquête*, l'écrivain restitue l'identité du sujet colonisé. Au cœur de ce récit, l'objectif de *Meursault, contre-enquête* est simple : remédier à l'effacement de Moussa en lui donnant un nom et une identité.

Je veux que tu notes le nom de mon frère, car c'est celui qui a été tué en premier et que l'on tue encore. J'insiste, car, sinon, il vaut mieux se séparer ici. (Daoud, 2014 : 14).

Conclusion

Daoud, qui est athée, croit que l'islamisme fervent est la cause de la nation attardée. « La religion pour moi est un transport collectif que je ne prends pas » (Daoud, 2014 : 52). Il considère que même après avoir gagné l'indépendance, l'Algérie n'est toujours pas une nation libre, car son indépendance a été volée par les colonisateurs.

Il fallait refaire et revivre la libération de ce pays. Il fallait un nouveau départ, une nouvelle indépendance. Notre indépendance a été confisquée par les colonisateurs, dont Bouteflika était l'un des derniers survivants. Eux ne voulaient pas que le temps passe, ils ne voulaient pas de démocratie ni de transition. (Daoud, 2019).

Le gouvernement d'Algérie indépendant, comme le colonisateur avant lui, ont tous les deux volé l'identité et l'agentivité du peuple algérien. En réclamant l'identité et le nom de l'Arabe dans l'œuvre de Camus, Daoud entreprend le même acte de libération qu'il souhaite voir dans la société algérienne.

Un extrémiste religieux islamique rejetterait peut-être Camus pour des raisons purement religieuses ou nationalistes. Daoud, athée et libre penseur, rejette l'anonymat de la victime de Camus. Il conteste l'idée de « l'Arabe » comme figurant sans nom. Étant donné que Daoud n'est pas aveuglé par le dogme religieux, il ne voit pas « l'Arabe » (Moussa) comme

un martyr ou un symbole, mais comme un homme avec une famille et une histoire ; une histoire qui mérite d'être racontée. Il se concentre sur le présent et l'avenir de la nation « Je suis très et profondément allergique à la rente du décolonial. » (Daoud, 2022).

Le refus de Daoud de se définir par le passé colonial de son pays peut être considéré comme un acte de résilience. Si Daoud est un enfant de l'indépendance, il a le droit de s'adresser au colonisateur en tant qu'égal, et non en tant que subalterne. L'utilisation de la langue du colonisateur n'est plus une marque de soumission, c'est une stratégie de réappropriation et subversion de l'outil de l'oppression. C'est la déconstruction du regard pied-noir car cette fois, c'est l'Arabe qui juge l'homme blanc. L'Empire colonial répond, exige des comptes.

Il est évident que l'héritage du colonialisme continue d'avoir des effets profonds sur la société et la culture algérienne jusqu'à nos jours. La littérature a permis de relire des pans de l'histoire, la théorie a proposé des cadres, un des textes les plus incontournables de la littérature a été revisité.

Bibliographie

Alilat, F. 2019. « Algérie – Kamel Daoud : "Il faut juger Bouteflika" ». Jeune Afrique, 23 juin. [En ligne] : <https://www.jeuneafrique.com/mag/792294/politique/algerie-kamel-daoud-il-faut-juger-bouteflika/> [consulté le 26 décembre 2026].

Ashcroft, B., G. Griffiths et H. Tiffin. 2002. *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. 2e éd. Londres : Routledge.

Boehmer, E. 2005. *Colonial and Postcolonial Literature : Migrant Metaphors*. 2e éd. Oxford : Oxford University Press.

Camus, A. 1942. *L'Étranger*. Paris : Gallimard.

Camus, A. 2011. *L'Étranger. Ebooks libres et gratuits*. [En ligne] : https://archive.org/details/albertcamus-letranger-1942_20190820 [consulté le 01 octobre 2025].

Daoud, K. 2014. *Meursault, contre-enquête*. Arles : Actes Sud.

France Culture. 2022. « Kamel Daoud : "Je suis allergique à la rente du décolonial" ». Vidéo YouTube, 16 août. [En ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=3PWuJU2-N14> [consulté le 10 octobre 2025].

Kateb, Y. 2006. *Le Cœur entre les dents*. Alger : Éditions Barzakh.

Moura, J.-M. 2007. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : Presses Universitaires de France - PUF.

Rao, R. 1992. *Kanthapura*. New Delhi : Oxford University Press. (Édition originale 1938).

Said, E. W. 2003. *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*. Traduit par Catherine Malamoud. Paris : Éditions du Seuil. (Édition originale 1978).

Spivak, G. C. 2006. *Les subalternes peuvent-elles parler ?*. Traduit par Jérôme Vidal. Paris : Éditions Amsterdam. (Édition originale 1988).



© *Synergies Inde*, Revue du GERFLINT, n° 14, Année 2025.

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42702413w>

Bibliothèque nationale de France - Décembre 2025 -

Éléments sous droits d'auteur.

<https://gerflint.fr/>

<https://gerflint.fr/synergies-inde>





Le portrait d'un cinéaste entre documentaire, Fiction et mémoire dans *Jacquot de Nantes* (1991) par Agnès Varda

Jaya Sharma

Académie de Paris

Ministère de l'Éducation nationale, France

jayasharma.fr@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0008-8887-9318>

Reçu le 17-09-2025 / Évalué le 22-10-2025 / Accepté le 30-11-2025

Résumé

Réalisé par Agnès Varda, *Jacquot de Nantes* (1991) propose un portrait singulier de Jacques Demy à la croisée de la biographie, de l'hommage et de la création poétique. En revisitant l'enfance du cinéaste, Varda déploie une lecture intertextuelle de l'œuvre de Demy et met en lumière la manière dont les expériences formatrices, esthétiques et affectives nourrissent son imaginaire filmique. S'appuyant sur les théories de la mémoire individuelle et culturelle, cet article tentera d'analyser la dimension hybride du film, mêlant documentaire et fiction, passé et présent. On postule qu'Agnès Varda, médiatrice affective et artistique, transforme la mémoire intime de Demy en expérience cinématographique sensible et universelle, dépassant ainsi les codes du biopic traditionnel pour interroger la mémoire, la création et l'héritage artistique.

Mots-clés : mémoire, documentaire, fiction, docufiction, réflexion

The Portrait of a Filmmaker between Documentary, Fiction, and Memory in *Jacquot de Nantes* (1991) by Agnès Varda

Abstract

Directed by Agnès Varda, *Jacquot de Nantes* (1991) offers a distinctive portrait of Jacques Demy at the crossroads of biography, homage, and poetic creation. By revisiting the filmmaker's childhood, Varda develops an intertextual reading of Demy's work and highlights how formative aesthetic and emotional experiences shaped his cinematic imagination. Drawing on theories of individual and cultural memory, this paper will try to analyze the hybrid character of the film, which is an intermingling of documentary and fiction, past and present. It shows how Varda, acting as both affective and artistic mediator, transforms Demy's intimate memory into a sensitive and universal cinematic experience, thereby moving beyond the conventions of the traditional biopic to reflect on memory, creation, and artistic legacy.

Keywords : Memory, Documentary, Fiction, Docufiction, Reflection

Introduction

« Il est peu habituel de voir un film sur l'enfance d'un cinéaste réalisé par sa propre femme » (Marie, 2009). Cette phrase, écrit par Michel Marie dans son article intitulé *La jeunesse d'un cinéaste : Jacques Demy vu par Agnès Varda*, résume parfaitement la singularité de *Jacquot de Nantes* (1991), réalisé par Agnès Varda. Ce film n'est pas uniquement un portrait biographique, mais un véritable geste d'amour et de mémoire. Varda y raconte la vie de son compagnon, Jacques Demy, en mêlant documentaire, fiction et souvenirs intimes. Elle ne cherche pas à glorifier un grand réalisateur, mais à mettre en lumière les origines de son imaginaire et à transmettre la beauté d'une vie entièrement consacrée au cinéma.

Dès les premières images, *Jacquot de Nantes* plonge dans l'univers poétique et sensible de Jacques Demy. De cet univers poétique, Harvard Film Archive commente : « Parmi les innombrables cinéastes influencés par Cocteau, son disciple le plus proche fut sans doute Demy qui, comme Cocteau, cherchait à transformer la réalité quotidienne en magie imaginative¹ » (Pendleton, 2014). Ce lien à Cocteau est essentiel : il révèle l'importance du merveilleux, du conte et de la poésie dans l'œuvre du cinéaste. Et cette même capacité à faire du réel, un espace de rêve imprègne tout le film de Varda, qui raconte comment un enfant de Nantes a appris à transformer le quotidien en fiction.

Dans son article « Jacques Demy and Nantes : The Roots of Enchantment », Jean-Pierre Berthomé (2024) écrit : « Demy était lui aussi originaire de Nantes, un grand port commercial situé dans l'ouest de la France, à l'embouchure de la Loire² ». Nantes, dans le film, n'est pas un simple décor : c'est le berceau d'une sensibilité artistique. C'est là que le jeune Demy découvre la beauté des gestes simples, la lumière des quais, les bruits des ateliers, autant d'éléments qui nourriront plus tard son univers visuel. « Même si Demy avait déménagé à Paris, son cœur était resté à Nantes, ainsi qu'à Noirmoutier, une petite île proche de Nantes, où il avait

¹ *Of the innumerable filmmakers influenced by Cocteau, his closest follower/disciple may have been Demy who, like Cocteau, sought to transform everyday reality into imaginative magic.* Passage traduit par l'autrice de cet article.

² *Demy, too, was a child of Nantes, a large commercial port in western France, on the mouth of the Loire River.* Passage traduit par l'autrice de cet article.

acheté un ancien moulin avec l'argent gagné grâce à ses premiers longs métrages³ » ajoute Berthomé (*Ibid.*). Cette fidélité à son origine marque toute sa carrière, au point que Berthomé (*Ibid.*) a pu dire : « Parmi tous les cinéastes de la Nouvelle Vague française, Demy était, avec Claude Chabrol, le plus provincial⁴ ». Ce qualificatif ne désigne pas une fermeture, mais au contraire, un lien profond au lieu, à la mémoire et à la culture locale, un enracinement qui confère à son cinéma une dimension universelle.

Agnès Varda, figure majeure de la Nouvelle Vague, partage avec Demy, cette même recherche d'un cinéma du réel et de la mémoire. Son œuvre se caractérise par l'hybridation des formes, entre fiction et documentaire, regard poétique et observation du quotidien. Dans *Jacquot de Nantes*, elle mêle ces registres pour créer un objet filmique unique, à la fois témoignage, recreation et hommage. Comme Varda le dit elle-même : « *Jacquot de Nantes* est composé de l'entrelacement de trois fils : le récit d'une enfance, la description de la vocation d'un futur cinéaste, et un troisième fil, plus discret, un portrait de ce même cinéaste, peu de temps avant sa mort », rapporte Michel Marie (2009). Cette structure tissée entre le passé et le présent attribue une certaine richesse émotionnelle et une cohérence symbolique au film.

En choisissant de raconter l'enfance, Michel Marie (*Ibid.*) ajoute : « Varda a choisi le petit Jacques (Jacquot) avant l'adulte qui devient célèbre ». Ce choix oriente tout le film vers la découverte de la vocation artistique et de la sensibilité d'un futur cinéaste. La caméra de Varda capte la naissance d'un regard, l'éveil de l'imagination et la fascination de l'enfant pour les images animées. Cette approche rejoint la réflexion de Maurice Halbwachs sur la mémoire, qui distingue « deux mémoires : l'une personnelle, l'autre sociale [...]. La mémoire autobiographique et la mémoire historique » (Halbwachs, 1950 : 37). *Jacquot de Nantes* montre ainsi, comment la mémoire individuelle de Demy s'inscrit dans une mémoire collective, à la fois familiale, artistique et culturelle.

³ Although Demy had moved to Paris, his heart remained in Nantes—as well as on Noirmoutier, a small island close to Nantes, where he purchased an old mill with the money earned from his first feature films. Passage traduit par l'autrice de cet article.

⁴ Of all the filmmakers of the French New Wave, Demy was, along with Claude Chabrol, the most provincial. Passage traduit par l'autrice de cet article.

Dans le film, la mémoire personnelle se manifeste à travers les souvenirs de Demy, sa voix, ses gestes et ses émotions. Mais Varda transforme cette mémoire intime dans une expérience collective en y intégrant des archives, des photographies et des extraits de ses films. Comme le rappelle Halbwachs : « l'individu, pour évoquer son propre passé, a souvent besoin de faire appel aux souvenirs des autres » (Halbwachs, 1950 : 36). *Jacquot de Nantes* devient donc un dialogue entre deux mémoires : celle de Demy, qui raconte son enfance, et celle de Varda, qui la filme et la réinterprète.

Cette double approche explique l'originalité du film : il brouille volontairement les frontières entre documentaire et fiction pour créer un portrait poétique et vivant. À la base de notre réflexion, nous formulons donc l'hypothèse que *Jacquot de Nantes* est un film hybride où l'entrelacement du réel et de l'imaginaire permet de transformer la mémoire en création artistique. Cette hybridation des genres fait du cinéma un outil de mémoire, un moyen de transmission et un espace de réinvention du passé. Le film ne cherche pas à restituer une vérité historique, mais à faire revivre les émotions, les sensations et les images qui ont nourri l'imaginaire de Demy.

Pour explorer cette hypothèse, nous nous penchons sur trois problématiques principales : Premièrement, comment Agnès Varda transforme-t-elle la mémoire personnelle de Jacques Demy en expérience cinématographique sensible et universelle ? Deuxièmement, de quelle manière la fusion documentaire-fiction dans le film permet-elle d'explorer la créativité et l'imaginaire du cinéaste ? Enfin, comment le film articule-t-il mémoire individuelle, mémoire collective et mémoire culturelle pour devenir un outil de transmission et un hommage poétique ?

L'article procédera par trois étapes. La première partie, *Documentaire : Entre témoignage et archives*, montrera comment Varda utilise le documentaire pour capturer la réalité présente et constituer un témoignage authentique de Jacques Demy, malade et fragile. Elle examinera l'usage des archives familiales, des photographies et des objets personnels pour restituer la mémoire de manière tangible, en insistant sur la distinction entre mémoire communicative et mémoire culturelle. La deuxième partie, *Fiction : La recreation poétique du passé*, analysera la manière dont Varda utilise la fiction pour donner vie à l'enfance et aux premières expériences

artistiques de Demy. À travers le jeu d'acteurs, la mise en scène stylisée et l'esthétique visuelle poétique, la fiction devient un moyen de traduire la mémoire subjective, de recréer les émotions et l'imaginaire du cinéaste, et de dépasser la simple reconstitution historique. Enfin, la troisième partie, *Mémoire : Entre intime et universel*, s'intéressera au rôle central de la mémoire dans le film et à sa dimension de transmission. Elle analysera comment Varda transforme la mémoire personnelle de Demy en mémoire collective et culturelle, en intégrant des extraits de ses films et en tissant un réseau intertextuel qui relie la vie à l'œuvre. L'accent sera mis sur la fonction de l'hommage, la fragilité de la mémoire et la capacité du cinéma à devenir une archive vivante.

Ainsi, *Jacquot de Nantes* apparaît comme une œuvre hybride et profondément humaine. Par le mélange du documentaire et de la fiction, Varda fait du cinéma un espace où la mémoire se recrée, se partage et se prolonge. Le film dépasse le simple cadre biographique pour devenir une méditation sur la vie, la création et le temps qui passe. À travers l'histoire d'un enfant devenant un homme, il explore la puissance du cinéma à préserver la trace de l'existence tout en la transformant en poésie.

1. Documentaire : Entre témoignage et archives

Jacquot de Nantes raconte la vie de Jacques Demy en s'appuyant sur ses souvenirs, ses archives personnelles et ses témoignages, tout en mêlant fiction et réalité. Varda y filme la vie comme un document, mais aussi comme une émotion. Elle ne cherche pas seulement à raconter une biographie, mais à faire revivre un monde disparu : celui de l'enfance de Demy, à Nantes, pendant et après la guerre. Ce film est donc à la fois un documentaire sur un homme et un témoignage sur une époque.

Michel Marie (2009) écrit : « L'évocation d'une enfance heureuse, malgré la guerre ». Cette phrase résume bien la première dimension du film. Varda choisit de montrer une enfance pleine de curiosité et de créativité, même au cœur d'un moment historique difficile. *Jacquot de Nantes* évoque la guerre non pas par les combats, mais à travers les yeux d'un enfant. « La guerre vue par un petit garçon » (*Ibid.*) : telle nous semble être la perspective adoptée par Varda. Cette approche donne au film une

dimension à la fois réaliste et poétique. Elle montre comment l'histoire collective s'inscrit dans les souvenirs personnels, comment un enfant vit les grands événements sans toujours les comprendre, mais en gardant en mémoire leurs traces visuelles et sonores.

Berthomé (2014) observe : « Nantes était marquée par la guerre, et tout un quartier du centre-ville, près du garage automobile de la famille Demy, avait été rasé par les bombardements alliés lorsque le petit Jacques avait douze ans⁵ ». Cette phrase rappelle que l'histoire de Demy est inséparable de celle de sa ville natale. Nantes, bombardée pendant la Seconde Guerre mondiale, porte encore les cicatrices du passé. Le garage du père Demy, situé dans une zone touchée, devient un symbole fort dans le film : c'est à la fois un lieu de travail, un refuge et un espace de rêve. En filmant ce décor, Varda relie la mémoire familiale à la mémoire urbaine et collective.

La réalisatrice montre aussi la vie quotidienne des Nantais d'après-guerre. « Le dimanche, les Nantais profitaient de leurs promenades en famille le long des quais, empruntaient le pont transbordeur pour traverser la Loire et visitaient [...] les navires de guerre, principalement américains, dont l'arrivée était toujours un événement majeur⁶ », ajoute Berthomé (*Ibid.*). Ces promenades du dimanche, ces bateaux et ces ponts appartiennent à la mémoire populaire de la ville. Varda restitue cette ambiance avec tendresse, en mêlant les sons du port, les visages, les gestes simples. Ces détails documentaires donnent au film une vérité sensorielle : on sent l'odeur du métal, le vent de la Loire, le bruit des machines.

Cela dit, Varda ne se contente pas de reconstituer des faits historiques. Elle cherche à retrouver la manière dont Jacques Demy, enfant, a vécu ces moments. « Ce choix est conforté par les propres souvenirs du cinéaste. L'adulte a, en général, des souvenirs assez précis de sa jeunesse à partir de six à huit ans », constate Michel Marie (2009). Les souvenirs de Demy sont précis : il se souvient de la guerre, de la famille, des premiers films vus au

⁵ *Nantes was scarred by the war, and an entire section of the city center—near the Demy family's auto-repair shop—had been razed by Allied air raids when little Jacques was twelve.* Passage traduit par l'auteurice de cet article.

⁶ *On Sundays, the citizens of Nantes enjoyed their promenades with their families along the loading docks, using the transporter bridge to cross the Loire and visiting—as I often did fifteen years later—the warships, mostly American, whose arrivals were always a major event.* Passage traduit par l'auteurice de cet article.

cinéma, du garage où il passait ses journées. Ces souvenirs deviennent la matière première du film. Le spectateur n'assiste pas à une reconstitution mais à une reviviscence, une mémoire vécue.

Agnès Varda insère aussi des éléments documentaires authentiques : des photos de famille, des objets de l'enfance, des jouets, des marionnettes, des outils du garage. Elle filme ces objets avec soin, comme s'ils étaient des témoins silencieux du passé. Le garage du père et le salon de coiffure de la mère ne sont pas seulement des lieux de travail : ils nourrissent déjà l'imagination du futur cinéaste. Michel Marie (*Ibid.*) ajoute : « Le cadre professionnel des parents stimule son imagination. [...] Le garage du père devient celui des *Parapluies de Cherbourg*, le salon de coiffure de la mère se retrouve dans *L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune* ». Ces lieux ordinaires deviennent des symboles dans ses films et la réalité familiale se transforme en décor de fiction. Varda montre ainsi comment la mémoire du réel vécu, d'abord documentaire, se transforme en mémoire artistique et cinématographique.

Le film prend alors une dimension testimoniale très forte. Jacques Demy apparaît lui-même à l'écran, malade et affaibli. Varda le filme avec tendresse, souvent en plan rapproché. Sa voix douce et ses gestes lents contrastent avec l'énergie et la vitalité des scènes de son enfance. Ces séquences font écho à la conception ricœurienne du souvenir comme « une modification spécifique de la présentation, du moins en tant que souvenir primaire ou rétention » (Ricœur, 2000 : 59). Cela signifie que le souvenir n'est qu'une simple reproduction du passé, mais aussi une transformation de celui-ci au moment même où il est remémoré et transmis. Ces moments donnent au film une dimension intime et émouvante : ils constituent le témoignage d'un homme qui regarde sa vie, qui se souvient et qui transmet. Le spectateur perçoit alors simultanément la fragilité de l'existence et la force du souvenir.

