

RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITÉ IBN KHALDOUN TIARET



FACULTÉ DES LETTRES ET LANGUES

DÉPARTEMENT DES LANGUES ÉTRANGÈRES

FILIÈRE : LANGUE FRANÇAISE

Thèse élaborée en vue d'obtention d'un diplôme de doctorat LMD en

Littérature générale et comparée

**Écriture du moi post-traumatique dans l'œuvre romanesque de
Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga**

Présentée par

Zoubir GUESSOUM

Sous la direction du professeur

Belgacem BELARBI

2023/2024

À ceux qui ont toujours cru en moi, qui ont été

mes piliers dans les moments de doute.

Mes chers parents,

Que vos âmes reposent en paix.

Remerciements

C'est avec une profonde gratitude que je tiens à remercier chaleureusement toutes les personnes qui ont contribué à la réalisation de cette thèse.

En particulier, mes remerciements vont à mon directeur de thèse, le Professeur Belgacem BELARBI, pour son soutien continu, ses conseils éclairés et son inspiration qui ont été des piliers essentiels tout au long de mon parcours académique.

Ma reconnaissance s'étend à la Faculté des Lettres et des Langues de l'Université de Tiaret pour son soutien constant, contribuant ainsi à l'aboutissement de ce travail.

Un merci appuyé aux membres du jury pour leur temps consacré à la lecture de ce modeste travail, enrichissant ainsi cette recherche.

À mes collègues de recherche et amis, votre soutien, vos conseils judicieux et les échanges enrichissants ont été des éléments clés dans la réalisation de cette thèse, formant une communauté de recherche dynamique.

À tous ceux qui ont croisé ma route et ont été une source d'inspiration, mes plus sincères remerciements.

Avec une gratitude profonde,

Zoubir

Résumé

Cette thèse, intitulée "*Écriture du moi post-traumatique dans l'œuvre romanesque de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga*", s'est penchée sur l'exploration du post-traumatisme, de la mémoire, de l'identité et de la résilience à travers l'analyse comparative de deux romans captivants : *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey et *Notre-Dame du Nil* de Scholastique Mukasonga.

Dans cette étude, nous avons exploré comment les deux auteures utilisent l'écriture pour refléter leur propre Moi à travers leurs personnages dans un contexte post-traumatique, mettant en lumière les conséquences de ces traumatismes sur la mémoire et l'identité. Nous avons également analysé comment l'acte d'écrire devient un outil de guérison, de résilience et de thérapie, offrant un espace pour exprimer la douleur et les espoirs. Cette analyse a souligné le rôle crucial de la littérature en tant que témoin des expériences humaines, révélant sa capacité à documenter les traumatismes individuels et collectifs. Les œuvres de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga nous rappellent que la résilience peut être une réponse face à l'adversité, et que la littérature possède le pouvoir de donner une voix aux silences de la souffrance.

Cette recherche nous rappelle que la littérature comparée offre un espace riche pour analyser les réponses de la fiction littéraire aux traumatismes individuels et collectifs, et elle nous encourage à continuer à explorer les méandres de l'âme humaine à travers les pages des romans. Elle nous rappelle également que la littérature, en tant que témoin des expériences humaines les plus profondes, joue un rôle vital dans notre quête de compréhension et de guérison.

Nous invitons les chercheurs à poursuivre l'exploration de ces thèmes, à approfondir notre compréhension des mécanismes narratifs et psychanalytiques qui sous-tendent la représentation du post-traumatisme, et à continuer à examiner le rôle de l'art et de la culture dans la résilience individuelle et collective.

Mots clés : Post-traumatisme, Mémoire, Identité, Résilience, Littérature comparée

Abstract

This thesis, titled "*Post-Traumatic Self-Writing in the Novels of Maïssa Bey and Scholastique Mukasonga*," delved into the exploration of post-trauma, memory, identity, and resilience through the comparative analysis of two captivating novels: Maïssa Bey's *Puisque mon cœur est mort* and Scholastique Mukasonga's *Notre-Dame du Nil*.

In this study, we explored how two authors use writing to reflect their own selves through their characters in a post-traumatic context, highlighting the consequences of these traumas on memory and identity. We also analyzed how the act of writing becomes a tool for healing, resilience, and therapy for these characters, offering them a space to express their pain and hopes. This analysis underscored the crucial role of literature as a witness to human experiences, revealing its capacity to document individual and collective traumas. The works of Maïssa Bey and Scholastique Mukasonga remind us that resilience can be a response to adversity, and that literature has the power to give a voice to the silences of suffering.