Cette alternance entre les séquences de l'enfance et les images contemporaines instaure une articulation féconde entre passé et présent. Le film met ainsi en regard les souvenirs du petit garçon et les images de l'adulte qu'il est devenu, élaborant une continuité narrative et sensible. Paul Ricœur éclaire ce processus lorsqu'il écrit : « Un seuil d'inactualité est franchi entre souvenir et fiction. La phénoménologie du souvenir doit dès

lors s'affranchir de la tutelle de la fantaisie, du fantastique, marqué du sceau de l'inactualité, de la neutralité » (Ricœur, 2000 : 59). Autrement dit, le souvenir cesse ici d'être réduit à une simple rêverie pour accéder à une véritable puissance de signification. La juxtaposition des temporalités montre comment les expériences d'enfance nourrissent l'univers de Demy : le réel alimente la création, et la fiction se constitue comme un mode privilégié de mise en mémoire.

Agnès Varda cherche ainsi à capter la mémoire dans toute sa complexité : personnelle, sociale et culturelle. Elle montre que la mémoire individuelle s'inscrit toujours dans un cadre collectif. Comme le dit Halbwachs : « La vie de l'enfant plonge plus qu'on ne croit dans des milieux sociaux par lesquels il entre en contact avec un passé plus ou moins éloigné, et qui est comme le cadre dans lequel sont pris ses souvenirs les plus personnels » (Halbwachs, 1950 : 57). Les souvenirs de Demy sont liés à son environnement : la famille, les voisins, la ville, la guerre. Varda filme tout cela comme un grand réseau de mémoire partagée.

Cette idée rejoint une autre réflexion de Halbwachs : « Dans de tels milieux, tous les individus pensent et se souviennent en commun » (Halbwachs, 1950 : 68). Dans *Jacquot de Nantes*, les souvenirs de Demy deviennent aussi ceux du spectateur. Chacun peut reconnaître dans ces images la tendresse d'une enfance, les gestes d'un métier, la nostalgie du passé. La mémoire individuelle devient ainsi mémoire collective.

Mais la mémoire de Demy ne se limite pas à la guerre et à l'enfance : elle s'étend aussi à la société française d'après-guerre. « Si l'amour est la préoccupation constante du cinéma de Demy, la magie ou le destin interviennent généralement pour contrecarrer ou approuver les différents couples⁷ » (Pendleton, 2014) souligne un article sur Harvard Film Archive. Ceci rappelle que, même dans ses films les plus romantiques, Demy n'oublie jamais le contexte social et politique. Son univers poétique n'est pas détaché du réel : il en est la transfiguration. Le texte ajoute : « Ce fatalisme est à l'origine de la mélancolie omniprésente dans ces films, souvent associée à la politique : la Révolution française, la grève des chantiers navals

⁷ *While love is the constant preoccupation of Demy's cinema, magic or fate typically intervenes to thwart or to endorse the various couplings.* Passage traduit par l'autrice de cet article.

de Nantes en 1955, ou encore les guerres d'Algérie et du Vietnam⁸ » (*Ibid.*) Les grandes questions sociales et politiques traversent les films de Demy, tout comme elles traversent *Jacquot de Nantes*. La guerre, les inégalités, les tensions sociales y apparaissent discrètement, filtrées par la mémoire et l'émotion.

Nous dirions que cette mélancolie, souvent présente dans ses œuvres, a une dimension intime et politique. « Plus généralement, la mélancolie apparaît souvent comme une réaction aux contraintes répressives imposées au genre et à la sexualité⁹ » (*Ibid.*), poursuit le Harvard Film Archive. Derrière la douceur du récit, on perçoit aussi une critique de la société de l'époque, de ses normes et de ses limites. Varda, par sa sensibilité féminine et humaniste, en fait un film où la mémoire devient un moyen de résistance et d'émancipation.

Enfin, la fidélité de Demy au réel se retrouve aussi dans son travail artistique. Berthomé (2014) constate : « Toute sa vie, Demy a préféré les lieux réels aux plateaux de tournage, même lorsqu'il a inventé le monde magique de *Peau d'âne*¹⁰ (1970) ». Cette préférence pour les lieux réels montre à quel point son regard est ancré dans le monde concret. Même lorsqu'il crée un univers merveilleux, il part du réel, du tangible, de la matière. Il est essentiel de noter ici que Varda partage ce regard et ce choix du réel avec Demy. Cette idée résume parfaitement *Jacquot de Nantes* : un film à la fois réaliste et poétique, ancré dans la vérité des lieux et des souvenirs.

Nous pourrions dire que *Jacquot de Nantes* est un film profondément documentaire, mais aussi profondément humain. Varda y filme la mémoire comme une matière vivante : elle capte les traces du passé, les transforme en images et les relie à la création artistique. Cette démarche rejoint la réflexion de Paul Ricoeur lorsqu'il affirme que « pour mettre en mouvement l'analyse, qu'il existe quelque chose comme un « souvenir pur » qui n'est

⁸ *This fatalism is the source of the pervasive melancholy in these films, and it is often associated with politics: the French Revolution, the 1955 shipbuilders strike in Nantes, or the wars in Algeria and Vietnam.* Passage traduit par l'autrice de cet article.

⁹ *More generally, the melancholy often appears as a reaction to the repressive constraints on gender and sexuality.* Passage traduit par l'autrice de cet article.

¹⁰ *All his life, Demy preferred real locations to studio sets—even when inventing the magical world of Donkey Skin (1970).* Passage traduit par l'autrice de cet article.

pas encore mis en images » (Ricoeur, 2000 : 62). Le film semble précisément donner forme à ce « souvenir pur » : ce qui, d'abord informe et intérieur, devient progressivement visible, partagé, travaillé par le regard cinématographique. En mêlant archives, témoignages, objets et reconstitutions, Varda montre ainsi que la mémoire n'est pas une simple accumulation de souvenirs, mais une construction sensible, mise en images, et profondément collective.

Le documentaire devient alors un acte d'amour et de transmission. En filmant Jacques Demy, Varda ne raconte pas seulement sa vie : elle filme la mémoire en train de se créer. Elle montre que chaque souvenir, même le plus intime, s'inscrit dans un horizon plus vaste, comme celui d'une ville, d'une époque, d'une communauté humaine. *Jacquot de Nantes* n'est donc pas seulement un hommage à un cinéaste : c'est aussi un hommage au cinéma lui-même, comme art de la mémoire et de la vie.

2. Fiction : La recreation poétique du passé

Dans *Jacquot de Nantes*, Agnès Varda ne se contente pas d'un récit documentaire. Elle y introduit une dimension de fiction qui donne vie aux souvenirs et à l'univers intérieur de Jacques Demy. Le film ne se limite pas à raconter une vie, il cherche à traduire une sensibilité, un regard, et surtout une imagination. En mêlant réalité et invention, Varda transforme la mémoire en création poétique. C'est dans cette tension entre le réel et le rêvé que se déploie toute la richesse de *Jacquot de Nantes*. La fiction devient un moyen de redonner forme au passé, de rendre visibles les émotions et les inspirations du jeune Demy, et de montrer comment son enfance a façonné son regard de cinéaste. Comme le constate Michel Marie (2009) : « La naissance de la vocation de cinéaste est évidemment le thème qui parcourt toute l'enfance de Jacquot ». Cette idée est centrale : Varda ne filme pas seulement un passé révolu, elle filme la naissance d'un artiste, la formation d'un regard qui transformera plus tard la réalité en poésie.

Les scènes de fiction du film montrent un jeune garçon curieux, observateur et déjà passionné par la création. Marie Michel (*Ibid.*) note à ce propos : « Jacquot crée lui-même ses premières figurines et son théâtre de guignol ». C'est intéressant de remarquer ces gestes d'enfant, simples mais

pleins d'imagination, qui annoncent déjà le futur réalisateur. Le film montre comment le cinéma de Demy est né du jeu, du bricolage et de la fascination pour le mouvement et la lumière. Michel poursuit : « Ce n'est que dans un troisième temps que Jacquot aborde la mise en scène, les acteurs et la fiction » (*Ibid.*). Cette progression, du jeu d'enfant à la narration filmique, traduit le passage d'une imagination spontanée à une création consciente. C'est là que Varda insère la fiction : pour montrer ce moment où l'enfance devient art, où le souvenir devient image.

La fiction chez Varda est également un moyen de recréer le monde de Demy tel qu'il le percevait. Les scènes de son enfance sont filmées en noir et blanc, mais ponctuées d'éclats de couleurs vives, signes de l'émotion et de la rêverie. Il ne s'agit donc pas seulement de reconstituer des faits, mais de restituer une ambiance, une sensibilité proprement intérieure. Comme le formule Paul Ricoeur, « à l'inverse de la fonction irréaliste qui culmine dans la fiction exilée dans le hors-texte de la réalité tout entière, c'est sa fonction visualisante, sa manière de donner à voir, qui est ici exaltée » (Ricoeur, 2000 : 63). Varda mobilise précisément cette fonction visualisante : par la lumière, les décors et les sons, elle traduit l'imaginaire de Demy et donne forme à une mémoire qui est toujours en reconstruction. On ne se souvient pas seulement de ce qui a eu lieu, mais de ce que l'on a ressenti. En ce sens, la fiction permet de représenter la mémoire dans sa dimension subjective et poétique.

Nous estimons que le scénario lui-même s'inspire de la tradition de la Nouvelle Vague : « Le scénario de *Jacquot de Nantes* obéit donc en grande partie à la conception de la vocation de cinéaste popularisée par la Nouvelle Vague : la découverte du cinéma et la cinéphilie amènent à la création », mentionne Michel Marie (2009). Varda, proche de ce mouvement, rend hommage à cette idée que l'art naît du regard, de la curiosité et du vécu personnel.

Toutefois, l'enfance de Demy, telle que recréée par Varda, se distingue de celles d'autres cinéastes de la même génération. Comme le note Marie Michel : « Cette enfance s'oppose donc largement à celles de Truffaut, Godard et Chabrol. Elle est heureuse, provinciale, et située dans un milieu très modeste » (*Ibid.*). Varda montre un monde simple, chaleureux et lumineux, où la créativité naît du quotidien. Loin de la révolte ou de

l'héroïsme, l'univers de Demy est celui de la tendresse et du rêve. Mais cette simplicité apparente cache une véritable profondeur : c'est dans ce monde ordinaire que s'enracinent la poésie et la magie de son cinéma. Varda montre comment la fiction, en recréant ces moments d'enfance, devient un moyen de donner sens et beauté à la mémoire.

Le cinéma de Jacques Demy se caractérise par cette capacité à transformer la réalité en enchantement. Comme le souligne David Pendleton (2014) dans son article sur Harvard Film Archive : « Demy cherchait à transformer la réalité quotidienne en magie imaginative¹¹ ». Cette phrase résume parfaitement la démarche que Varda reprend dans *Jacquot de Nantes*. En reconstituant la jeunesse du cinéaste, elle adopte son propre regard : celui d'un artiste qui voit dans la vie quotidienne la possibilité du merveilleux. Chez Demy, la fiction ne s'oppose pas au réel, elle le révèle autrement, elle l'embellit, elle en souligne la part de mystère et d'émotion. C'est une fiction habitée par la tendresse et par une forme de mélancolie. Pendleton (2014) poursuit : « Dans certains films, cela prend la forme d'événements fantastiques, mais le plus souvent, cela se présente comme une succession de rencontres fortuites décisives ou de coïncidences improbables qui semblent indiquer l'œuvre de forces invisibles¹² ». Chez Varda, ce goût du hasard et des coïncidences se retrouve de même dans *Jacquot de Nantes* : la fiction y devient une manière de dire que la vie est pleine de rencontres imprévues, de signes et de destinées croisées.

La fiction permet aussi à Varda d'explorer la dimension poétique de l'espace chez Demy. Comme l'écrit Berthomé (2014) : « Pour lui, tourner à Nantes, Cherbourg ou Rochefort, c'était inventer une nouvelle ville, une sorte de monde parallèle presque identique au nôtre, mais seulement presque, car il est agencé différemment, plus coloré, et peuplé de gens qui chantent au lieu de parler, ou dansent au lieu de marcher¹³ ». Ce regard

¹¹ *Demy sought to transform everyday reality into imaginative magic.* Passage traduit par l'auteurice de cet article.

¹² *In some films, this takes the form of fantastical occurrences but more often it appears as a concatenation of fateful chance encounters or unlikely coincidences that seem to indicate the work of unseen forces.* Passage traduit par l'auteurice de cet article.

¹³ *For him, to film in Nantes, Cherbourg, or Rochefort was to invent a new city, a kind of parallel world almost identical to ours but only almost, because it is laid out differently, more vividly colored, and full of people who sing instead of talk, or dance instead of walk.* Passage traduit par l'auteurice de cet article.

transformé sur la ville résume bien la manière dont la fiction réinvente la réalité. Dans *Jacquot de Nantes*, Varda ne filme pas seulement les lieux de l'enfance : elle les transpose dans un espace imaginaire, vibrant et coloré. La ville devient le décor d'un rêve. Les rues de Nantes, les ateliers, les garages et les quais sont filmés comme les prémices de ce que deviendront plus tard les univers de *Peau d'âne* ou des *Demoiselles de Rochefort*. C'est le même principe de recreation poétique : partir du réel pour le faire chanter.

Cette approche rejoint l'idée que chaque lieu chez Demy est porteur d'une symbolique. Berthomé (*Ibid.*) remarque : « Demy n'a tourné que deux films à Nantes, mais ceux-ci occupent une place prépondérante dans son œuvre, illustrant sa conviction que les villes, comme les gens, sont partagées entre ombre et lumière, sérieux et nonchalance¹⁴ ». Cette dualité entre ombre et lumière traverse aussi *Jacquot de Nantes*. Les scènes de fiction révèlent à la fois la joie de l'enfance et la mélancolie de la guerre, la tendresse familiale et les douleurs du temps qui passe. Le monde de Demy, comme celui de Varda, est un monde où coexistent la gravité et la légèreté, le quotidien et le rêve.

Nous remarquons que chez Demy, comme chez Varda, l'espace est vivant : il devient le théâtre des émotions et des rencontres. C'est à travers la mise en scène, les mouvements de caméra et la lumière que la fiction crée cette impression de rêve éveillé. Le décor n'est pas seulement un arrière-plan, il participe activement à la narration et à la poésie du souvenir.

Cette poétique du décor atteint son apogée dans le travail des couleurs et des formes. Cela nous ramène au constat de David Pendleton (2014) qui note que : « Demy se plaît à présenter des décors et des costumes conçus avec précision et dynamisme, qui forment un univers hermétique vibrant de musique¹⁵ ». Ce goût pour la stylisation se retrouve dans *Jacquot de Nantes*, où chaque élément visuel contribue à créer une atmosphère unique. Les costumes, les objets et les jeux de lumière traduisent la vision du monde de Demy : un monde à la fois concret et enchanté, réel et imaginaire.

¹⁴ *Demy shot only two films in Nantes, but they have pride of place in his work, illustrating his belief that cities, like people, are divided between shadow and light, seriousness and nonchalance.* Passage traduit par l'autrice de cet article.

¹⁵ *Demy delights in presenting precisely and vibrantly designed sets and costumes that form a hermetic world pulsing with music.* Passage traduit par l'autrice de cet article.

Berthomé (2014) écrit à ce sujet : « Seules des contraintes budgétaires ont empêché Demy de peindre le pont de Rochefort en rose, afin de donner l'impression qu'en posant le pied sur ce pont, on pénètre dans un monde qui n'appartient pas vraiment à cette terre¹⁶ ». Cette anecdote illustre parfaitement la manière dont la fiction tend vers l'enchantement : franchir un pont, c'est déjà passer du réel au rêve.

Cependant, cette stylisation ne fait pas oublier la dimension réflexive du cinéma de Demy. Comme le rappelle Pendleton (2014) dans son article : « Ce point de vue sous-estime à la fois la force innovante de l'utilisation de la musique et de la mise en scène par Demy, ainsi que la nature critique de la mélancolie souvent remarquée dans ses films¹⁷ ».

Même dans sa dimension poétique, la fiction chez Demy et chez Varda reste une réflexion sur la vie, sur le temps, sur la mémoire. Derrière la beauté des images, on sent la conscience du temps qui passe et la fragilité de l'existence. La fiction devient alors un moyen de célébrer la vie tout en reconnaissant la mélancolie.

Ainsi, la fiction dans *Jacquot de Nantes* n'est pas une simple reconstitution. Elle est une recreation poétique du passé, une manière de donner forme et sens à la mémoire. Par la mise en scène, la lumière, la musique et les décors, Varda transforme cette mémoire en art. Elle rend hommage à Demy en recréant son monde intérieur, fait de rêve, d'amour et de magie. La fiction devient alors un langage universel qui relie le personnel et l'universel, le réel et l'imaginaire, le passé et le présent.

Nous estimons ainsi que chez Varda comme chez Demy, le cinéma est un art de la mémoire et de la transformation, un art qui fait revivre, à travers la fiction et la poésie de la vie elle-même.

¹⁶ *Demy was prevented only by budgetary constraints from painting the bridge of Rochefort pink, to give the impression that, in stepping onto this bridge, one is entering a world that doesn't really belong to this earth.* Passage traduit par l'autrice de cet article.

¹⁷ *This view underestimates both the innovative force of Demy's use of music and mise-en-scène as well as the critical nature of the films' often-noted melancholy.* Passage traduit par l'autrice de cet article.

3. Mémoire : Entre intime et universel

Jacquot de Nantes est avant tout un film sur la mémoire. Agnès Varda y explore la mémoire personnelle de Jacques Demy, mais aussi une mémoire collective, celle d'une époque et d'une ville. En mêlant le passé et le présent, elle montre comment les souvenirs d'enfance nourrissent l'imaginaire et donnent naissance à la création artistique. Varda raconte, selon ses mots rapportés par Michel Marie (2009) « l'histoire d'un petit garçon qui a vécu la période de la guerre à Nantes [...]. Le film s'achève quand l'anonyme Jacquot [...] part à Paris ». Ce parcours, de l'enfance à la vocation, illustre comment la mémoire devient un chemin vers la création, et comment la vie d'un individu peut atteindre une résonance universelle.

Varda filme Demy lui-même, affaibli par la maladie, dans les dernières années de sa vie. Elle le montre dans sa vérité, dans sa fragilité, et rend visible les marques du temps sur son corps. Michel Marie (*Ibid.*) note à ce sujet : « il est d'abord présent 'en chair et en os', filmé au plus près du corps par la caméra de la cinéaste ». Cette présence donne au film une intensité émotionnelle singulière : le corps de Demy devient le lieu de la mémoire, témoin du passage du temps et de la vie vécue. Ainsi rajoute Marie (*Ibid.*) « le film de Varda montre le travail du temps, les effets physiques de la maladie sur un corps, les minutes qui rapprochent tout être humain de sa disparition ». Par ce geste, Varda transforme la mémoire intime dans une réflexion universelle sur la finitude et la persistance de l'être à travers l'image.

Mais la mémoire, chez Varda, ne se réduit ni à la douleur ni à la nostalgie. *Jacquot de Nantes* est aussi une célébration de la vie et de la création. Elle raconte simultanément la vie de son compagnon et celle d'un artiste, unissant ainsi mémoire conjugale et mémoire esthétique. David Pendleton (2014) rappelle : « Après avoir terminé ses études à l'école de cinéma de Paris, Demy a commencé à réaliser des courts métrages au milieu des années 1950 et, à la fin de la décennie, il vivait avec Agnès Varda ; les deux se sont mariés en 1962 et sont restés ensemble jusqu'à la mort de Demy¹⁸ ». Ce lien personnel et créatif est au cœur du film : Varda ne filme

¹⁸ *After finishing film school in Paris, Demy began making short films in the mid-1950s and by the end of the decade was living with Agnès Varda; the two married in 1962 and remained so until Demy's death.* Passage traduit par l'autrice de cet article.

pas seulement un cinéaste qu'elle admire, mais l'homme qu'elle aime. Son regard conjugue tendresse, fidélité et lucidité.

Le projet du film s'inscrit dans un contexte de perte imminente : « Demy est mort du sida en 1990 sans jamais retrouver le succès qu'il avait connu dans les années 1960, mais l'accueil favorable réservé par la critique à ses derniers films a jeté les bases de leur redécouverte ultérieure¹⁹ », note David Pendleton (*Ibid.*). Le film devient alors un acte d'amour et de résistance contre l'oubli. Pendleton y rajoute : « Si la vie de Demy connaît une fin heureuse, c'est sans doute grâce aux efforts affectueux et inlassables d'Agnès Varda pour que son œuvre reste accessible au public²⁰ ». Par ce film et par son engagement à restaurer et diffuser l'œuvre de Demy, Varda prolonge la vie artistique de son compagnon au-delà de la mort. Le cinéma devient un espace de survie, une mémoire active et partagée.

En filmant le visage de Demy et en enregistrant sa voix, Varda inscrit la mémoire dans la matière même du cinéma : le film devient archive vivante, trace poétique du réel. Or, cette mémoire filmée n'est pas strictement individuelle. Elle s'ouvre à une dimension collective. Jean-Pierre Berthomé (2014) écrit : « Il a accueilli les habitants de Nantes à la fête foraine reconstituée pour Lola ; il a invité les habitants de Cherbourg au carnaval recréé pour Les Parapluies²¹ ». Ceci révèle combien Demy intégrait les autres à son imaginaire, transformant ses films en espaces de mémoire partagée. Dans *Jacquot de Nantes*, Varda poursuit ce geste : elle filme la ville, les habitants, les lieux de l'enfance de Demy, conférant au souvenir une portée communautaire. Le film crée un lien entre mémoire individuelle et mémoire sociale.

Cette idée trouve un fondement théorique dans la pensée de Maurice Halbwachs. Dans *La Mémoire collective*, il écrit : « Il y a, en effet, plusieurs mémoires collectives. » (Halbwachs, 1950 : 74). Pour Halbwachs, la mémoire individuelle s'inscrit toujours dans un cadre social. Varda en offre

¹⁹ *Demy died of AIDS in 1990 without ever regaining the success he had enjoyed in the 1960s, but the favorable critical reception of his last films laid the seeds for their subsequent rediscovery.* Passage traduit par l'autrice de cet article.

²⁰ *If Demy's life has a happy ending, it can best be found in Agnès Varda's loving and tireless efforts to keep his work accessible to the public.* Passage traduit par l'autrice de cet article.

²¹ *He welcomed the townspeople of Nantes to the fairground festival reconstituted for Lola; invited the residents of Cherbourg to the carnival re-created for Umbrellas.* Passage traduit par l'autrice de cet article.

une illustration concrète : les souvenirs de Demy ne sont pas isolés, ils sont nourris par sa ville natale de Nantes, par la famille, par le contexte historique. Comme le rappelle encore Halbwachs, « nos souvenirs demeurent collectifs, et ils nous sont rappelés par les autres. » (Halbwachs, 1950 : 2). Chez Varda, cette dynamique prend corps : elle évoque à Demy ses souvenirs, les met en scène, les transforme en images partagées. *Jacquot de Nantes* devient alors un espace de mémoire en échange, où l'intime rejoint le collectif.

Cependant, la mémoire n'est pas une entité fixe : elle se recompose, se réinvente. Comme le rappelle Halbwachs, « la mémoire d'une société s'effrite lentement [...]. Elle ne cesse pas de se transformer » (Halbwachs, 1950 : 73). Il est pertinent de noter qu'à cette dimension temporelle s'ajoute une dimension spatiale et sociale : « l'archive n'est pas seulement un lieu physique, spatial, c'est aussi un lieu social » (Ricœur, 2000 : 210). La mémoire se construit donc à la croisée des individus, des récits et des espaces qui les accueillent.

Varda saisit pleinement cette dynamique mouvante : en reconstituant les souvenirs de Demy à travers la fiction, elle montre que se souvenir, c'est aussi créer, d'où la forme de docufiction. Michel Marie (2009) note justement qu'« à chaque moment, Varda propose un épisode de l'enfance comme source d'inspiration du cinéaste ». Ces reconstitutions ne visent pas la fidélité documentaire, mais la vérité émotionnelle. Ainsi, la fiction devient prolongement de la mémoire, acte poétique de recréation.

Cette mémoire filmique est donc à la fois intime et universelle. Jean-Pierre Berthomé (2014) l'exprime ainsi : « Ce que Demy recherchait, c'était que tous ceux qui l'entouraient vivent exclusivement dans l'univers du film²² ». Cette phrase résume la fusion entre vie, art et souvenir. Chez Demy comme chez Varda, il n'existe pas de séparation entre la vie vécue et la vie filmée : le cinéma devient un mode d'être au monde, un espace de transmission collective.

Ainsi, *Jacquot de Nantes* dépasse la simple biographie pour devenir un hymne à la mémoire : personnelle, collective et cinématographique. À travers l'amour et la création, Varda fait de la mémoire une vie artistique.

²² *What Demy sought was for everyone around him to live exclusively in the world of the film.* Passage traduit par l'auteurice de cet article.

Le film montre que se souvenir, c'est aussi inventer, partager et transmettre. Grâce à elle, l'enfance de Jacques Demy continue de vivre dans le cœur de ceux qui découvrent ses films : sa mémoire reste, pour tous, à la fois intime et universelle.

Conclusion

Jacquot de Nantes (1991) d'Agnès Varda apparaît comme une œuvre singulière et profondément émouvante, située à la croisée du documentaire, de la fiction et de la mémoire. À travers ce film, Varda ne se contente pas de raconter la vie de Jacques Demy ; elle construit un espace cinématographique où le souvenir devient création, où le réel se mêle au poétique, et où la mémoire intime se transforme dans une expérience universelle. L'analyse menée tout au long de cet article permet de confirmer l'hypothèse selon laquelle *Jacquot de Nantes* brouille les frontières entre documentaire et fiction pour offrir un portrait poétique et sensoriel du cinéaste. Il est évident que ce mélange des genres n'est pas un simple choix esthétique, mais que cela constitue le cœur même du projet de Varda, qui fait du cinéma un outil de mémoire, de transmission et de réinvention du passé.

La première problématique posait la question de la transformation de la mémoire personnelle de Jacques Demy en expérience cinématographique universelle. Dans le film, Varda réussit à donner une forme sensible aux souvenirs d'enfance, aux émotions et aux rêves du jeune Demy. Elle filme la ville de Nantes, les objets du quotidien, les gestes et les visages avec une tendresse qui fait de chaque détail un fragment de mémoire. En même temps, elle relie ces souvenirs réels à une fiction collective : celle d'une génération marquée par la guerre, par la province française des années 1940, et par la découverte du cinéma comme art populaire et magique. Le spectateur n'est pas seulement témoin de la vie de Demy, il est invité à partager cette mémoire et à y reconnaître ses propres émotions. Par ce procédé, Varda transforme la mémoire intime en une expérience universelle, confirmant ainsi que le cinéma peut faire dialoguer l'individuel et le collectif, l'intime et le partage.

La deuxième problématique interrogeait la manière dont la fusion entre documentaire et fiction permet d'explorer la créativité et l'imaginaire du cinéaste. Varda adopte une forme hybride où les images documentaires, les entretiens, les gros plans sur le visage malade de Demy, les objets et les archives, tous coexistent avec des séquences de fiction reconstituant son enfance. Ce va-et-vient entre le réel et le recréé fait naître une poésie visuelle qui reflète la sensibilité de Demy lui-même. En filmant son compagnon, Varda ne cherche pas à établir une vérité objective, mais à rendre visible l'imaginaire d'un artiste qui transformait la réalité en enchantement. La fiction devient ainsi le prolongement naturel du documentaire : elle complète ce que les faits seuls ne peuvent dire. Par ce mélange, Varda illustre la capacité du cinéma à recréer la mémoire plutôt qu'à la reproduire, à inventer un langage qui unit émotion, souvenir et invention. Elle montre que la vérité d'un être ne se trouve pas seulement dans les faits, mais dans la façon dont il rêve et transforme le monde et comment le cinéma rend possible un mélange du réel et du rêve.

La troisième problématique concernait le rapport entre mémoire individuelle, mémoire collective et mémoire culturelle. Varda inscrit la vie de Demy dans un réseau de références multiples : la mémoire familiale et personnelle se croise avec la mémoire du cinéma et de la culture française. Les extraits de films, les objets du tournage et les réminiscences de ses œuvres créent une continuité entre l'homme et son art. Comme le montre la réflexion de Halbwachs sur la mémoire collective, les souvenirs individuels ne peuvent exister qu'en relation avec ceux des autres. Dans *Jacquot de Nantes*, Varda en donne une démonstration concrète : les souvenirs de Demy se reconstruisent grâce à sa relation avec elle, à la présence des acteurs qui rejouent son enfance, et à la mémoire vivante des spectateurs qui redécouvrent son œuvre. Le film devient alors un espace de transmission, où la mémoire personnelle de Demy rejoint celle du public et de l'histoire du cinéma. Par ce geste, Varda fait du cinéma un lieu de mémoire au sens fort : un espace où le passé continue de vivre et de dialoguer avec le présent.

Jacquot de Nantes peut donc être compris comme un film sur la création, mais aussi sur le temps, la disparition et la trace. Varda filme Demy malade, conscient de sa fin proche, mais elle refuse de faire de ce film une

simple élégie. Au contraire, elle transforme la fragilité du corps et du souvenir en une force poétique. Le film devient une archive vivante, un témoignage d'amour et de cinéma, qui dépasse la mort pour affirmer la continuité de la création. Par cette démarche, Varda rejoint la pensée d'André Bazin sur l'ontologie de l'image photographique : le cinéma conserve la présence de ce qui disparaît, il fixe le temps et rend visible la mémoire. *Jacquot de Nantes* est à la fois un adieu et une renaissance : il garde en vie la voix et le regard d'un artiste, tout en ouvrant son œuvre à de nouvelles générations.

En définitive, l'analyse de *Jacquot de Nantes* confirme que le film est bien un espace d'hybridation des genres et des mémoires. En mêlant documentaire, fiction et réflexion sur la mémoire, Agnès Varda parvient à créer un portrait à la fois personnel, poétique et universel. Elle montre que le cinéma n'est pas seulement un moyen de représenter la réalité, mais aussi une manière de la transformer, de la rêver et de la transmettre. Le film nous rappelle que chaque souvenir est une reconstruction, chaque image une interprétation, et que la mémoire ne vit que dans le partage. À travers le regard aimant et artistique de Varda, la vie de Jacques Demy devient un mythe moderne, une célébration de la créativité et du pouvoir du cinéma.

Jacquot de Nantes n'est donc pas seulement un film sur un cinéaste : c'est une méditation sur la mémoire, sur le lien entre vie et art, sur la manière dont le cinéma peut sauver de l'oubli ce qui semble voué à disparaître. En réunissant documentaire et fiction, réalité et rêve, intime et collectif, Varda nous offre une œuvre profondément humaine, où la mémoire devient une forme de création et la création une forme de mémoire. À travers ce portrait poétique, elle redonne à Jacques Demy sa place dans l'imaginaire collectif, faisant de lui non seulement l'enfant de Nantes, mais aussi celui du cinéma tout entier.

Bibliographie

Berthomé, J-P. 2014 « Jacques Demy and Nantes : The Roots of Enchantment » *The Criterion Collection*, le 30 juillet 2014. [En ligne] : <https://urls.fr/DefDOE> [consulté le 10 septembre 2025].

Demy, J. 1964. *Les Parapluies de Cherbourg*. Parc Film.

Halbwachs, M. 1950. *La mémoire collective*. Presses Universitaire de France.

- Kristeva, J., 2014. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Média Diffusion.
- Marie, M. 2009. La jeunesse d'un cinéaste : Jacques Demy vu par Agnès Varda. In : Fiant, Antony, *et al.*, (Dir.), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*. Presses universitaires de Rennes, p. 157-166. [En ligne] : <https://books.openedition.org/pur/1762?lang=en> [consulté le 10 septembre 2025].
- Naze, A. 2013. Un cinéma des passages – les fantasmagories du cinéma de Jacques Demy. *Appareil*, 12. [En ligne] : <https://doi.org/10.4000/appareil.1549> [consulté le 10 septembre 2025].
- Pendleton, D. 2014. « Once upon a song... Jacques Demy » *Harvard Film Archive*, le 4 décembre 2014. [En ligne] : <https://harvardfilmarchive.org/programs/once-upon-a-song-jacques-demy> [consulté le 10 septembre 2025].
- Ricoeur, P., 2000. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Seuil.
- Varda, A. 1991. *Jacquot de Nantes*. Ciné-Tamaris.
- Varda, A., Demy, J., Bruzdowicz, J., Maron, P., Joubeaud, É. and Monnier, L., 1991. *Jacquot de Nantes*. Ciné-tamaris.



© *Synergies Inde*, Revue du GERFLINT, n° 14, Année 2025.
<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42702413w>
Bibliothèque nationale de France - Décembre 2025 -

Éléments sous droits d'auteur.
<https://gerflint.fr/>
<https://gerflint.fr/synergies-inde>





Dynamiques sociologiques de la traduction : le cas de *Persepolis* en hindi

Runjhun Verma

Pondicherry University, Inde

runjhun.veruma@pondiuni.ac.in

<https://orcid.org/0009-0006-4152-3889>

Reçu le 19-08-2025 / Évalué le 18-09-2025 / Accepté le 03-11-2025

Résumé

L'approche sociologique en traductologie a transformé l'analyse des œuvres traduites en mettant l'accent sur les conditions sociales de leur production et de leur réception. *Persepolis*, de Marjane Satrapi, publié en 2000 sous forme de bande dessinée, puis adapté en film, a connu un immense succès critique et commercial, ce qui lui a conféré un statut canonique. Rapidement traduite en anglais et doublée pour le film, l'œuvre s'est inscrite sur divers marchés, dont l'Inde. En s'appuyant sur les ouvrages de Pierre Bourdieu, Gisèle Sapiro insiste sur le rôle des acteurs sociaux, du contexte de publication et de la réception dans la trajectoire d'un texte. Ainsi, la traduction d'une œuvre déjà disponible sur le marché indien vers une langue indienne, comme le hindi, en 2021 apparaît comme un choix réfléchi. Cet article analyse cette dynamique, interroge les raisons de la traduction en hindi, son rôle dans le transfert culturel, ainsi que l'influence du moment et des agents de diffusion sur la réception.

Mots-clés : politique de traduction, acteurs sociaux, réception, circulation culturelle, marché

Sociological Perspectives on Translation : The Case of *Persepolis* in Hindi

Abstract

The sociological approach in translation studies has transformed the analysis of translated works by emphasizing the social conditions under which they are produced and received. *Persepolis*, by Marjane Satrapi, published in 2000 as a graphic novel and later adapted into a film, achieved immense critical and commercial success, earning it canonical status. Quickly translated into English and dubbed for the film, the work was released in various markets, including India. Drawing on the work of Pierre Bourdieu, Gisèle Sapiro emphasizes the role of social actors, the context of publication, and reception in the trajectory of a text. Thus, the translation of a work already visible in the Indian market into an Indian language such as Hindi in 2021 appears to be a deliberate choice. This article analyses this dynamic, questions the reasons for the translation into Hindi, its role in cultural transfer, and the influence of timing and distribution agents on its reception.

Keywords : politics of translation, cultural circulation, social actors, market

Introduction

La traduction joue un rôle essentiel dans le partage des expériences humaines à travers le monde, en facilitant l'accès aux récits qui les relatent. Ces récits nous informent tout en créant une solidarité face aux joies, aux souffrances et aux épreuves communes. Dans cette perspective, la traduction apparaît comme un acte politique et un symbole de résistance, permettant la communication et le partage d'une existence collective. L'exemple de *Persepolis* de Marjane Satrapi en témoigne.

Persepolis est un roman graphique ou bien une bande dessinée, comme souhaite l'appeler son auteur (Jha et Upreti, 2023), en noir et blanc qui retrace les étapes marquantes de la vie de jeune Marjane, de son enfance à Téhéran pendant la révolution islamique à son entrée difficile dans la vie adulte en Europe. L'œuvre constitue à la fois un témoignage historique et une réflexion sur l'identité et l'exil, tout en dévoilant les réalités politiques de l'Iran pendant et après la révolution islamique. Publié entre 2000 et 2003 par L'Association, *Persepolis* est devenu le plus grand succès de la bande dessinée alternative européenne des années 2000.

Acclamé par la critique, l'ouvrage a valu à Satrapi une reconnaissance internationale. Le premier volume a obtenu le prix « Coup de cœur » au festival d'Angoulême en 2001, suivi de nombreuses distinctions. En 2009, plus d'un million d'exemplaires de la version anglaise avaient été vendus, un chiffre exceptionnel pour un roman graphique. Cette diffusion a fait de Satrapi une figure emblématique de la bande dessinée contemporaine et une voix influente sur les questions politiques iraniennes et migratoires. *Persepolis* est également devenu un ouvrage de référence pour comprendre la complexité sociopolitique du Moyen-Orient, et notamment de l'Iran. Après son succès en français, il a été traduit en anglais et publié en deux tomes par Pantheon Books (2003-2004), puis en un volume unique en 2007, avant d'être traduit dans de nombreuses langues, dont l'hébreu, le turc et l'arabe (Reyns-Chikuma, Lazreg, 2018 : 1). En 2007, son adaptation en long métrage d'animation, coréalisée par Satrapi et Vincent Paronnaud, a remporté le prix du jury à Cannes et a été nommée aux Oscars. Chris Reyns-Chikuma et Houssein Ben Lazreg (2018) accordent la raison de son succès comme suivant,

Le succès de Persepolis dans le cadre du mouvement croissant des récits graphiques à l'échelle mondiale s'explique par plusieurs facteurs : sa richesse et son originalité, l'essor des maisons d'édition alternatives, en particulier en France, la diffusion du concept de « roman graphique » en tant qu'outil marketing, apparu aux États-Unis avant de s'étendre à d'autres pays, et enfin, l'importance du Moyen-Orient dans le contexte de la « guerre contre le terrorisme » (après le 9/11). Il est donc devenu courant de lire des romans graphiques situés dans ou portant sur cette région. Dans chaque cas, des représentations visuelles et littéraires puissantes émergent, offrant parmi les récits et les images les plus connus de la région (ibid. : 1).

La diffusion de *Persepolis*, à travers sa traduction en anglais et son adaptation cinématographique, lui a conféré un statut canonique dans les milieux littéraires et académiques, y compris en Inde. Ce contexte explique la traduction de l'œuvre en hindi en 2021, vingt et un ans après sa parution originale. Selon Jean-Louis Cordonnier,

La traduction se déployant au sein des rapports d'altérité, le traducteur se trouve devant la tâche d'avoir à importer des valeurs, des faits culturels, mais ce n'est pas là son seul rôle : « le traducteur n'est pas uniquement prospecteur des différences, explorateur de territoires culturels inconnus. Il est aussi celui qui, dans sa reconnaissance de l'autre, change les perspectives de sa communauté, dérange les « mots de sa tribu », pour reprendre l'expression fameuse de Mallarmé (1877). [...] Par-delà les décideurs (commanditaires, éditeurs, etc.), par-delà la matérialité des textes, [...] il brouille les cartes, en l'occurrence ces cultures, ces valeurs, celles de l'autre comme les siennes propres qu'on voudrait bordées, délimitées, alors qu'elles sont fluides, mouvantes » (Delisle, Woodsworth 1995 : 193 – cité dans Cordonnier, 2002 : 41).

Tenant compte de ce rôle culturel des traductions, que signifie la traduction de *Persepolis* dans le contexte indien : notamment dans les langues indiennes ? Apporte-t-elle une nouvelle perspective sur l'Iran et le Moyen-Orient ? Nous force-t-elle à bousculer notre image de l'Iran ou de réfléchir aux conditions de la société iranienne et/ou indienne ? Quel était donc le besoin de traduire *Persepolis* en hindi ? Et comment s'opère le transfert littéraire du français vers le hindi ? Selon la théorie des polysystèmes en traductologie (Even-Zohar, 2002), une littérature issue d'une culture hégémonique, comme le français, tend à influencer une littérature considérée comme « mineure », telle que le hindi, en introduisant de nouveaux genres, modèles et styles littéraires. Dans ce

cadre, *Persepolis* peut-il contribuer à enrichir la littérature hindi en y introduisant la bande dessinée comme une nouvelle forme narrative authentique ? Gideon Toury (2002) met en avant l'importance des normes de traduction — initiales, opérationnelles et préliminaires — qui orientent les choix éditoriaux et traductologiques, ainsi que les modalités de réception. Donc, comment se situe ce livre dans la littérature hindi ? Qui médite ou bien facilite sa rencontre avec des lecteurs indiens ? Et comment ?