Ultimately, this research reminds us that comparative literature offers a rich space for analyzing the responses of literary fiction to individual and collective traumas, and it encourages us to continue exploring the intricacies of the human soul through the pages of novels. It also reminds us that literature, as a witness to the deepest human experiences, plays a vital role in our quest for understanding and healing.

We invite researchers to continue exploring these themes, deepening our understanding of the narrative and psychoanalytic mechanisms that underlie the representation of post-trauma, and further examining the role of art and culture in individual and collective resilience.

Keywords : Post-Trauma, Memory, Identity, Resilience, Comparative Literature

Sommaire

Résumé	4
Abstract	5
Introduction générale	8
Premier chapitre : Fondements théoriques	22
1. La problématique du "Moi"	24
2. Le "Moi" dans la littérature	34
3. L'écriture du moi.....	37
4. Pourquoi écrire sur soi ?	59
5. La notion de trauma	70
Deuxième chapitre : Contextualisation des œuvres étudiées	76
1. Présentation des œuvres étudiées	78
2. Contexte historique et culturel de <i>Puisque mon cœur est mort</i>	80
3. Contexte historique et culturel de <i>Notre-Dame du Nil</i>	90
4. Présentation des récits de vie des auteurs	99
5. L'influence des expériences personnelles	109
Troisième chapitre : Mémoire et trauma dans « <i>Puisque mon cœur est mort</i> »	113
1. Cadre théorique	115
2. Les stratégies narratives utilisées par Maïssa Bey pour évoquer le trauma	121
3. Les techniques narratives et stylistiques mobilisées pour représenter les effets des traumatismes sur la mémoire.....	148
4. La construction de l'identité du personnage principal "Aïda"	158
5. La représentation de l'Histoire collective et de la mémoire dans le roman	178
Quatrième chapitre : Trauma et identité dans « <i>Notre-Dame du Nil</i> »	191
1. Les eaux troubles du Nil : Symboles et tragédie dans <i>Notre-Dame du Nil</i>	193
2. L'autofiction comme stratégie narrative.....	195
3. La Création d'un Univers Romanesque Évocateur	211
4. Identités en Éclat : Personnages et traumatismes.....	230
5. Les traumatismes individuels et collectifs et leurs conséquences.....	243
6. La reconstruction d'une identité alternative : Mécanismes de survie et résilience...	255
Cinquième chapitre : Trauma, mémoire et identité : Étude comparative	264
1. Représentation du trauma dans les romans	266
2. Analyse comparative des réactions et des mécanismes de défense des personnages face au trauma.....	277

3. Narratologie et psychanalyse dans les deux romans	282
4. Approche psychanalytique de la représentation du trauma	290
5. L'écriture cathartique comme moyen de guérison, de résilience et de thérapie	298
Conclusion générale	315
Bibliographie.....	323

Introduction générale

L'objet de la littérature comparée est d'étudier la littérature dans sa dimension universelle. À travers la comparaison des œuvres littéraires de différentes cultures et époques, cette discipline nous permet d'explorer les thèmes, les motifs et les expériences humaines qui transcendent les frontières géographiques et temporelles. La littérature, en tant que miroir des sociétés et des individus, offre un espace privilégié pour sonder les profondeurs de l'âme humaine, révélant ses tourments, ses aspirations et ses cicatrices :

La littérature est devenue le ferment même de la mémoire collective qui a toujours joué, et jouera davantage, un rôle fondamental dans la reconstruction de l'essence de l'être dans toute sa dimension humaine. Elle est vectrice de valeurs humaines et moyen de transmission des cultures et des traditions qui sont l'écho du mouvement des sociétés, à travers les temps.¹

Effectivement, la littérature se révèle comme un pilier essentiel dans l'édification et la préservation de l'identité et de la mémoire collective, particulièrement dans le contexte des traumatismes individuels et collectifs. En évoquant les expériences, les émotions et les réflexions qui traversent les siècles, elle tisse un lien indéfectible entre les individus et leur histoire commune, offrant ainsi un refuge pour ceux qui ont été touchés par des événements traumatiques. Par le biais de récits variés et de personnages emblématiques, elle offre une réflexion profonde sur la condition humaine, permettant aux survivants de trouver du réconfort et de donner un sens à leurs souffrances. De plus, en servant de véhicule pour les valeurs fondamentales de l'humanité, telle que la résilience, la compassion et la justice, la littérature devient un outil puissant dans le processus de guérison et de reconstruction après des périodes de conflit et de violence. Elle agit également comme un pont entre les différentes cultures et traditions, offrant ainsi aux communautés déchirées par les conflits ou la division un moyen de renouer avec leur identité et de restaurer leur unité :