Cet article soutient que la traduction de *Persepolis* occupe une place significative dans la littérature hindi en raison des similitudes thématiques entre les sociétés indienne et iranienne, notamment la lutte contre le patriarcat et la quête de liberté des femmes. Toutefois, la traduction est une activité humaine, linguistique et sociale (Buzelin, 2011). Donc, la place qu'occupe un texte dans une littérature est créée à l'aide des politiques de traduction et par les acteurs-agents impliqués dans sa diffusion. Le moment de publication, la langue cible, les traductions précédentes et la maison d'édition jouent ainsi un rôle clé dans la réception du texte.

Hélène Buzelin (2004) se sert de la démarche anthropologique des « acteurs-réseaux » de Bruno Latour et l'adapte à l'étude des processus de traduction. La théorie de l'acteur-réseau, conceptualisée par Bruno Latour et Michel Callon, affirme que l'observation des manières d'interaction entre les acteurs humains et non humains, autrement dit les objets ou autres, mène à une compréhension plus détaillée de la circulation des idées internationales (Verma, 2017 : 239). Dans le cadre de la traduction littéraire, la théorie de l'acteur-réseau cherche à combler le vide quant à l'étude des individus impliqués dans l'acte de traduire et de publier un texte. Elle note que cela,

[...] permettrait de rendre compte des « multiples mains » qui participent au processus [...] et d'étudier la façon dont ces intermédiaires (à commencer par le traducteur) interagissent, négocient leur position et leurs objectifs ; la façon dont chacun inscrit sa participation et oriente la forme du produit fini. Elle permettrait d'étudier le rôle des alliances, des liens de complicité et de confiance, mais également des controverses et des conflits dans la réalisation de ces projets de traduction (Buzelin, 2004).

Pour étudier la trajectoire du texte en question et sa réception, nous nous appuyerons sur l'approche sociologique de Gisèle Sapiro (2014) et sur

la théorie des acteurs-réseaux dans la traductologie de Hélène Buzelin (2004, 2005) afin d'examiner le rôle des agents ayant facilité la traduction et la publication en Inde. Nous mobiliserons également la théorie de la transtextualité de Gérard Genette (1982, 1987) pour étudier les éléments paratextuels et intertextuels qui façonnent la réception et l'analyse de cette traduction.

Cet article est divisé en deux parties principales ; nous allons d'abord mettre en évidence le rôle important des acteurs sociaux impliqués dans la construction des discours et dans le processus de publication, en explorant leurs influences et motivations. Puis, nous allons nous focaliser sur les choix que ces agents ont faits lors du processus de traduction et de publication de ce livre, ce qui nous aidera à obtenir un aperçu global de l'interaction entre les acteurs sociaux, le contexte de publication et la réception du public dans la diffusion d'une œuvre.

1. Les agents sociaux qui ont facilité la traduction et la publication de *Persepolis* en hindi

La circulation de tout texte est facilitée par les acteurs sociaux dans les champs de production et de réception. Prenant l'acte des conditions sociales de Bourdieu et des acteurs-réseaux de Hélène Buzelin dans le cadre de la traductologie, nous pouvons définir un agent comme toute personne ou toute instance qui arbitre ou agit entre le traducteur et l'utilisateur de la traduction (Shuttleworth, Cowie, 2014 : 7). Nayelli Castro Ramirez (2012) constate qu'un agent, ou bien l'agentivité, peut se référer à tout un réseau d'acteurs sociaux, des maisons d'édition, des revues, des magazines, des traducteurs ainsi que des institutions culturelles. Dans notre cas, étant donné l'immense popularité mondiale de *Persepolis* durant près de deux décennies avant sa publication en Inde, son arrivée sur le marché hindiphone a été arbitrée par un ensemble d'agents dont le pouvoir, la position et la renommée ont évidemment influé sur la réception de ce livre. Nous allons analyser le rôle de certains de ces agents dans le processus de traduction et de publication, selon les catégories suivantes : Maison d'édition, Institutions culturelles, Traducteur/Éditeur scientifique.

Cette liste s'appuie sur la typologie proposée par John Milton et Paul Bandia (2009) dans leur ouvrage intitulé *Agents of Translation*. L'analyse qui suit examinera la contribution de ces agents à la traduction de l'œuvre et à sa réception dans le champ littéraire hindi.

1.1. Les maisons d'édition et les éditeurs scientifiques

Le livre a d'abord été publié en 4 tomes entre 2000 et 2003, puis, en 2007, en un seul tome de 350 pages, par la même maison d'édition, L'Association. C'est une maison d'édition alternative spécialisée dans la publication de romans graphiques et de bandes dessinées. Établie en 1982 par des amateurs du 9^e art libre, elle est connue pour publier des œuvres artistiques et compte son propre groupe d'admirateurs. Elle a été lancée par des artistes qui ont depuis publié de nombreuses œuvres sous son nom. Ils encouragent de nouveaux styles de présentation et sont prêts à changer les normes établies, d'où la parution du genre hybride, entre bande dessinée et roman graphique, par Satrapi.

Le rôle de la maison d'édition devient plus important dans le contexte indien. Publié avec l'étiquette d'un récit autobiographique et sous la forme d'une bande dessinée ou d'un roman graphique, ce n'est pas un livre facile. Les romans graphiques sont un nouveau genre sur la scène littéraire en Inde. Nous avons eu les bandes dessinées ou les romans graphiques sous forme d'Amar Chitra Katha ou de Panchatantra, etc., qui pourraient être lus par tout le monde. Si nous parlons de la littérature hindi, en matière de bandes dessinées, nous n'avons eu que des bandes dessinées pour enfants inspirées des bandes dessinées américaines, comme *Phantom Comics* ou *Indrajaal Comics*, entre autres. Publier une telle œuvre pour les lecteurs hindiphones marque une nouvelle ère dans la littérature hindi. Nidheesh Tyagi, l'éditeur de la traduction, la cite comme l'une des raisons pour lesquelles ce livre a été choisi pour être traduit et publié en hindi¹.

Vani Prakashan, établi il y a 60 ans, reste l'une des maisons d'édition les plus anciennes et populaires, ainsi que Raj Kamal Prakashan. C'est un conglomérat regroupant plusieurs maisons d'édition, telles que Yatra Books, Bhartiya Gyanpeeth, etc. La maison d'édition a publié de nombreuses

¹ Selon notre entretien avec Nidheesh Tyagi réalisé le 10 juin 2024, qui a mené l'équipe de traduction de ce livre chez Vaani Prakashan. Toute idée attribuée à Tyagi se réfère à cet entretien.

traductions, issues de 16 langues indiennes et internationales vers le hindi, dont neuf œuvres récompensées par le prix Nobel. Cette liste comprend notamment *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir ainsi que *La maladie de la mort* de Marguerite Duras, ce qui atteste que la publication d'un texte d'origine française ne relève pas d'une initiative inédite, mais s'inscrit dans une démarche déjà amorcée visant à introduire de nouveaux courants intellectuels au sein de la littérature hindi.

Le rôle d'Aditi Maheshwari, rédactrice en chef de Vani Prakashan et responsable de l'équipe de traduction, constitue un exemple significatif de ce que Gisèle Sapiro (2014) désigne comme « agentivité éditoriale » dans la circulation transnationale des œuvres. Sa découverte de *Persepolis* en 2007 dans un aéroport, suivie d'un engagement prolongé jusqu'à l'acquisition des droits en 2013, illustre la dimension individuelle et affective des choix éditoriaux, qui ne se réduisent pas à des raisons purement institutionnelles ou économiques. Maheshwari souligne : « Ce livre ne m'a pas quittée pendant longtemps, et je me demandais sans cesse comment rencontrer son auteur² » (Datta, 2021).

Lors de sa rencontre avec Marjane Satrapi, les deux femmes ont évoqué les similitudes structurelles entre l'Iran et l'Inde : la persistance des normes patriarcales, le rôle du père dans les rapports de genre, ainsi que l'influence idéologique de Gandhi. Cette perspective comparative a renforcé la pertinence du projet, en positionnant *Persepolis* comme une œuvre capable de nourrir la réflexion sur les inégalités de genre dans le contexte indien. Dans un entretien avec Sukanya Datta (2021) au journal Mid-Day, Maheshwari explicite son choix : « Le titre est particulièrement pertinent pour l'idéal d'une société indienne égalitaire, où la fille est aimée, encouragée à rêver et dotée de compétences pour les réaliser³ ».

Ce témoignage confirme que les agents agissent au sein d'un « champ littéraire » structuré par des rapports de pouvoir et de légitimité (Bourdieu, 1992). L'éditrice est ici une médiatrice entre deux espaces culturels, tout en répondant à des enjeux idéologiques. Conformément au rôle des agents proposé par Milton et Bandia (2009), Maheshwari démontre la capacité des

² The book didn't leave me for the longest time, and I kept wondering how I could meet the author.

³ (...) the title is especially relevant to the idea of an equal Indian society, where a girl child is loved, encouraged to dream, and equipped to realise it.

agents à influencer les politiques de traduction et à orienter la réception d'une œuvre en la positionnant comme porteuse de valeurs culturelles universelles, mais recontextualisées.

Il convient de souligner que la rédactrice en chef de Vani Prakashan a récemment été décorée de l'Ordre des Arts et des Lettres pour son rôle dans la diffusion de la littérature française auprès du lectorat hindiphone, ainsi que pour sa contribution à la mise en avant des voix minoritaires et féminines dans la littérature hindi. Cette reconnaissance institutionnelle illustre ce que Bourdieu (2002) qualifie de capital symbolique, conférant à l'acteur une position valable dans le champ littéraire et renforçant la valeur culturelle des textes qu'il promeut.

Dans le même ordre d'idées, la nomination de *Persepolis* au prix Romain-Rolland, décerné par l'Institut français en Inde, constitue un acte de consécration (Bourdieu, 2002) qui contribue à l'institutionnalisation de l'œuvre dans la sphère littéraire indienne. Les prix littéraires et distinctions officielles jouent ici le rôle d'instruments de légitimation, favorisant non seulement la reconnaissance d'une œuvre traduite mais aussi l'élargissement de son lectorat dans la culture cible. Ces dispositifs symboliques s'inscrivent donc dans des stratégies transnationales de transfert culturel, où la traduction agit comme un vecteur d'influence et de construction de prestige.

Ainsi, la distinction de la rédactrice et la nomination du livre témoignent d'un double processus : d'une part, la consolidation du rôle de Vani Prakashan en tant qu'acteur majeur de la médiation interculturelle ; d'autre part, l'intégration de *Persepolis* dans un canon traductif hindi en formation, à travers des mécanismes de consécration institutionnelle et symbolique.

1.2. Les institutions culturelles et l'auteur

Cette publication a été réalisée en partenariat avec l'Institut français en Inde (IFI), qui dispose d'un programme d'aide financière destiné à encourager les maisons d'édition indiennes à traduire et publier des œuvres de fiction et de non-fiction d'auteurs français dans les langues indiennes. *Persepolis* a ainsi été publié en 2021, en pleine pandémie de Covid-19, dans le cadre de ce dispositif. La réception de toute œuvre est manipulée ou bien gouvernée par son apologie dans la presse et sur le marché, ce qui est souvent fait par un réseau d'acteurs. Dans notre cas, ce rôle a été assumé

par l'IFI. Les critères sont clairs et précis pour la publication d'une œuvre dans le cadre du programme d'aide financière aux publications, comme suit : « chaque projet doit être validé par l'IFI avant publication, notamment en ce qui concerne la qualité de la traduction, la couverture, la page de copyright et la présence du logo du PAP⁴ ».

Le soutien institutionnel met l'accent sur le rôle déterminant des politiques culturelles dans la circulation des œuvres et la publication ne se limite pas à un appui financier : elle conditionne également la visibilité et d'une œuvre traduite dans le champ de réception.

Par ailleurs, l'événement de lancement, marqué par la présence de Marjane Satrapi et organisé dans des espaces symboliques tels que les Alliances françaises de Delhi, d'Ahmedabad et d'Hyderabad, confirme cette logique de légitimation ciblée. Le choix de ces lieux, accessibles gratuitement aux membres et aux étudiants, majoritairement francophones et familiers du film *Persepolis* à travers leurs cours, configure un horizon d'attente spécifique (Jauss, 1978) et oriente la réception du texte. Cet avant-propos indirect, destiné au public, oriente leur perspective de lecture et leur réception d'une œuvre donnée. La réception d'une œuvre n'est donc jamais neutre : elle est médiatisée par des dispositifs institutionnels, des réseaux d'acteurs et des stratégies discursives qui contribuent à la construction de son capital symbolique.

1.3. L'éditeur de la traduction

Traduit initialement en anglais, *Persepolis* a par la suite été rendu disponible dans plusieurs langues, dont le hindi et le kannada en Inde. Dans le cadre de cette étude, nous considérons la version en hindi, produite par l'équipe de traduction de Vani Prakashan sous la direction de Nidheesh Tyagi, dont le nom figure dans l'ouvrage. Lors de notre entretien, Tyagi a indiqué qu'une première version existait avant qu'il ne reprenne la traduction et ne définisse pas la forme finale. Caristia et Evans (2017) expliquent qu'en écrivant pour des lecteurs autres que le public primaire de l'œuvre, inséré dans un contexte déterminé, le traducteur offre à son public

⁴ Every project must be validated by the French Institute in India (quality of the translation, cover, copyright page, PAP logo) before the final publication. Règles précisées sur le site-web de l'IFI afin de postuler pour le programme d'aide financière aux publications. <https://www.ifindia.in/publication-assistance-programme/#> [consulté le 19 juin 2024].

une première lecture critique-interprétative des œuvres étrangères, en orientant sa réception. Ainsi, Tyagi justifie la pertinence de cette œuvre en Inde en soulignant que le persan — langue maternelle de Marjane Satrapi — était la langue officielle de l'Inde il y a peu. Ainsi, à travers cette culture, enracinée dans la langue et, par conséquent, dans les idées, *Persepolis* devient proche, facile à comprendre et nécessaire en Inde, où nous vivons des réalités qui ne sont pas très différentes.

La traduction apparaît comme le résultat d'une interaction entre un ensemble hétérogène d'acteurs humains et non-humains, inscrits dans des réseaux complexes. La traduction en hindi de *Persepolis* par Vani Prakashan en est un exemple. Bien que le français conserve une forte présence en Inde, notamment par son enseignement dans les écoles, les départements universitaires et le réseau des Alliances françaises, l'éditeur a opté pour une traduction indirecte. Ce choix interroge la chaîne de médiation : pourquoi recourir à un texte relais alors qu'il existe des traductrices qui auraient pu effectuer une traduction directe ?

La situation soulève également des enjeux liés au genre et à la représentation : *Persepolis* étant une œuvre écrite par une femme et traitant principalement des libertés féminines, l'absence d'une traductrice interpelle. Ce constat met en lumière la manière dont certains acteurs (traducteurs, traductrices potentielles) sont inclus ou exclus du réseau, ce qui influence la production du sens et la circulation des valeurs idéologiques du texte.

2. Les choix de traduction

Les choix de traduction consistent non seulement en des stratégies de langue, mais aussi en des stratégies sur les éléments transtextuels d'un texte. Anna Gil-Bardaji constate que,

De la même manière qu'on ne peut pas comprendre ou définir une ville (sans ses zones environnantes ou ses différentes périphéries), la compréhension approfondie des textes [...] suppose également la prise en

*compte de tous ces éléments qui, bien que distincts, les accompagnent et les définissent*⁵ (Gil-Badaji, 2012 : 7).

Gérard Genette (1982) décrit la présentation et la réception d'une œuvre à l'aide des éléments transtextuels. Il note 5 types d'éléments transtextuels : Intertextualité, Métatextualité, Architextualité, Hypertextualité et Paratextualité. Dans le cadre de cette étude, nous nous sommes largement appuyée sur les éléments paratextuels qui encadrent et redéfinissent cette œuvre dans le contexte indien pour les lecteurs hindiphones.

Un paratexte désigne tout ce qui accompagne le texte, à savoir le titre, le sous-titre, l'intertitre, les notes marginales, infrapaginales et terminales, les illustrations, et ainsi de suite. Genette affirme que la liste n'est nullement exhaustive. De plus, les commentaires, les interviews, les blogs et les forums à propos du texte, mais hors de celui-ci, peuvent également constituer le paratexte. En principe, un texte n'est jamais présenté à l'état brut, et l'objectif des paratextes est non seulement de présenter un texte donné, mais aussi de le rendre présent (Genette, 1982 : 7). Alors, il est évident qu'un paratexte est étroitement lié à la réception d'un texte, ainsi qu'à l'autorité qui la gouverne par le biais du paratexte. Or, pour mieux comprendre le rôle qu'ils jouent dans la réception d'une œuvre donnée, Genette met en évidence cinq caractéristiques des paratextes, à savoir : leur emplacement, leur date de publication ou de leur apparition, leur forme ou mode d'existence, leur auteur et leur fonction (Verma, 2017 : 261). Afin d'effectuer une analyse plus détaillée, nous avons dressé la liste des éléments qui ont joué un rôle important dans le cas de *Persepolis*. S'inspirant de l'étude phare de Nikhila H. (2013) sur le paratexte des œuvres traduites, nous avons examiné les éléments suivants.

2.1. Le péri-texte

Il s'agit de tous les éléments qui accompagnent le texte. Nous avons choisi d'étudier les éléments suivants au sujet de *Persepolis* : titre,

⁵ In the same way, a city cannot be understood or defined without (its surrounding areas/ its various peripheries), the in-depth comprehension of texts (...) also takes into account all those elements which, while separate, accompany and define them.

couverture, quatrième de couverture, nom de l'auteur, du traducteur et des notices biographiques, préface, notes infrapaginales, notes marginales.

a. Titre

Toutes les éditions françaises, qu'il s'agisse des quatre volumes ou du monovolume, portent le titre « *Persepolis* », sans sous-titre, contrairement à la version en hindi. Ce choix révèle que la traduction s'appuie sur la version anglaise en deux tomes, *Persepolis 1 : The Story of a Childhood* (2003) et *Persepolis 2 : The Story of a Return* (2005). Il importe de noter, à ce stade, que l'éditeur de la traduction, Nidheesh Tyagi, ne lisant pas le français, a confirmé avoir reçu une première version traduite et avoir lu l'œuvre en anglais pour la première fois. Un monovolume intitulé *The Complete Persepolis* a été publié en 2007. La version en hindi, monovolume, s'inspire pourtant des deux versions sous-titrées, *The Story of a Childhood* et *The Story of a Return*, et choisit un sous-titre créatif : *Bachpan aur vapasi tak ki kahani* (L'histoire de l'enfance et du retour). Pour un lecteur, ce titre indique la nature autobiographique de ce livre, dans lequel la vie de jeune Marjane est racontée. Nous y remarquons également l'absence de tout architexte indiquant le genre du livre. Ce n'est qu'à la page 2 que nous trouvons la mention d'autobiographie/atmakatha/sachitra upanyas/graphic novel. Nous pouvons revoir ici la discussion sur le genre de ce livre, que l'auteur préfère appeler une bande dessinée, et, de plus, le rôle joué par la maison d'édition L'Association, connue pour mélanger des éléments afin de créer quelque chose de nouveau, de différent, donc un genre hybride.

b. Couverture

La couverture de la version hindi reprend celle de l'édition reliée de 2017 publiée par L'Association, également utilisée pour le monovolume espagnol et la dernière édition française (2024), ainsi que pour la version kannada (2021). Elle affiche les distinctions du film (Prix du Jury du Festival de Cannes et Nomination à l'Oscar du meilleur film d'animation), ce qui, dans le contexte indien, revêt une valeur symbolique. Ces références à des événements internationaux prestigieux, particulièrement suivis en Inde, où la visibilité des artistes et du cinéma s'est accrue grâce aux réseaux sociaux, visent à séduire un lectorat jeune et connecté.

c. Quatrième de couverture

La quatrième de couverture reste un espace éditorial réservé aux auteurs de comptes rendus et de critiques plutôt qu'aux commentaires auctoriaux visant à faire l'apologie du livre. Elle présente une critique signée par le journaliste et écrivain Sopan Joshi,

Un art élevé exprime avec simplicité des idées profondes. C'est une telle œuvre que vous tenez entre vos mains. Certes, il s'agit d'une autobiographie illustrée, mais elle ne porte pas seulement sur Marjane Satrapi ni sur l'Iran. Chacun peut y retrouver son propre reflet. Des questions complexes et difficiles y sont révélées avec aisance. Cette œuvre intemporelle, dans cette excellente traduction, ouvrira la voie aux romans graphiques en hindi⁶.

Cette citation vise un lectorat curieux de la littérature hindi et de ses formes nouvelles, en mettant l'accent sur l'universalité du récit, notamment pour les femmes. Elle constitue une stratégie paratextuelle destinée à un public féminin et familial, tout en valorisant l'œuvre comme modèle d'inspiration pour la création d'autobiographies en hindi. La mention des origines marxistes des parents et la diffusion par des maisons d'édition comme *Leftword Books* renforcent un positionnement idéologique progressiste. L'illustration de la jeune 'Marji' accentue l'effet d'identification et la dimension marketing destinée aux jeunes lectrices.

d. Nom de l'auteur, du traducteur et des notices biographiques

Évidemment, c'est le nom de Marjane Satrapi qui fait tout vendre et suscite tout intérêt. Le paratexte tire profit de la notoriété de l'écrivaine, présentée comme une femme instruite et libérale, tandis que les traducteurs demeurent invisibles, remplacés par la seule mention de l'éditeur de la traduction.

e. Préface

Nikhila H. (2013) soutient que les préfaces mettent en lumière le programme de la traduction. La préface, rédigée par Marjane Satrapi et

⁶ Great art conveys profound ideas with ease. The work you hold in your hands is one such creation. Although it is called an illustrated autobiography, it is not only about Marjane Satrapi or Iran. Everyone can see their own reflection in it. Complex and difficult matters are revealed effortlessly. This timeless work, in this excellent translation, will pave the way for graphic novels in Hindi. (Notre traduction du texte original en hindi, quatrième de couverture, *Persepolis*)

traduite en hindi, retrace l'histoire de l'Iran. De plus, elle justifie sa décision d'écrire *Persepolis* en soulignant l'importance de combattre les jugements globalisants portés sur un peuple ou une culture. Elle voulait montrer « le vrai Iran », et nous croyons que c'est la raison qui incitera les lecteurs à lire ce livre. Par ailleurs, le manque de transparence concernant l'équipe de traduction, ainsi que l'absence de préface ou de mention détaillée des collaborateurs, soulève la question des hiérarchies et des asymétries de reconnaissance dans le champ éditorial. Dans cette optique, la responsabilité éditoriale implique la transparence, l'attribution équitable des crédits et un engagement direct avec le texte source afin d'assurer une circulation fidèle et éthique de l'œuvre.

f. Les notes infrapaginales et marginales

La présence de notes dans une œuvre traduite révèle les intentions de l'éditeur et du traducteur. S'il y a trop de notes explicatives, le texte devrait être plus facile à comprendre pour les lecteurs, en donnant souvent toutes les infos nécessaires, mais tuant ainsi la curiosité du lecteur de faire l'effort de découvrir quelque chose. S'il n'y a pas de notes, le texte devient difficile et les relations de pouvoir prennent de l'ampleur. Dans le cas de *Persepolis*, nous voyons des notes explicatives en bas de page. Ces notes portent sur des concepts tels que le matérialisme dialectique de Karl Marx, la cuisine chilienne, etc. Puis, il y a les festivals iraniens comme Norouz – le Nouvel An persan – et la présentation de plusieurs philosophes et de personnes importantes, comme Karl Marx, Descartes, Che Guevara, Fidel Castro, Mikhaïl Bakounin, parmi d'autres. Il est intéressant de noter que ces explications en bas de page ne figurent pas dans la traduction en anglais. Nidheesh Tyagi justifie ce choix en disant que c'est fait pour faciliter la lecture. Vu que ce livre est un roman graphique, il peut aussi être acheté par un jeune adulte, qui ne connaît peut-être pas ces notions ou ces personnes. D'une part, l'éditeur de traduction considère ce livre comme important pour les lecteurs hindiphones, en tissant des similitudes entre nos deux cultures ; d'autre part, le lecteur est également considéré comme moins bien informé sur les philosophes et les idées qui font partie intégrante de l'œuvre de Satrapi. Cette démarche illustre une adaptation à l'« horizon d'attente » du lecteur (Jauss, 1978) et s'inscrit dans une stratégie

de réécriture visant à rendre le texte accessible dans un contexte culturel différent.

2.2. L'építex-te

Jorge Braga Riera (2018 : 250) explique la paratextualité comme une relation fonctionnelle entre les textes qui encadrent une rencontre et façonnent ainsi l'autre. Il note : « Le p'ritex-te et l'építex-te entremêlent une série d'éléments linguistiques et visuels, internes et externes, qui visent non seulement à attirer les lecteurs, mais aussi à fournir des éléments d'explication et d'orientation⁷ ».

Gérard Genette (1982) définit l'építex-te en contraste avec le p'ritex-te, en termes d'emplacement. L'építex-te constitue tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule dans un espace physique et social virtuellement illimité. Dans notre cas, ces éléments prennent davantage d'importance, car ils nous donnent une idée de la manière dont ce livre a été interprété par les lecteurs. Nous avons donc décidé d'analyser les événements pour lancer le livre dans la presse papier et la presse numérique. Puis, nous allons étudier les critiques de la traduction. Enfin, nous allons nous concentrer sur les interviews du traducteur et de la rédactrice en chef de la maison d'édition Vani Prakashan comme indiqué dans la liste suivante.

a. Les événements pour lancer le livre

En analysant les publications sur les réseaux sociaux, les journaux et les organisations impliquées, deux catégories d'événements se dégagent : ceux organisés par l'IFI via les Alliances françaises et ceux organisés par Vani Prakashan.

- L'Institut français en Inde

L'IFI a lancé le livre en ligne avec Aditi Maheshwari Goyal (Vani Prakashan), Marjane Satrapi, l'éditeur Nidheesh Tyagi, ainsi que des illustrateurs indiens tels qu'Appupen et Vishwa Jyoti Ghosh. Cette composition témoigne d'une volonté de cadrer la réception auprès

⁷ Both peritext and epitext interweave a series of linguistic and visual elements, internal and external, which not only attempt to attract readers but also serve as elements of explanation and guidance.

d'un public spécifique. Le lancement, organisé au sein du *Generation Equality Forum*⁸ (France-Mexique, juin 2021), s'inscrivait dans une série d'événements marquant la Journée internationale des droits des femmes. Les Alliances françaises (Delhi, Bombay, Hyderabad, Ahmedabad) ont projeté le film *Persepolis* suivi de discussions sur l'œuvre et sa traduction. Les échanges sur Facebook et Instagram soulignent une visée militante : faire connaître la lutte de Satrapi contre l'autoritarisme et rappeler l'universalité des combats pour la liberté.

Le tableau ci-dessous recense les mots-clés et expressions employés par les Alliances françaises sur leurs réseaux sociaux pour promouvoir la traduction en hindi de *Persepolis*.

Organisation	Mots-clés et expressions utilisées
AF Delhi	<i>semi-autobiographical graphic novel, powerful black-and-white comic strip images, life in Tehran, revolutions, war, mourning, exile, depression, learning about life, puberty, first love, animated film, Jury Prize at the Cannes Film Festival 2007, Hindi by Vani Prakashan, available in the Indian market.</i>
AF Bombay	<i>Génération Égalité Forum, semi-autobiographical graphic novel, life in Tehran, Shah's regime, Islamic Revolution, effects of war with Iraq, Jury Prize at the Cannes Film Festival 2007, Hindi translation now available in India.</i>
AF Ahmedabad	Identique au texte de l'Alliance française de Delhi.

Tableau 1

Ces formulations mettent en avant deux axes promotionnels : (i) l'aspect esthétique et narratif (*roman graphique semi-autobiographique, images en noir et blanc puissantes*), et (ii) la légitimité culturelle et artistique (*Prix du Jury au Festival de Cannes 2007, lien avec le Génération Égalité Forum*). L'insistance sur la traduction en hindi et sa disponibilité sur le marché indien témoigne d'une stratégie visant à entériner l'œuvre dans le contexte local, en l'associant à un discours féministe global et à une reconnaissance internationale. Cette approche illustre la fonction des épitextes numériques en tant qu'instruments d'orientation de la réception.

- Vani Prakashan

Le livre a été promu de manière assez intéressante. La page Facebook de cette maison d'édition souligne le mot « *hijab* » (*le voile*) dans le texte et dans la vidéo publiée sur cette page : « *Écoutez l'histoire du hijab à travers*

⁸ Le *Generation Equality Forum 2021* est un rassemblement mondial pour l'égalité des genres, convoqué par ONU Femmes et coprésidé par la France et le Mexique, en partenariat avec la société civile et des organisations internationales.

*la version en hindi de la célèbre bande dessinée mondiale Persepolis, écrite par l’auteur et coréalisatrice du film, Marjane Satrapi*⁹ ».

Selon Nideesh Tyagi, les contenus publicitaires diffusés sur les réseaux sociaux sont souvent conçus par des équipes spécialisées en marketing numérique, mais peu sensibilisées aux implications culturelles ou politiques des termes employés. Ces choix répondent avant tout à une logique commerciale. La vidéo promotionnelle, qui emploie le terme « *naqab* » (le voile) et circule encore en ligne, illustre cette tendance. Dans le contexte indien marqué par les débats sur le port du voile en 2022, ce choix lexical prend une dimension polémique. Il révèle une stratégie éditoriale exploitant la résonance politique du hijab, tout en présentant l’ouvrage comme porteur d’un message d’émancipation féminine et d’autonomie décisionnelle.

D’autres pages promotionnelles reprennent la même image et le même texte diffusés par l’IFI et le réseau des Alliances françaises, puis reprises et publiées sur la page *Facebook* de Vani Prakashan.

Ces pratiques s’inscrivent dans la logique des épitextes éditoriaux, où les dispositifs médiatiques – posts Facebook, critiques vidéo, extraits de presse – construisent un horizon d’attente en segmentant les publics cibles : les jeunes internautes via Internet et les lecteurs traditionnels via la presse écrite. Ce cadrage discursif illustre également une stratégie de légitimation progressive, qui combine la reconnaissance institutionnelle (IFI) et des approches populaires afin d’élargir la réception du texte.

b. Les critiques en version papier et numérique du livre

J. B. Riera (2018) constate que les médias jouent un rôle incontournable dans la construction et la diffusion de l’opinion publique concernant une question sociale ou politique donnée. Examinons les critiques issues de la presse écrite et numérique, réparties en deux sous-parties : celles publiées dans la presse et celles diffusées sous d’autres formes (vidéos, articles en ligne).

⁹ Listen to the story of the hijab through the Hindi edition of the world-renowned graphic novel *Persepolis*, written by the author and co-director of the film, Marjane Satrapi. (Notre traduction du texte original en hindi qui a été publiée sur la page Facebook de *Vani Prakashan*) <https://www.facebook.com/watch/?v=663048358230691> [consulté le 10 juin 2024].

Nous analyserons deux critiques issues de la presse anglophone : *The Hindu* (Jha et Upreti, 2021) et *The Hindustan Times* (Lopez, 2021), ainsi qu'une seule critique en hindi, parue dans *Amar Bharti*¹⁰. Ce constat est significatif : malgré la traduction en hindi, la presse hindiphone demeure quasi absente de la réception critique¹¹.

Toutes les trois critiques mettent l'accent sur l'importance de cette œuvre littéraire ainsi que sur sa traduction en hindi. La critique en hindi (publiée par un correspondant dans le journal *Amar Bharti*, 2021) présente l'auteur Marjane Satrapi aux lecteurs hindiphones. Puis, le journaliste essaye d'établir les similitudes entre les expériences des femmes en Inde et en Iran, comme dans ce qui suit,

*Marjane Satrapi, arrière-petite-fille du dernier Shah d'Iran et fille de parents progressistes et marxistes, est elle-même une intellectuelle dotée d'une pensée claire et démocratique. Elle a été témoin de l'histoire singulière de son pays, qu'elle a connue de près depuis son enfance. [...] On peut dire qu'il s'agit d'un roman graphique, mais ce n'est pas seulement l'histoire de Marjane Satrapi ni celle de l'Iran. Chacun peut y voir son propre reflet. Des questions complexes et difficiles y sont révélées avec simplicité. Cette œuvre intemporelle, grâce à cette excellente traduction, ouvrira la voie aux romans graphiques en hindi*¹² (Amar Bharti, 2021).

Le même sentiment se reflète dans les critiques de *The Hindu*. Le contexte historique du livre est expliqué – la révolution islamique en Iran et le titre du livre, qui est l'ancien prénom de l'Iran. Les auteurs de cette critique apprécient le style d'écriture de ce livre en disant : « mettre en scène la terreur dans un format de bande dessinée, en juxtaposant la peur et l'humour¹³ » (Jha, Upreti, 2021).

¹⁰ Cette critique se trouve sous forme d'une photo d'article publiée sur la page *Facebook* Vani Prakashan.

¹¹ Nous nous sommes appuyée sur les critiques disponibles sur Internet.

¹² Marjane Satrapi, arrière-petite-fille du dernier Shah d'Iran et fille de parents progressistes et marxistes, est elle-même une intellectuelle dotée d'une pensée claire et démocratique. Elle a été témoin de l'histoire singulière de son pays, qu'elle a connue de près depuis son enfance. (...) On peut dire qu'il s'agit d'un roman graphique, mais ce n'est pas seulement l'histoire de Marjane Satrapi ou de l'Iran. Chacun peut y voir son propre reflet. Des questions complexes et difficiles y sont révélées avec simplicité. Cette œuvre intemporelle, grâce à cette excellente traduction, ouvrira la voie aux romans graphiques en hindi. (Notre traduction du texte original en hindi qui a été publiée sur la page *Facebook* de Vani Prakashan) <https://urls.fr/d4HyjY> [consulté le 10 juin 2024].

¹³ Positioning terror in a comic format, the juxtaposition of fear with humour.

Nidheesh Tyagi insiste sur l'importance de conserver les motifs visuels et les éléments écrits du texte original. Selon lui, le lecteur doit éprouver les mêmes émotions et la traduction ne doit pas se limiter au simple transfert linguistique, mais restituer l'expérience esthétique et affective du lecteur original.

The Hindustan Times, de l'autre côté, suit une argumentation similaire dans sa critique – le contexte historique du roman, l'aperçu de l'histoire, l'importance du livre et de l'humour dans de telles œuvres. Voici un extrait qui souligne la pertinence de *Persepolis*.

*Groupes de rock, regrets, petites rébellions — alors que Persepolis de Marjane Satrapi fête ses 20 ans avec la parution d'une édition en hindi, voici un regard sur les façons dont le monde a changé, et pas assez, depuis que cette histoire emblématique, située dans l'Iran totalitaire, a été racontée pour la première fois*¹⁴ (Lopez, 2021).

Chaque critique est accompagnée d'une image du livre, ce qui renforce l'immersion du lecteur dans l'univers visuel et narratif de Satrapi et souligne la fonction paratextuelle de l'illustration en tant que médiation interprétative.

Nous avons également trouvé une critique sur le site web de la revue politique et littéraire *Scroll.in*. C'est une chaîne numérique d'actualité. Connue pour son journalisme indépendant, la plateforme produit et publie du contenu sur les affaires politiques, sociales et culturelles, y compris des critiques de films, de séries et de livres. C'est dans ce cadre que le livre *Persepolis* a été choisi par l'auteur pour rédiger une critique, en raison de son importance politique, plutôt que pour sa traduction en hindi, qui n'y trouve qu'une petite mention. L'auteur tente de mettre en évidence des similitudes entre le contexte politique en Inde d'aujourd'hui et celui de l'Iran, tel que présenté dans le livre. Avec cela, elle souligne l'urgence de lire davantage de telles œuvres. Sur la traduction, nous trouvons une seule phrase invitant ainsi les lecteurs à lire et voir cette œuvre avec une certaine perspective idéologique, « avec une édition publiée en hindi, ce roman

¹⁴ Rock bands, regrets, little rebellions — as Marjane Satrapi's *Persepolis* turns 20, with the release of a Hindi edition, a look at ways in which the world has changed, and not changed enough, since the beloved story set in totalitarian Iran was first told.

graphique revêt une actualité pressante dans le contexte sociopolitique contemporain de l'Inde¹⁵ » (Moitra, 2021).

Une autre critique a été publiée sur *Sahitya Tak*, Book Café — une chaîne YouTube qui diffuse l'actualité littéraire et culturelle. Elle commence par souligner la popularité de ce livre. Il explique le contexte historique du livre, en précisant son titre et en donnant un aperçu de la révolution islamique. Il remet aussi en question la vision de l'Iran que nous avons en Inde, celle d'un pays autocratique et conservateur. Il se demande si l'Iran présenté dans ce livre est le même que nous avons dans nos esprits et encourage les lecteurs à lire le livre dans les mots suivants, « un grand merci à Vani Prakashan pour avoir rendu ce livre international en Inde à un prix aussi abordable. Les jeunes comme les adultes devraient lire ce livre sur l'Iran afin de voir le pays de la perspective des Iraniens¹⁶ » (Pandey, 2021).

Les critiques de presse sont des éléments révélateurs de la perception des œuvres. Ils indiquent la présentation idéologique des œuvres et leur importance dans une culture donnée. Dans le cas de *Persepolis*, presque tous les critiques parlent plus de l'œuvre originale et du film, en s'appuyant sur eux pour souligner l'importance de l'œuvre. Cette recommandation, à travers les journaux et d'autres formats, encourage le lecteur à lire ce livre. Ce rôle prescripteur illustre la fonction des épitextes qui façonnent la réception et s'inscrit dans la logique du champ littéraire où ces discours participent à la construction symbolique du capita culturel de l'œuvre.

Conclusion

Persepolis, un roman graphique ou une bande dessinée, quoi qu'on l'appelle, reste toujours très visible et pertinent comme l'histoire de la résistance contre les régimes autoritaires. Son importance dans la compréhension de l'impact de la guerre et de l'autocratie sur la vie des gens, en particulier des jeunes filles et des enfants, demeure fondamentale à travers les cultures et, en effet, constitue un élément de solidarité.

¹⁵ With a Hindi edition published, the graphic novel acquires a fresh urgency in India's current sociopolitical climate.

¹⁶ Congratulations to Vani Prakashan for making an international book available to us at such an affordable price. Everyone, both adults and children, should read it and see the new Iran through her eyes. Notre traduction des paroles originales en hindi.

C'est cette perspective qui a créé le besoin de sa traduction dans de plus en plus de langues à travers le monde, y compris en hindi. L'édition en hindi illustre les mécanismes de transfert culturel et les politiques éditoriales indiennes. En invoquant la proximité historique entre l'Inde et la culture persane, l'éditeur justifie l'intégration de *Persepolis* dans l'espace littéraire hindi. Toutefois, le processus éditorial, marqué par l'absence de transparence quant à la mention de l'équipe de traduction et par l'adoption d'une traduction indirecte, interroge la politique de crédit et la hiérarchie des langues dans la circulation des textes.

L'étude des péri-textes et des épitextes, des stratégies publicitaires et de la médiatisation révèle un cadrage idéologique qui influence la réception : les discours insistent davantage sur la dimension politique et féministe de l'œuvre que sur la qualité traductive. La visibilité donnée au livre sur les réseaux sociaux, dans les festivals et la presse, bien avant sa traduction en hindi, a créé un horizon d'attente favorable, où la traduction sert moins à remettre l'acte linguistique en question qu'à renforcer une position militante et culturelle du texte. Les cadres théoriques de Bourdieu et de Buzelin permettent de comprendre comment les agents – maisons d'édition, institutions culturelles telles que l'Institut français, médias et plateformes numériques – interviennent dans la médiation, l'appropriation et l'acceptation du texte.

En ce sens, la version hindi de *Persepolis* n'est pas seulement un projet littéraire ni est-elle uniquement une traduction : elle constitue un acte éditorial et politique, révélateur des tensions entre marché, idéologie, genre et traduction dans l'espace socioculturel indien.

Bibliographie

Bourdieu, P. 2002. « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 145, n° 5, p. 3-8.

Buzelin, H. 2004. « La traductologie, l'ethnographie et la production des connaissances ». *Meta*, 49(4), p. 729- 746. [En ligne] : <https://doi.org/10.7202/009778ar> [consulté le 15 juillet 2025].

Buzelin, H. 2005. « Unexpected Allies : How Latour's Network Theory Could Complement Bourdieusian Analyses in Translation Studies ». *The Translator* 11 (2), p.193-218.

Buzelin, H. 2011. « Agents of Translation. » In : *Handbook of Translation Studies*, vol. 2. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, p. 6-12.

- Caristia, G., Evans, R. 2017. « Journée d'étude jeunes chercheurs : Traduction, réception, transferts ». [En ligne] : <https://www.fabula.org/actualites/77501/journee-d-etude-jeunes-chercheurs-traduction-reception-transferts.html> [consulté le 20 décembre 2024].
- Castro Ramírez, N. 2012. « Review of [John Milton and Paul Bandia, eds. *Agents of Translation*. Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins, 2009, 337 p.] » *TTR*, 25 (1), p. 282-284.
- Datta, S. 2021. « Persepolis comes home », *Mid-Day*, 11 juin 2021. [En ligne] : <https://www.mid-day.com/mumbai-guide/things-to-do/article/persepolis-comes-home-23177667> [consulté le 12 janvier 2024].
- Delisle, J, Woodsworth, J. 2002. *Les traducteurs dans l'histoire*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa / Éditions UNESCO. In : Jean-Louis Cordonnier, « Aspects culturels de la traduction : quelques notions clés. » *Meta* 47, n°1, p. 38-50.
- Even-Zohar, I. 2002. The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem. In : *The Translation Studies Reader*, London / New York : Routledge, p. 192-197.
- Genette, G. 1982. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gil-Badaji, A. et al. 2012. *Translation Peripheries : Paratextual Elements in Translation*. Berne : Peter Lang.
- Jauss, H. R. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.
- Jha, A., Payel Majumdar Upreti. 2021. « 'Persepolis' in Hindi: Growing up in war-torn Iran », *The Hindu Business Line*. [En ligne] : <https://urls.fr/6M3UEB> [consulté le 21 janvier 2024].
- Lopez, R. 2021. « Persepolis in Hindi: The graphic novel about Iran has new lessons for India », *The Hindustan Times*. [En ligne] : <https://urls.fr/rFzeQo> [consulté le 21 janvier 2024].
- Milton, J., Bandia, p. 2009. *Agents of Translation*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Moitra, A. 2021. « Marjane Satrapi's Persepolis was published 21 years ago. What does reading it today in India mean? », *Scroll.in*. [En ligne] : <https://urls.fr/bFpsMo> [consulté le 21 janvier 2024].
- Nikhila, H. 2013. Paratexts in Translation. In : *Translation and Postcolonialities: Transactions across Languages and Cultures*. Hyderabad : Orient Blackswan, p. 121-136.
- Pandey, Jay Prakash. 2021. « Book Café – 184 », *Sahitya Tak*, vidéo YouTube. [En ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=K8sGc7GGu5M> [consulté le 19 juin 2024].
- Reyns-Chikuma, Chris et Houssem Ben Lazreg. 2018. « The Discovery of Marjane Satrapi and the Translation of Works from and about the Middle East. » In : *The Cambridge History of Graphic Novel*, p. 405-425. Cambridge : Cambridge University Press. [En ligne] : <https://doi.org/10.1017/9781316759981.025> [consulté le 10 juin 2024].
- Riera, J. B. 2018. « The Role of Epitexts in Theatre Translation. » *The Journal of Specialized Translation* 40, n°1, p. 249-268.

Sapiro, G. 2014. « The Sociology of Translation : A New Research Domain. » In : *A Companion to Translation Studies*. Chichester : Wiley-Blackwell. [En ligne] : <https://doi.org/10.1002/9781118613504.ch6> [consulté le 25 juin 2024].

Shuttleworth, M., Cowie, M. 2014. *Dictionary of Translation Studies*. Éd. revue. New York : Routledge.

Toury, G. 2002. The Nature and Role of Norms in Translation. In : *The Translation Studies Reader*. London / New York : Routledge, p. 198-218.

Verma, R. 2017. *La politique de la traduction des œuvres littéraires indiennes en français*. Thèse de doctorat. New Delhi : Centre for French and Francophone Studies, Jawaharlal Nehru University.



© *Synergies Inde*, Revue du GERFLINT, n° 14, Année 2025.

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42702413w>

Bibliothèque nationale de France - Décembre 2025 -

Éléments sous droits d'auteur.

<https://gerflint.fr/>

<https://gerflint.fr/synergies-inde>





Le goût de l'engagisme : La nourriture comme porteuse de mémoire familiale

Siba Barkataki

English and Foreign Languages University, Inde

sibab2010@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5275-9137>

Reçu le 12-09-2025 / Évalué le 23-10-2025 / Accepté le 25-11-2025

Résumé

Le discours culinaire ouvre un espace créatif et émotif qui encourage la recherche, l'innovation et l'expression d'une subjectivité multidimensionnelle dans les Caraïbes. Il est d'autant plus important d'étudier ce discours que la mémoire-nostalgie ne se transmet pas systématiquement au sein de la famille. Les coutumes alimentaires incarnent le chaînon manquant entre le vécu refoulé des ancêtres et la réalité des descendants. Cette présente étude s'efforcera, dans un premier temps, d'analyser la façon dont les pratiques culinaires mettent en avant les enjeux complexes identitaires des descendants d'engagés indiens dans des sociétés post-engagistes. Dans un second temps, partant du postulat que la nourriture représente une archive de mémoire profondément personnelle, on fera une analyse de la réappropriation du passé par les descendants en se servant de cette archive pour s'inscrire dans la mémoire ancestrale. Finalement, l'analyse portera sur la gestion de la diversité culturelle par le biais du discours alimentaire. Les romans *Butterfly in the Wind* de Lakshmi Persaud, *The Swinging Bridge* de Ramabai Espinet, le roman généalogique *La Mémoire Délavée* de Nathacha Appanah, la nouvelle « Indian Cuisine » de Ramabai Espinet ainsi que des études sur l'anthropologie de l'alimentation et l'histoire de l'engagisme constitueront le corpus documentaire de cette étude.

Mots-clés : nourriture, mémoire, descendant, identité, société multiculturelle

The taste of Indenture : Food, a bearer of family memory

Abstract

The culinary discourse opens up a creative and emotional space that encourages research, innovation and the expression of one's multidimensional subjectivity in the Caribbean. It is especially important to study this discourse because memory-nostalgia is not systematically transmitted within the family. Food customs reveal the missing link between the repressed experiences of the ancestors and the reality of their descendants. This article will attempt, firstly, to analyze the ways in which culinary practices foreground the complex identity issues of descendants of indentured labourers in a post-indenture society. As a second step, based on the premise that food represents a deeply personal memory archive, we will analyze the reappropriation of the past by

descendants with the help of this archive to create their space within their ancestral memory. Lastly, the analysis will focus on how descendants take charge of their cultural diversity through food discourse. The novels *Butterfly in the Wind* by Lakshmi Persaud, *The Swinging Bridge* by Ramabai Espinet, the genealogical novel *La Mémoire Délavée* de Nathacha Appanah, the short story « Indian Cuisine » by Ramabai Espinet along with studies on food anthropology and the history of indenture will constitute the documentary corpus of this study.

Keywords: food, memory, descendants, identity, multicultural society

Introduction

Cet article interroge les relations entre la mémoire et la représentation des coutumes alimentaires dans le contexte particulier des déplacements des travailleurs engagés entre l'Inde et la Caraïbe. Partant du constat que toute migration produit des fractures territoriale, familiale et mémorielle, nous proposons de démontrer que les représentations culinaires dans les récits des descendants d'engagés indiens tentent d'articuler leur « ethnicité compliquée » (Bahadur, 2014 : 29) en côtoyant des processus de différenciation et d'intégration inhérents aux sociétés multiraciales. Ces représentations alimentaires et culinaires, marquées par la nostalgie du pays d'origine, caractérisent à la fois le discours sur le système socio-racial hiérarchisé, les multi-appartenances et l'entretien des différences culturelles. Nous avons choisi d'examiner des travaux produits au XX^e siècle par les descendants des travailleurs engagés dans lesquels les coutumes alimentaires se trouvent plus prononcées. Les romans *Butterfly in the Wind* de Lakshmi Persaud, *The Swinging Bridge* de Ramabai Espinet, le roman généalogique *La Mémoire Délavée* de Nathacha Appanah, la nouvelle « Indian Cuisine » de Ramabai Espinet ainsi que des études sur les archives photographiques sur l'engagisme constitueront le corpus documentaire de cette étude.

Le travail sous contrat d'engagement a commencé en 1820, et, jusqu'en 1920, 1,5 million d'Indiens ont émigré vers les différentes colonies européennes avec des contrats. Le secteur indien, fournissant le plus grand nombre de travailleurs migrants, a été de fait le plus important pour l'économie de plantation (Gordon, 2001 : 852). D'ailleurs, il y avait un virage historique avec le passage progressif d'une immigration économique à une

immigration familiale. La vague continue de déplacements de populations a entraîné la constitution de familles dans les plantations à sucre. Cet établissement des colonies indiennes dans les plantations coloniales a créé la 'vieille' (Mishra, 2007 : 2-3) diaspora indienne à travers le monde. La vieille diaspora indienne se constitue donc de travailleurs venant d'Inde avant son indépendance du pouvoir britannique. Il faut noter que les premiers migrants, majoritairement agriculteurs, étaient confrontés à la violence du système de l'engagisme ce qui a amplifié la douleur qu'impliquait déjà la rupture avec leurs familles en Inde et avec leurs métiers traditionnels. Le désir de se retrouver chez soi en Inde après la fin de leur contrat de travail était donc le facteur le plus important motivant leur docilité et leur travail acharné. Petit à petit, quand le retour semblait impossible ou inutile, la notion de pays natal générait des discours et des pratiques suscitant la nostalgie. Or, cette mémoire nostalgique sous forme de plaintes et de « chansons d'exil et de protestation » (Vatuk, 1964) ne se transformait pas systématiquement en un objet mémoriel transmissible aux enfants (Barkataki, 2023 : 13), car un passé douloureux de honte – qui rappelle le statut déshumanisé du *coolie* – n'est pas bon à raconter aux enfants (Darchis, 2018). À l'heure actuelle, il est largement reconnu que la mémoire orale ne constitue plus le support principal de la mémoire familiale pour les descendants, nés dans les colonies de plantation, pour qui le pays ancestral n'existe plus. Or, ce qui fait l'objet principal de transmission parentale est « le substrat que l'on identifie comme coutume », qui « réunit un ensemble de pratiques, de représentations, de symboles identitaires » (Fogel, 2007 : 510) et qui atteste, pour les descendants, du lien à leur culture d'origine. Dans les récits littéraires et généalogiques des descendants d'engagés indiens, la cuisine constitue un tel dispositif identitaire, une coutume qui incarne le chaînon manquant entre l'histoire refoulée des ancêtres et leurs réalités actuelles.

1. Cuisine de différenciation

Force est de constater que la pratique culinaire est le produit de l'accumulation de savoirs qui se transmettent et s'enrichissent avec le

temps. Certaines coutumes sont immuables mais la cuisine ne l'est pas. La coutume culinaire de la vieille diaspora indienne est objet de transmission et d'enrichissement. Par ailleurs, à travers les représentations des coutumes alimentaires, les récits des descendants d'engagés indiens mettent en évidence les enjeux identitaires complexes auxquels ils font face dans les sociétés post-engagistes. Leurs récits de vie sont marqués par la nature complexe de leur héritage. Comment se réconcilier avec la multitude des récits – ceux de la migration, du statut humiliant de *coolie*, du vivre-ensemble propre à une société créole – qui sous-tendent l'histoire de leur vie ?

L'économie de plantation avait créé des sociétés profondément hiérarchisées sur une base raciale et les Indiens en occupaient le tout dernier rang, après les descendants d'esclaves africains (Bahadur, 2014 : 21 de 583). Les tensions qui couvaient entre les Indiens et les Africains dans les colonies de plantation se sont vite transformées en violences xénophobes dans la période post-indépendance. La loyauté de l'Indo-caribéen envers ses origines indiennes est devenue perturbatrice pour le maintien des équilibres identitaires individuel et social, de même que l'identité des Indiens des Fidji qui, d'après Vijay Mishra, n'a pas été considérée comme incontestablement liée aux Fidji (2007 : 5). Cette irréductible complexité de l'expression du vécu social est incarnée par l'histoire de la famille de Mona dans *Swinging Bridge*, de Ramabai Espinet. Sa famille, à l'instar de toutes les « familles nouvellement éduquées de Trinité », avait « jeté presque tout ce qui était indien » sauf « certaines reliques qui étaient essentielles à la survie » comme :

Manger du sada roti et du chokha à la tomate, porter des churias en or aux mariages, sécher des mangues pour l'achar et le kuchela, traiter le nara avec un massage spécial, masser les membres des bébés avec de l'huile de coco. (2003 : 44)

Mona avoue que ces pratiques traditionnelles, qui faisaient partie de leur quotidien, « étaient bien cachées sauf à la maison » (44). Cette gestion de la mémoire culturelle présente un cas particulièrement intéressant pour l'étude du travail de mémoire. L'Indo-caribéen se retrouve à la frontière de la « mémoire manipulée », concept proposé par Ricoeur :

Le cœur du problème, c'est la mobilisation de la mémoire au service de la quête, de la requête, de la revendication d'identité. (Ricoeur, 2000 : 98).

L'Indo-caribéen fait un choix parmi les ressources dont il dispose pour établir son appartenance. On abrite « tout ce qui était indien » à l'intérieur du foyer car il fait appel à un passé honteux que l'on ne veut pas afficher. Il ne s'agit pourtant pas d'une censure définitive, car le foyer, et surtout la cuisine familiale, se transforme en lieu sûr et privilégié qui assure la survie et la transmission de cette mémoire. Dans l'articulation du processus d'intégration des familles d'origine indienne dans la société créole, Espinet met en évidence la double conscience de l'Indo-caribéen qui, d'après Mishra, est un aspect fondamental de toute communauté diasporique (Mishra, 2007 : 5). Le processus d'intégration au tissu social ne se réalise pas sans interioriser le sentiment d'infériorité raciale et culturelle ; les vestiges d'un passé de l'engagisme qui participent de la mémoire collective post-indépendance. Cette situation présente un paradoxe inhérent à la notion du vivre-ensemble. Au lieu d'agir contre, on cède au repli identitaire, qui semble être un critère essentiel de vivre-ensemble. La prééminence donnée à la matrice culturelle noire est soulignée par Patricia Mohammed comme un phénomène essentiel de créolisation des sociétés caribéennes (Mohammed, 1988 : 381). L'identité des descendants d'engagés indiens se construit alors au sein de deux réseaux d'interaction : les interactions dans la sphère domestique dissimulées de celles de la sphère publique. Le poids de l'altérité s'avère donc une constante incontournable de leur héritage. Or, la cuisine donne la possibilité de reconnaître une certaine vertu à cette altérité.

La cuisine, en tant que site privilégié de réception et transmission de mémoire, offre une marge de manœuvre qui permet la revendication de cette même altérité pour mieux articuler des stratégies identitaires. Les acteurs y font le choix conscient de maintenir des pratiques culinaires traditionnelles, quoique cachées du regard de l'autre, dans la lignée de la notion de stratégie identitaire qui, elle, postule que « les acteurs sont capables d'agir sur leur propre définition de soi » (Gutnik, 2002 : 120). La cuisine est une stratégie identitaire car elle instaure le processus de différenciation dans une société multiethnique, non pas dans la perspective de rejet de l'autre mais comme un contre-récit remettant en cause la

hiérarchie raciale. Cuisiner, c'est l'art de créer une saveur particulière, qui appartient à un répertoire de goût d'un peuple, avec un ensemble d'ingrédients reconnu par une collectivité. Dans cette veine, on peut la comparer à « un langage dans lequel [la société] traduit inconsciemment sa structure » (Lévi-Strauss, 1968 : 411). Dans l'autobiographie romancée de Lakshmi Persaud, la cuisine fait l'objet d'une telle représentation différenciée. Le récit décrit un foyer traditionnel dans une communauté hindoue à la Trinité. Kamla se souvient de sa grand-mère qui cuisinait pour la famille avec les légumes frais de son jardin potager. Ses excellentes compétences culinaires mettaient en évidence non seulement un savoir-faire culinaire mais aussi un savoir-être voué à la transmission de cette précieuse tradition à sa descendance. Elle mobilisait ses petits-enfants dans son jardin pour récolter les fèves de cacao et pour ouvrir les cabosses de cacao. Elle leur montrait comment les légumes les plus frais poussaient à partir du compost des déchets de la cuisine. Sa cuisine était également un lieu qui renforçait la relation entre femmes, où ces dernières se rassemblaient pour partager joies et peines ; une dimension culturelle importante de la vie rurale indienne apportée aux Caraïbes et qui fait partie désormais de la vie rurale de la diaspora.

L'attachement de sa grand-mère à son jardin potager renvoie à des enjeux symboliques d'intégration. Tout d'abord, l'image de sa grand-mère qui plante, entretient et récolte soigneusement son jardin potager abondant, rappelle le lien durable qu'entretenait le premier immigrant indien avec la terre. Ce dernier avait apporté avec lui des graines depuis l'Inde dans le but de les planter dans un nouveau terrain. L'intention de cultiver son potager constitue une preuve de sa volonté de s'enraciner dans le nouveau pays et d'y faire souche. Par ailleurs, il n'est guère possible de parler du jardin potager sans parler du rôle important joué par la vieille diaspora indienne dans le développement de l'industrie du riz et des jardins potagers productifs dans les Caraïbes (Selvon *et al.* 1987 : 159). D'après Christine Mackie, en tant qu'agriculteurs, les Indiens étaient considérés comme les plus accomplis de tous les travailleurs engagés. Elle s'étonne de l'amour des Indiens pour la tradition, qui est évident dans la façon dont ils travaillent leurs terres encore aujourd'hui, en suivant des « méthodes consacrées » (MacKie, 1991 : 215 de 264). Si l'Indo-caribéen se

distingue par les ressources de son univers ethnoculturel, y compris sa cuisine, il affirme sa position dans les sociétés caribéennes de manière organique par son inscription dans le territoire, soit, pourrait-on dire, par un processus de naturalisation.

2. S'approprier les récits engagistes par la nourriture

Dans son projet généalogique et d'archivage, *La Mémoire Délavée*, Nathacha Appanah avoue que son premier roman intitulé *Les Rochers de Poudre d'Or*, qui raconte le parcours des premiers travailleurs engagés indiens vers l'Île Maurice, a été conçu dans le but de revendiquer son ascendance. Ce besoin de retracer et d'expliquer l'histoire de ses ancêtres est issu de l'ignorance générale de l'histoire de l'engagisme, à laquelle est confrontée l'auteur. En France, il lui a fallu expliquer à maintes reprises l'incohérence entre ses origines et sa nationalité, parce qu'on la prenait pour une Indienne. Sa situation représente une réalité de la condition diasporique où l'identité s'avère déterminée par la migration, c'est-à-dire, par la première rupture ancestrale d'avec la terre d'origine. Elle explique ainsi la couleur de sa peau lors de son séjour en France : « mes ancêtres indiens ont remplacé les esclaves noirs dans les champs de canne » (Appanah, 2023 : 14 de 103). Les mobilisations identitaires commencent donc pour les descendants d'engagés indiens, comme pour Appanah, en retraçant les pas de leurs ancêtres ; « parler famille » signifie « parler migration ». Toutefois, cette entreprise se heurte à des résistances. Comment reconstruire le vécu des ancêtres quand les espaces traumatisants n'existent plus ? Ou bien quand la mémoire de l'engagisme finit par devenir un silence générationnel ? (Barkataki, 2023 : 15).

Les descendants s'orientent du présent vers le passé, et ce qu'ils possèdent de plus concret sont des coutumes familiales, toujours en vigueur, qui représentent un lien vivant avec le passé, comme la nourriture. Cuisiner et manger représentent des actes qui impliquent le corps, et ses registres sensoriels : la vision, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher. La cuisine constitue donc une mémoire incarnée durable, une coutume, transmise au cours des âges car fondée sur le principe de la répétition. Elle perdure même

après la disparition des ancêtres et devient le moyen sûr pour la recherche d'une histoire refoulée. Le point de départ du projet généalogique de Nathacha Appanah est donc l'alimentation de ses aïeux. Appanah constate que les travailleurs à Maurice recevaient une ration alimentaire fixe de « 2 livres de riz, une demi-livre de légumineuses, 50 grammes de sel, de l'huile, des gousses de tamarin » par mois (2023 : 13). Elle dispose ces ingrédients devant elle et photographie l'étalage. Troublée par ce qu'elle voit, une question lui vient d'emblée à l'esprit : « si j'annonçais à ma famille que, pendant un mois, notre alimentation se composera uniquement de ces ingrédients ? » (13). Cette question charnière sépare nettement ses deux réalités : le passé et sa vie actuelle. Elle sous-entend également choc, peine et reconnaissance ; reconnaissance de leur statut de victime dans une économie de la faim. Cet acte de reconnaissance par le moyen de l'écriture en langue française, où l'auteure se revendique descendante de travailleurs engagés, intronise son texte comme un récit « autoethnographique ». Contrairement au texte ethnographique dans lequel le sujet métropolitain européen se représente l'autre, le texte autoethnographique, d'après Mary Louise Pratt, est un texte dans lequel cet « autre » s'engage à se décrire en réponse ou en dialogue avec la représentation faite par le sujet métropolitain, tout en s'appropriant les idiomes de la métropole. Le récit autoethnographique de Nathacha Appanah représente donc une « zone de contact ». Pratt décrit cette zone comme « un espace social où des cultures disparates se rencontrent, s'affrontent et se confrontent, souvent dans des relations de domination et de subordination très asymétriques – comme le colonialisme et l'esclavage, ou leurs conséquences » (1991 : 34). Ce livre généalogique, publié en France, reprend tous les éléments du monde construit par le régime plantationnaire pour renverser l'ordre de la représentation. La perspective coloniale étant délaissée, on y parle du vécu du travailleur engagé, l'on y accorde visage, corps et dignité humaine à ces travailleurs identifiés auparavant à l'aide des chiffres. En somme, par le biais de l'écriture, elle réclame le droit de raconter une histoire dont elle est légitimement héritière mais qui était auparavant sous l'égide de l'autorité coloniale. Par ailleurs, le texte autoethnographique, qui s'adresse à la fois au public métropolitain et à la communauté diasporique de l'écrivain (1991 : 35), est un espace discursif qui invite ce dernier à redéfinir sa

position en tant que sujet qui s'interroge sur l'histoire de l'engagisme qui est aussi la sienne.

Dans la même veine, l'installation multimédia intitulée « Pourquoi as-tu le visage d'un sopropo ? » (*Why Do You Have A Face Like A Sopropo ?*) au Musée Mondial de Rotterdam, est un exemple de réévaluation des collections ethnographiques à travers la pratique artistique. L'artiste multidisciplinaire Sarojini Lewis se sert d'un élément concret de son héritage migratoire qui lui permet de s'accrocher à son passé et de rester fermement ancré dans sa réalité : le Karela (appelé aussi melon amer). Ce légume, apporté par les travailleurs engagés au Suriname, a subi le long voyage depuis l'Inde, avec bien d'autres légumes comme le bhindi (le gombo) et le kakora (la courge épineuse). Au Suriname, il est appelé Sopropo. Le Sopropo représente une archive personnelle de goût, de résilience et d'appropriation. Ce légume amer s'est apprêté dans toutes les cuisines du Suriname sauf dans celle du colonisateur. Poussant dans la terre argileuse rouge du Suriname, ce légume a curieusement pris une forme et une taille différente. Il est plus grand, d'une surface plus brillante et d'un vert plus clair par rapport à la variété indienne, plus foncée et non-glissante. Le sopropo fait partie intégrante des cuisines indo et afro-surinamiennes, et représente, de ce fait, non seulement un lien vivant avec la mémoire des ancêtres mais une relation organique entre les membres de la société multiethnique contemporaine. D'après cette perspective, « se souvenir - qui se décline toujours avec oublier, c'est à la fois se souvenir de soi et avoir avec d'autres un corpus de souvenirs communs » (Krebs, 2021 : 141). L'artiste Sarojini Lewis et la conservatrice Priya Swamy postulent que le goût amer du *Sopropo* incarne le vécu également amer des ancêtres colonisés, africains et indiens. Ayant résisté à se fondre dans la culture européenne, cette mémoire sensorielle partagée se lit comme un récit alternatif qui articule leurs histoires expérientielles (Swamy, Lewis, 2021 : 86).

Lewis fait sortir le légume de la cuisine et la photographie dans des espaces sacrés et coloniaux. Une partie importante de sa collection inclut des autoportraits avec le sopropo pris en main. Le sopropo transforme l'autoportrait en archives « autoethnographiques ». En tant que dépositaire d'affect, d'histoire et de coutume, il mobilise et restitue la mémoire refoulée des ancêtres en l'inscrivant dans le présent de la descendance. L'approche

physique de reconstitution « *physical methodology of re-enactment* » (86) permet l'ancrage symbolique de l'artiste dans l'histoire de ses ancêtres et met en relief la question qu'un descendant se pose face à cette mémoire : « Et moi, comment suis-je impliqué dans cette histoire ? » (93). Le choix de cette méthode est significatif. Tout d'abord, elle permet aux descendants d'identifier leurs enjeux personnels dans la création et l'interprétation des archives. Cette prise de conscience contribue aux dynamiques de réinvention. Ensuite, les artistes, Lewis et Swamy, cherchent à introduire une voie parallèle à celle des collections ethnographiques coloniales des musées, par laquelle explorer la culture matérielle des travailleurs. L'objectif serait de remettre en cause la circonscription de l'identité des Indiens comme des corps-outils de production dans l'entreprise capitaliste des colonies. Leur recherche dans le domaine des formes culturelles indo-caribéennes au Suriname et aux Pays-Bas révèle que la raison d'être de l'Indien dans les Caraïbes est réduite à sa fonction de corps au travail, surtout dans les archives photographiques. Ce statut fixe l'altérité comme déterminant exclusif de toute la communauté, y compris des descendants, peu importe leur lieu de naissance. Gaiutra Bahadur en observe justement la répercussion quand elle constate que beaucoup d'Indo-caribéens ont intériorisé le mot « coolie » et le sens de soi méprisable associé à ce mot (2014, 21). L'innovation artistique de Lewis et de Swamy inaugure donc une nouvelle tendance qui consiste à rechercher d'autres formes de culture matérielle pour mobiliser et retravailler le récit de l'engagisme du point de vue des descendants. Il ne s'agira plus de nier ou d'ignorer le statut coolie mais de le reconnaître pour mieux l'assumer.

3. Cuisiner pour redéfinir sa subjectivité

Pour articuler la subjectivité de l'Indo-caribéen, ce dernier doit faire sien non seulement la terrible mémoire de l'engagisme mais aussi accepter sa réalité migratoire. L'Indo-caribéen doit composer avec son statut d'immigré et en même temps s'accommoder des avantages et des inconvénients de vivre dans une société multiethnique. Toutefois, quand il s'agit d'étudier la représentation de la mémoire de l'engagisme et de définir

la subjectivité des descendants vis-à-vis de cette mémoire, on s'immerge dans le domaine problématique de créolisation. D'après Veronica Gregg, ce terme insaisissable s'emploie non sans avertissements, réserves, conditions, reformulations, guillemets effrayants, car il entraîne des interprétations incompatibles, avec plusieurs niveaux de sens (Gregg, 1998 : 81). Patricia Mohammed présente deux conceptions liées à la notion de créolisation qui s'entrelacent pour la diaspora indienne. Premièrement, la créolisation est comprise comme le rapport hétérosexuel surtout entre la femme indienne et l'homme africain. Deuxièmement, la créolisation sous-entend l'absorption de la culture noire aux dépens de la culture indienne (Mohammed, 1988 : 381). Ces conceptions rendent problématique la construction de l'identité Indo-caribéenne, laquelle doit se ressourcer au multiculturalisme de la société caribéenne qui constitue, quoi qu'il en soit, le dénominateur identitaire commun dans les Caraïbes. À la Trinité par exemple, Mohammed observe que le mot est presque insultant quand il est utilisé pour faire référence à une femme d'origine indienne. Si la peur de l'acculturation entraîne souvent la séparation des récits identitaires - afro-caribéen et indo-caribéen - vers des extrêmes contradictoires et hostiles (Gregg, 1998 : 82), la prise de conscience de la différence de l'autre nourrit en même temps l'imagination et accompagne les créations culturelles par le biais desquelles on s'inscrit enfin dans la réalité stratifiée caribéenne. C'est en cela que se démarque la réalité caribéenne. La nourriture est justement un tel composant culturel, à la disposition des individus cherchant leur place, par l'intermédiaire des expériences interculturelles, dans le monde caribéen multiculturel. D'après Laurence Tibère, le langage culinaire traduit inconsciemment une structure sociale donnée, et en situation multiculturelle, la cuisine prend en compte les mouvements d'intégration et de différenciation qui accompagnent la créolisation (Tibère, 2006 : 509).

L'écriture de Ramabai Espinet se consacre justement à créer un espace discursif où s'élaborent les éléments qui réunissent et distinguent les peuples caribéens. Son dispositif littéraire se mobilise pour évoquer des divisions ethniques, culturelles et historiques. Ce sont des facteurs déstabilisants mais nécessaires pour mieux articuler la perspective indienne

de la caribéanité. Et l'écriture chez Ramabai Espinet surgit de cette prise de conscience de l'altérité de soi et de l'autre :

L'expérience des peuples indo-caribéens ne doit pas rester dans leur communauté relativement isolée. Elle fait partie du mouvement historique général des peuples dans cet archipel et, en tant que telle, elle appartient à tous, a un impact sur tous et doit être connue de tous. (..) L'expérience Indo-caribéenne ne fait-elle pas partie de notre héritage commun en tant que peuple des Caraïbes ? (Espinet, 1995 : 106-111).

Le travail d'entrecroisement culturel commence chez Espinet par l'ancrage de la communauté indienne dans son héritage spécifique. Sa nouvelle « Indian Cuisine », met en récit le chemin de la découverte de soi d'une jeune femme indo-caribéenne à travers la nourriture. Une remarque prononcée par son amant avec désinvolture la trouble au point qu'elle se met à décortiquer une par une les images de son enfance : « Une enfance privilégiée ». Cette remarque prononcée tout au début du récit a touché une corde profonde chez la narratrice. Par la suite, le mot « privilège » revient plusieurs fois dans le texte comme antiphrase pour dire à quel point son amant avait tort. Dans une tentative de chercher l'origine de son malaise, la protagoniste se souvient de son enfance mais son récit remonte loin dans le passé. Les traces de l'engagisme se voient représentées sous forme d'une famille d'origine indienne qui n'est toujours pas sortie de sa pauvreté. Les termes « faim », « manque », « pénurie », « pauvreté » et « nourriture des pauvres » y reviennent à plusieurs reprises et servent à décrire la situation socio-économique de la famille : « C'est comme ça avec certains niveaux de pauvreté. Le manque, la faim, toujours là, pendant que vous mâchez et avalez (..) Les gombos étaient notre salut. » (Espinet, 1994 : 566) La description de l'état de privation constant qui planait sur la famille semble être un prolongement de l'extrême pauvreté des travailleurs engagés - la source originelle du malaise. La mémoire de la faim passe dans l'inconscient de la diaspora indienne accompagnée de l'instinct de survie des immigrants indiens. La famille parvenait toujours à manger un repas complet préparé avec le peu d'ingrédients dont on pouvait disposer. Plus on ressentait la faim, plus on innovait en cuisine, surtout avec les gombos du jardin potager du grand-père.

En effet, c'était la pauvreté qui, obligeant sa mère à trouver un emploi, a poussé la narratrice, âgée de douze ans, dans la cuisine : « Je suppose que c'était une vie étrange, moi et ma mère partageant la cuisine comme des égales [...] ce n'était pas cependant un privilège » (Espinet, 1994 : 572). La cuisine est le cœur du foyer, surtout pour une famille humble qui en dépend complètement pour sa subsistance, n'ayant pas les moyens de manger dehors. Alors, quand l'auteure place une pré-adolescente dans cet endroit-clé, elle met en marche une quête identitaire fondatrice. C'est néanmoins une quête qui commence à la maison, plus précisément dans la cuisine, l'endroit attaché au noyau dur familial. Par ailleurs, par son positionnement dans la cuisine, sur un pied d'égalité avec sa mère, la jeune narratrice acquiert symboliquement une autonomie morale qui lui permet d'explorer son individualité. Le récit sombre se transforme d'emblée en chemin de découverte de sa subjectivité qui ne coïncide pas forcément avec celles de ses parents. En tant que pré-adolescente, la narratrice vivait ce que l'on appelle la double socialisation familiale et scolaire. Par conséquent, le multiculturalisme devenait une partie intégrale de son vécu, qu'elle le veuille ou non, et les plats qu'elle créait dans la cuisine laissent entrevoir la façon dont elle gérait la diversité culturelle qui l'entourait : elle combinait et recombinaient les aliments et les ingrédients, des ingrédients indiens aux plats caribéens et vice versa ; ses recettes traditionnelles offraient toujours un petit plus, comme des crevettes ajoutées au *kitcheree* traditionnel, servi avec du *chokha* à la tomate ; elle préparait aussi des plats caribéens - ce que sa mère ne faisait jamais - et des plats Indo-caribéens. Il va de soi que le multiculturalisme était au service de sa pratique culinaire, et l'« existence interstitielle » (Bhabha 1994, 26) de la narratrice lui a permis d'en profiter, transformant sa cuisine en site d'innovation et d'expression de sa personne.

En brouillant ainsi les frontières alimentaires, Espinet met en relief le grand potentiel que possède le discours culinaire à ouvrir la voie à un dynamisme culturel. La figure de la jeune fille annonce un avenir décroisé qui n'est pas indifférent à la différence, qui tient d'ailleurs à s'en imprégner. La narratrice incarne le changement social qui, d'après Mannheim, a lieu quand une nouvelle génération entre à nouveau en contact avec l'héritage culturel accumulé générant des changements créatifs et radicaux (Mannheim, 1998). Elle représente un certain climat

mental et un modèle de comportement qui valorise l'entrecroisement culturel. Vers la fin du texte, elle annonce qu'au moment où elle a pu cuisiner le masala carilee (le melon amer) et le kaloungie à la perfection, elle s'est rendu compte qu'elle pouvait tout cuisiner. L'auteure attire notre attention sur les plats indo-caribéens pour mettre en lumière l'interaction inter-ethnique qui a lieu actuellement au niveau de l'alimentation dans les Caraïbes. Des mets indo-caribéens comme les dhal puri, bara, phoulourie, kaloungie et autres, font tous l'objet d'une identification horizontale, intra-générationnelle, et font partie des régimes alimentaires quotidiens des Caribéens.

Conclusion

Les récits des descendants d'engagés indiens évoquent une altérité indépassable qui leur est assignée par la structure socio-politique actuelle. Cette altérité leur rappelle, à tout moment, leur histoire migratoire. Face à ce sentiment d'être étrangère dans son propre pays, la diaspora indienne retrace ses pas. Il s'agit de subvertir la stigmatisation sociale associée à son héritage engagiste en faisant une analyse poussée de cette mémoire. La cuisine, étant un lien vivant avec le passé, facilite cette recherche. En tant que coutume héritée, la cuisine dite « traditionnelle » transmet un savoir-faire et un savoir-être ancestral qui met en avant la résilience, le minimalisme et la malléabilité assurant la survie à travers des générations. Elle introduit également une saveur particulière qui s'ajoute au répertoire de saveurs qui existent déjà dans les Caraïbes.

Le discours culinaire des descendants représente un corpus important pour s'interroger sur l'historiographie de l'engagisme en adoptant une approche ascendante. Les textes ainsi créés peuvent être qualifiés de textes autoethnographiques car ils empruntent la structure, l'idiome ainsi que les signes et les symboles de l'univers métropolitain, mais représentent le vécu et la vision du monde des travailleurs engagés. En déployant les processus d'intégration et de différenciation inhérents aux dynamiques de créolisation dans le texte, le discours culinaire permet un recodage de la culture indo-caribéenne à laquelle s'identifient les descendants d'Indiens, leur

permettant de revendiquer leur appartenance dans l'histoire de leurs ancêtres ainsi que dans la pluralité de leur société actuelle.

Bibliographie

- Appanah, N. 2023. *La mémoire délavée*. Paris : Mercure de France.
- Bahadur, G. 2014, *Coolie Woman : The Odyssey of Indenture*. Chicago and London, The University of Chicago Press.
- Barkataki, S. 2023. « La mémoire familiale de l'engagisme : traumatisme ou patrimoine immatériel ? », *Synergies Inde*, n°12, p. 11-21.
- Bhabha, Homi. K. 1994. *The Location of Culture*. New York : Routledge Classics.
- Darchis, É. 2018. « Le silence générationnel dans les familles et ses effets en périnatalité ». *Connexions*, vol 109. p. 125- 135. [En ligne] : <https://doi.org/10.3917/cnx.109.0123> [consulté le 31 août 2023].
- Gordon, A. 2001. « Contract Labour in Rubber Plantations : Impact of Smallholders in Colonial South-East Asia ». *Economic and Political Weekly*, 36, no. 10, p. 847-860.
- Gregg, V.1998 « Yuh know bout coo-coo ? Where yuh know bout coo-coo ? Language and Representation, Creolisation and Confusion in 'Indian Cuisine' ». *Caribbean Quarterly*, vol 44, no. 1/2, Taylor & Francis, Ltd, p. 81-92.
- Gutnik, F. 2002. « Stratégies identitaires, dynamiques identitaires ». *Recherche & Formation*, n°41, p. 119-130. [En ligne] : <https://doi.org/10.3406/refor.2002.1778> [consulté le 27 décembre 2024].
- Espinet, R. 2003. *The Swinging Bridge*. Toronto, HarperCollins.
- Espinet, R., Savoury, E. 1995. « Ramabai Espinet talks to Elaine Savoury : a sense of constant dialogue : Writing, Women and Indo-Caribbean Culture ». *The Other Woman : women of colour in contemporary Canadian literature*, Toronto, Sister Vision, p. 106-111.
- Fogel, F. 2007. « Mémoires mortes ou vives : Transmission de la parenté chez les migrants ». *Ethnologie française*, vol. 37 (3), p. 509-516.
- Krebs, S. 2003. La mémoire et l'artiste contemporain. In : *La Mémoire*, Rousseau, Dominique et Morvan, Michel (eds.) « Le Temps des savoirs », Paris : Odile Jacob.
- Lévi-Strauss, Cl.1968. *L'origine des manières de table*, 7^e partie, t. II, Paris : Plon.
- MacKie, C. 1991. *Life and Food in the Caribbean*, New York, New Amsterdam Books.
- Mannheim, K. 1998. The Sociological Problem of Generation. *Essays on the Sociology of Knowledge*. UK, Taylor & Francis Books, p. 163-193.
- Mishra, V.2007. *The Literature of the Indian Diaspora : Theorising the Diasporic Imaginary*, London and New York, Routledge.

Pratt, M. L. 1991. « Arts of the Contact Zone ». *Profession, Modern Language Association*, p. 33-40

Ricœur, P. 2000. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris : Le Seuil.

Patricia, M. 1988. The Creolisation of Indian Women in Trinidad. In : Selwyn Ryan (ed.), *Trinidad and Tobago : the independence experience 1962-1987*, St. Augustine, UWI.

Selvon, S. et al. 1987. *India in the Caribbean*. David Dabydeen, Brinsley Samaroo (eds), London, Hansib/University of Warwick.

Tibère, L. 2006. « Manger créole : Interactions identitaires et insularités à la Réunion ». *Ethnologie française*, vol. 36 (3), p. 509- 517. [En ligne] : <https://doi.org/10.3917/ethn.063.0509> [consulté le 10 décembre 2024.]

Swami, P., Sarojini, L. 2021. « Embodiments of bitter narratives : Constructing possible Indo-Caribbean identities through the karela ». *Journal of Indentureship* 1.1, p. 84-113.

Vatuk, V. P. 1964. « Protest Songs of East Indians in British Guiana ». *The Journal of American Folklore*, vol. 77, n°. 305, p. 220-235.



© Synergies Inde, Revue du GERFLINT, n° 14, Année 2025.
<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42702413w>
Bibliothèque nationale de France - Décembre 2025 -

Éléments sous droits d'auteur.
<https://gerflint.fr/>
<https://gerflint.fr/synergies-inde>





Annexes





Coordinatrice scientifique

Vidya Vencatesan est chef du département et professeur titulaire de la chaire des études françaises et directrice du centre d'études européennes à l'Université de Mumbai. Docteur ès lettres de Paris-3 La Sorbonne Nouvelle, ses intérêts et ses chantiers de recherches portent sur la littérature comparée, la littérature francophone de l'Océan Indien et des Antilles et la traduction littéraire. Sa traduction française de l'œuvre poétique de Javed Akhtar, poète célèbre contemporain de langue ourdoue, *D'autres mondes* a été publiée en France en 2014. Elle est la coordinatrice du programme Master Cultures littéraires européennes (Erasmus Mundus) pour l'Inde. Sa traduction anglaise de *La Panse du chacal* de Raphaël Confiant a été publiée comme *The Cane Cutter's song* en 2022 par Speaking Tiger, Inde. Elle est Chevalier de l'Ordre de Palmes académiques, Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres et Cavaliere dell'Ordine della Stella d'Italia.

Professeur de langue française et de littératures francophones à Jawaharlal University (J.N.U), **Mohar Daschaudhuri** poursuit sa recherche sur les écrivaines féministes du Québec et du Bengale depuis 2003. Elle a publié de nombreux articles souvent sous la forme d'études comparées entre les œuvres de Jovette Marchessault, Louky Bersianik, Nicole Brossard et des cinéastes et écrivaines indiennes comme Deepa Mehta, Ashapura Devi, Nabaneeta Dev Sen et Bani Basu. Un de ces projets récents porte sur le thème du fantastique dans les œuvres des écrivaines francophones d'origine asiatique : Linda Lê, Ying Chen et Ananda Devi.

Auteurs des articles

Monazir Abbas est Assistant Professeur à Birla Global University, Bhubaneswar, où il enseigne le français. Il est titulaire d'un doctorat en cinéma français de Jawaharlal Nehru University à New Delhi. Ses recherches portent principalement sur le cinéma français ainsi que la littérature française et francophone. D'avril 2024 à août 2025, il a été chargé de mission à l'Institut français en Inde, où il a contribué au renforcement des échanges culturels, aux collaborations artistiques et à la promotion du cinéma entre la France et l'Inde.

Ashik Kadambodan est doctorant et Senior Research Fellow au Centre for French & Francophone Studies à Jawaharlal Nehru University. Sa recherche porte sur le concept de liminalité dans l'étude comparée des migrants forcés dans les romans francophones et arabophones du XXI^e siècle. Il s'intéresse aussi à la littérature indienne d'expression française et a récemment publié un article dans la revue *Voix plurielles* « Écrire contre l'hégémonie : voix de résistance postcoloniale de l'Inde française dans *Le thinnai* d'Ari Gautier » (2025). En plus, il a donné des conférences, notamment lors de celle organisée par Society for French Studies (2025) à l'université de Bristol.

Srija S.T.P. est doctorante et Junior Research Fellow à l'Université de Mumbai au département des études françaises. Elle a travaillé en tant que maître-assistante à l'Université de Mumbai et comme assistante d'anglais à l'académie de Dijon. Passionnée par la littérature francophone contemporaine, son projet doctoral porte sur la représentation du traumatisme intergénérationnel dans la littérature française et francophone.

Raveena Dhingra est doctorante et enseignante invitée au département d'études germaniques et romanes de l'Université de Delhi. Ses recherches portent sur la littérature algérienne contemporaine, en particulier sur l'écriture d'urgence des années 1990 dans les nouvelles d'autrices algériennes. Elle s'intéresse également aux études féministes et postcoloniales, ainsi qu'à la littérature comparée.

Subha Chakraborty est docteur et maître-assistant en littérature et en études de genre à l'Institut International d'Informatique, Hyderabad (IIIT-H), Inde. Sa recherche porte sur diverses thématiques telles que la traduction postcoloniale, la politique culturelle, l'intelligence artificielle, la discrimination basée sur le genre, la précarité économique et les études décoloniales.

Siba Barkataki est docteur est « Assistant Professor » à l'Université de English and Foreign Languages à Hyderabad en Inde. Ses domaines de spécialisation incluent : la littérature suisse francophone et la littérature francophone de l'océan Indien. Sa thèse de doctorat portait sur l'analyse de l'œuvre romanesque de l'écrivain suisse Charles Ferdinand Ramuz. En 2010, elle a reçu la Bourse d'Excellence de la Confédération Suisse et en 2015, une bourse postdoctorale de l'UGC pour entreprendre la recherche sur l'engagisme indien. Plus récemment en 2026, elle a reçu le Sue Peabody Prize de la French Colonial Historical Society (FCHS).

Runjhun Verma enseigne le français et la traduction au département de français de l'Université de Pondichéry depuis 2023. Auparavant, elle a enseigné à l'Alliance française de Delhi. Elle est titulaire d'un doctorat en traduction du Centre d'études françaises et francophones de l'Université Jawaharlal Nehru à New Delhi et ses domaines de recherche portent sur la traduction et les études interculturelles. Elle a publié sa recherche sous forme de chapitres d'ouvrages chez Bloomsbury et De Gruyter, ainsi que dans des revues académiques.

Janani Kalyani Venkataraman est professeur adjoint au Département de français et des études francophones de l'English and Foreign Languages University (EFLU), Hyderabad. Ses recherches portent sur la didactique du FLE, les études de traduction et les études d'adaptation, avec une attention particulière aux interactions entre langue, culture et médias. Coéditrice de *Reflexions*, revue des études françaises et francophones à comité de lecture publiée par l'EFLU, elle a publié plusieurs travaux, dont « Dessiner la ville d'Alger : les enjeux de l'adaptation en bande dessinée du roman *L'Étranger* » (*Complexus*, 2023), « Les outils de traduction en cours de traduction » (*Studii și cercetări filologice*, 2020) et un chapitre intitulé « Representation of Indian Widows in French plays of the eighteenth and early nineteenth century » dans l'ouvrage *Desiring India:*

Representations through British and French Eyes 1584–1857 (Jadavpur University Press, 2020).

Niyati Sail est maître-assistant et doctorante au département de français de l'Université de Mumbai. Sa thèse de doctorat ne s'intitule « Ni d'ici, ni d'ailleurs : Liminalité, mimétisme et non-appartenance dans la littérature africaine francophone et la littérature indienne anglophone ». Après avoir terminé ses études de licence et de maîtrise en littérature française à l'université de Mumbai, elle a travaillé comme assistante de langue anglaise auprès de l'académie de Rennes, France.

Passionnée par la littérature et le cinéma, **Jaya Sharma** s'intéresse l'étude du pouvoir culturel de la littérature à travers les langues et les médias. Elle est titulaire d'un doctorat en cinéma français de l'Université Jawaharlal Nehru, où elle a mené des recherches sur les représentations de la masculinité dans le cinéma de la Nouvelle Vague. Poète publiée en anglais et en français, elle écrit également de la fiction, des articles et des scénarios, et a collaboré avec les ambassades de France et de la Francophonie à New Delhi. Portée par l'écriture, l'enseignement et l'échange culturel, Jaya Sharma considère la littérature et le cinéma comme des espaces essentiels de réflexion, de dialogue et de réinvention de la société.





Projet pour le numéro 15 - Année 2026

Lire l'Inde, traduire l'Inde

Coordonné par **Vidya Vencatesan** (Université de Mumbai, Inde)
et **Vijaya Rao** (Université Jawaharlal-Nehru, Inde)

Comment lire l'Inde de l'intérieur ou plutôt comment lire l'Inde sans recourir à une perspective orientaliste ? Cette question n'apparaît que dans la deuxième moitié du XX^e siècle soit avec la naissance d'une conscience décoloniale. Or, cette conscience est intimement liée à une Inde plurielle.

Si, selon Amiya Dev, « les vingt-deux principales langues littéraires de l'Inde forment un ensemble comparable à celui de la littérature européenne » (Damrosch, 2003 : 27), il existe alors un vaste terrain dont le potentiel n'est que partiellement exploré pour la circulation des textes et des idées. Déjà en 2009 dans *La modernité littéraire indienne : perspectives postcoloniales*, Anne Castaing, Lise Guilhamon et Laetitia Zecchini ont mis en lumière les littératures en langues vernaculaires, longtemps considérées au rang des sous-littératures face à l'hégémonie de la littérature indienne d'expression anglaise. Si le décernement du *Booker Prize* en 2025 à Banu Mushtaq, pour son recueil de nouvelles *Heart Lamp*, est une heureuse nouvelle, en revanche que la reconnaissance d'une œuvre en langue vernaculaire passe par la traduction anglaise souligne combien la consécration littéraire demeure tributaire des circuits éditoriaux et symboliques dominés par la langue anglaise.

Loin de se limiter à une représentation extérieure de l'Inde, le numéro 15 de *Synergies Inde* se veut une exploration des échanges et des circulations entre les diverses littératures du pays. Sont ainsi invités des articles scientifiques proposant des études comparées, des réflexions sur

les traductions réalisées entre deux langues indiennes ou vers des langues étrangères sans oublier les adaptations intergénériques.

Contact de la rédaction : synergies.inde.redaction@gmail.com

© *Synergies Inde* n° 14, Année 2025.
GERFLINT, Pôle éditorial international – Décembre 2025 –
<https://gerflint.fr/synergies-inde>
<https://gerflint.fr/>





Consignes aux auteurs

1. L'auteur aura pris connaissance de la politique éditoriale générale de l'éditeur Gerflint et des normes éditoriales et éthiques figurant sur le site du Gerflint et de la revue. Les propositions d'article seront envoyées pour évaluation à l'adresse de la rédaction synergies.inde.redaction@gmail.com ou à l'adresse figurant sur les appels à contributions avec un court CV résumant son cursus et ses axes de recherche. L'auteur recevra une notification. Les articles complets seront ensuite adressés au Comité de rédaction de la revue selon les consignes énoncées dans ce document. Tout texte ne s'y conformant pas sera retourné. Aucune participation financière ne sera demandée à l'auteur pour la soumission de son article. Il en sera de même pour toutes les expertises des textes (articles, comptes rendus, résumés) qui parviendront à la Rédaction.

2. L'article sera inédit et n'aura pas été envoyé à d'autres lieux de publication. Il n'aura pas non plus été proposé simultanément à plusieurs revues du Gerflint. L'auteur signera une « déclaration d'originalité et de cession de droits de reproduction et de représentation ». Un article ne pourra pas avoir plus de deux auteurs. Les coauteurs préciseront en note la répartition des responsabilités scientifiques et rédactionnelles de chacun.

3. Proposition et article seront en langue française. Les articles (entrant dans la thématique ou épars) sont acceptés, toujours dans la limite de l'espace éditorial disponible. Ce dernier sera réservé prioritairement aux chercheurs francophones (doctorants ou post-doctorants ayant le français comme langue d'expression scientifique) locuteurs natifs de la zone géolinguistique que couvre la revue. Les articles rédigés dans une autre langue que le français seront acceptés dans la limite de 3 articles non francophones par numéro, sous réserve d'approbation technique et graphique. Dans les titres, le corps de l'article, les notes et la bibliographie, la variété éventuelle des langues utilisées pour exemplification, citations et références est soumise aux mêmes limitations techniques.

4. Les articles présélectionnés suivront un processus de double évaluation anonyme par des pairs membres du comité scientifique, du comité de lecture et/ou par des évaluateurs extérieurs. L'auteur recevra la décision du comité. La mention *article à paraître* ne peut être délivrée que par l'éditeur Gerflint, après avis favorables des comités scientifique et de lecture, de la Rédaction, du pôle éditorial international du Gerflint et de la Direction des publications.

5. Si l'article reçoit un avis favorable de principe, son auteur sera invité à procéder, dans les plus brefs délais, aux corrections éventuelles demandées par les évaluateurs et le comité de rédaction. Les articles, à condition de respecter les correctifs demandés, seront alors soumis à une nouvelle évaluation du Comité de lecture, la décision finale

d'acceptation des contributions étant toujours sous réserve de la décision des experts du Conseil scientifique et technique du Gerflint et du Directeur des publications.

6. La taille de police unique est 10 pour tout texte proposé (présentation, article, compte rendu) depuis les titres jusqu'aux notes, citations et bibliographie comprises). Le titre de l'article, centré, en gras, n'aura pas de sigle et ne sera pas trop long. Le prénom, le nom de l'auteur (en gras, sans indication ni abréviation de titre ou grade), de son institution, de son pays, son adresse électronique (professionnelle de préférence et à la discrétion de l'auteur) et son identifiant ORCID (identifiant ouvert pour chercheur et contributeur) seront également centrés et en petits caractères. Le tout sera sans soulignement ni hyperlien. Pour un doctorant, le nom et l'institution du Directeur de recherche pourront figurer après les identifiants de l'auteur.

7. L'auteur fera précéder son article d'un résumé condensé ou synopsis de 150 mots suivi de 3 ou 5 mots-clés en petits caractères, sans majuscules initiales. Ce résumé ne doit, en aucun cas, être reproduit dans l'article. Les résumés ne contiendront pas de notes ni de retour à la ligne.

8. L'ensemble (titre, résumé, mots-clés) en français sera suivi de sa traduction en anglais. En cas d'article non francophone, l'ordre des résumés est inchangé. Les mots-clés seront séparés par des virgules et n'auront pas de point final.

9. La police de caractères est Times New Roman, taille 10, interligne 1. Le texte justifié, sur fichier Word, format doc, doit être saisi au kilomètre (retour à la ligne automatique), sans tabulation ni pagination. La revue a son propre standard de mise en forme.

10. L'article en Word doit comprendre entre 5000 mots minimum et 8000 mots maximum, bibliographie, notes, tableaux, annexes compris. Sauf commande spéciale de l'éditeur, les articles s'éloignant de ces limites ne seront pas acceptés. La longueur des comptes rendus (ouvrage, numéro de revue, événement scientifique, thèse, mémoire) sera comprise entre 600 et 3000 mots en Word. Articles *Varia*, comptes rendus de lecture et entretiens seront en langue française.

11. Tous les paragraphes (sous-titres en gras sans sigle, petits caractères) seront distincts avec un seul espace. La division de l'article en 1, 2 voire 3 niveaux de titre est suffisante.

12. Les mots ou expressions que l'auteur souhaite mettre en relief seront entre guillemets ou en *italiques*. Le soulignement, les caractères gras et les majuscules ne seront en aucun cas utilisés, même pour les noms propres dans les références bibliographiques, sauf la majuscule initiale.

13. Les notes, brèves de préférence, en nombre limité, figureront sur le manuscrit de l'auteur en fin d'article avec appel de note automatique continu (1,2,...5 et non i,ii...iv). L'auteur veillera à ce que l'espace pris par les notes soit réduit par rapport au corps du texte.

14. Dans le corps du texte, les renvois à la bibliographie se présenteront comme suit : (Dupont, 1999 : 55).

15. Les citations, toujours conformes au respect des droits d'auteur, seront en italiques, taille 10, séparées du corps du texte par une ligne et sans alinéa. Les citations courtes resteront dans le corps du texte. Les citations dans une langue autre que celle de l'article seront traduites dans le corps de l'article avec version originale en note.

16. La bibliographie en fin d'article précédera les notes (sans alinéa dans les références, ni majuscules pour les noms propres sauf à l'initiale). Elle s'en tiendra principalement aux ouvrages cités dans l'article et s'établira par classement chrono-alphabétique des noms propres. Les bibliographies longues, plus de 15 références, devront être justifiées par la nature de la recherche présentée. Les articles dont la bibliographie ne suivra pas exactement les consignes 14, 17, 18, 19 et 20 seront retournés à l'auteur. Le tout sans soulignement ni lien hypertexte.

17. Pour un ouvrage

Baume, E. 1985. *La lecture – préalables à sa Pédagogie*. Paris : Association Française pour la lecture.

Fayol, M. et al. 1992. *Psychologie cognitive de la lecture*. Paris: PUF.

Gaonac'h, D., Golder, C. 1995. *Manuel de psychologie pour l'enseignement*. Paris : Hachette.

18. Pour un ouvrage collectif

Morais, J. 1996. La lecture et l'apprentissage de la lecture : questions pour la science. In : *Regards sur la lecture et ses apprentissages*. Paris : Observatoire National de la lecture, p. 49-60.

19. Pour un article de périodique

Kern, R.G. 1994. "The Role of Mental Translation in Second Language Reading". *Studies in Second Language Acquisition*, n° 16, p. 41-61.

20. Pour les références électroniques (jamais placées dans le corps du texte mais toujours dans la bibliographie), les auteurs veilleront à adopter les normes indiquées par les éditeurs pour citer ouvrages et articles en ligne. Ils supprimeront hyperlien et soulignement automatique et indiqueront la date de consultation la plus récente [consulté le ...], après vérification de leur fiabilité et du respect du Copyright.

21. Les textes seront conformes à la typographie, l'orthographe et la terminologie françaises.

22. Graphiques, schémas, figures, tableaux éventuels seront envoyés aux formats Word et PDF ou JPEG avec obligation de références selon le *copyright*. Les articles contenant un nombre élevé de figures et de tableaux et/ou de mauvaise qualité scientifique et technique ne seront pas acceptés. L'éditeur se réserve le droit de refuser les tableaux en redondance avec les données écrites qui suffisent bien souvent à la claire compréhension du sujet traité.

23. Les captures d'écrans sur l'internet, de plateformes, d'applications, d'extraits de films ou d'images publicitaires seront refusées. Toute partie de texte soumise à la propriété

intellectuelle doit être réécrite en Word avec indication des références, de la source du texte et d'une éventuelle autorisation. Le Gerflint, éditeur de la revue, ne fait pas de reproductions d'éléments visuels (toiles, photographies, images, dessins, illustrations, couvertures, vignettes, cartes, etc.). Outre les références bibliographiques, l'auteur pourra proposer en note une URL permanente permettant au lecteur d'accéder en ligne aux œuvres analysées dans son article.

24. Seuls les articles conformes à la politique éditoriale et aux consignes rédactionnelles seront édités, publiés, mis en ligne sur le site web de l'éditeur et diffusés en libre accès par lui dans leur intégralité. La date de parution dépendra de la coordination générale de l'ouvrage par le rédacteur en chef. L'éditeur d'une revue scientifique respectant les standards des agences internationales procède à l'évaluation de la qualité des projets à plusieurs niveaux. L'éditeur, ses experts ou ses relecteurs (évaluation par les pairs) se réservent le droit d'apprécier si l'œuvre convient, d'une part, à la finalité et aux objectifs de publication, et d'autre part, à la qualité formelle de cette dernière. L'éditeur dispose d'un droit de préférence.

25. Les prépublications de l'article et de ses métadonnées ne sont pas autorisées. Une fois éditée sur gerflint.fr, seule la version « PDF-éditeur » de l'article peut être déposée pour archivage dans un répertoire institutionnel, avec mention exacte des références et métadonnées de l'article. Tout signalement ou référencement doit respecter les normes internationales et le mode de citation de l'article, tels que dûment spécifiés dans la politique de la revue. L'archivage des numéros complets de la revue est réservé à l'éditeur.





Synergies Inde, n° 14 / 2025

Revue du GERFLINT

Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale

Président d'Honneur : Edgar Morin

Fondateur et Président : Jacques Cortès (1935-2025)

Publications du GERFLINT

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14524060t>

<http://viaf.org/viaf/141015430>

ISNI 0000 0001 1956 5800

<https://ror.org/02fek2d03>

IdRef : 077342070

Le Réseau des Revues Synergies du GERFLINT :

Synergies Afrique centrale et de l'Ouest

Synergies Afrique des Grands Lacs

Synergies Algérie

Synergies Argentine

Synergies Amérique du Nord

Synergies Brésil

Synergies Chili

Synergies Chine

Synergies Corée

Synergies Espagne

Synergies Europe

Synergies France

Synergies Inde

Synergies Iran

Synergies Italie

Synergies Mexique

Synergies Monde

Synergies Monde Arabe

Synergies Monde Méditerranéen

Synergies Pays Germanophones

Synergies Pays Riverains de la Baltique

Synergies Pays Riverains du Mékong

Synergies Pays Scandinaves

Synergies Pologne

Synergies Portugal

Synergies Roumanie

Synergies Royaume-Uni et Irlande

Synergies Russie

Synergies Sud-Est européen

Synergies Tunisie

Synergies Turquie

Synergies Venezuela

Essais francophones : Collection scientifique du GERFLINT

Essais francophones. Série CREDIF

Direction du Pôle Éditorial International :

Sophie Aubin (Universitat de València, Espagne ; GERFLINT, France)

Contact: gerflint.edition@gmail.com

Site officiel : <https://www.gerflint.fr>

Administration du site: Thierry Lebeau (France), Kévin Salamanca (Espagne)

Synergies Inde, n° 14 / 2025

© GERFLINT – France – Copyright n° D47P3G4

ARK : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42702413w>

Bibliothèque Nationale de France – Décembre 2025



Groupe d'Études et de Recherches pour le Français
Langue internationale

Programme mondial de diffusion scientifique
francophone en réseau

GERFLINT

www.gerflint.fr

Les sujets abordés dans ce volume, confirment la vocation critique et artistique de la revue *Synergies Inde* : celle d'explorer les zones de passage entre recherche, traduction et mémoire. Ce numéro, en invitant une réflexion sur le « traumatisme », sollicite le lectorat à reconsidérer le phénomène, pas uniquement comme un champ de tensions individuel ou communautaire, mais comme un domaine animé par une dynamique à la fois féconde et résiliente, historique et actuelle, qui englobe l'héritage mondial du colonialisme et de la domination de certaines communautés sur d'autres.

ISSN 2260-8060