Personne ne peut nier le rôle qu'ont joué fondamentalement les grands classiques universels littéraires et artistiques, les grands mythes, les épopées de Gilgamesh et d'Homère, les Mille et une Nuits et autres, dans la genèse de la conscience humaine des peuples pour une vie meilleure, refusant du coup tout diktat faisant de la liberté et les droits fondamentaux un otage afin de sévir librement.²

¹ Laouedj, Z. (2021, Septembre 22). La littérature dans la société, apport et impact. Liberté. Consulté le Mars 26, 2023, sur <https://www.liberte-algerie.com/culture/la-litterature-dans-la-societe-apport-et-impact-365459>

² *Ibid.*

À travers ses pages, la littérature résonne comme un écho du mouvement perpétuel des sociétés, capturant les fluctuations, les défis et les triomphes qui ont marqué l'histoire de l'humanité, et offrant ainsi un précieux témoignage sur la capacité de l'esprit humain à surmonter l'adversité et à trouver l'espoir dans les moments les plus sombres.

Dans ce cadre de cette recherche, notre exploration se concentre sur un sujet d'une importance particulière et d'une actualité indéniable : *l'écriture du moi post-traumatique*. La problématique de la mémoire, de l'identité et du trauma, avec ses résonances universelles, se révèle à travers une sélection d'œuvres littéraires qui offrent un éclairage remarquable sur les questionnements de l'identité, de la résilience, et de la reconstruction de soi suite à des traumatismes personnels et collectifs. En effet, la littérature contemporaine regorge de nombreuses œuvres abordant ces thématiques essentielles, offrant ainsi un miroir poignant de notre monde marqué par les conflits et les bouleversements politiques.³ Ce sujet revêt une pertinence particulière à l'ère contemporaine, où les conséquences des conflits sociaux, politiques, et ethniques continuent d'impacter des individus et des communautés.

Cependant, « La question de l'articulation littéraire et critique de la (post)mémoire et du trauma interpelle la recherche en littérature depuis plusieurs années, et notamment dans les corpus de langue française. »⁴. Cette exploration méticuleuse des liens entre les récits littéraires et les mécanismes de la mémoire, en particulier dans leur rapport avec les expériences traumatiques, constitue un domaine d'étude fertile. Les écrivains francophones, à travers une variété de genres et de styles, offrent des témoignages

³ Cette assertion est illustrée par un large éventail d'œuvres littéraires contemporaines qui abordent les thématiques du trauma, de la mémoire et de l'identité dans le contexte des conflits et des bouleversements politiques. Par exemple, la littérature de la Shoah offre des témoignages poignants sur les horreurs vécues pendant l'Holocauste, tels que *Si c'est un homme* (1947) de Primo Levi ou *Le Journal d'Anne Frank* (1942), la guerre civile espagnole dans *L'Espoir* (1937) d'André Malraux. ". De même, d'autres événements historiques tragiques ont été explorés dans la littérature, comme le génocide au Rwanda dans *Un dimanche à la piscine à Kigali* (2000) de Gil Courtemanche. En outre, des périodes de conflits et de souffrances spécifiques à l'Histoire de l'Algérie sont également documentées à travers des œuvres telles que *Nedjma* (1956) de Kateb Yacine et *La danse du roi* (1968) de Mohammed Dib, qui révèlent les profondes tensions et les dilemmes identitaires de l'époque coloniale et post-coloniale. De même, la Décennie Noire des années 1990 en Algérie est explorée dans des romans tels que : *Les agneaux du Seigneur* (1998) et *À quoi rêvent les loups* (1999) de Yasmina Khadra, qui témoignent de manière saisissante des traumatismes et des bouleversements politiques qui ont marqué cette période sombre de l'Histoire algérienne. Ces œuvres, parmi tant d'autres, reflètent la capacité de la littérature à donner voix aux victimes, à documenter les souffrances humaines et à susciter la réflexion sur les conséquences dévastatrices des conflits et des oppressions politiques.

⁴ Carme Figuerola et José Domingues de Almeida, « Introduction », Carnets [En ligne], Deuxième série - 26 | 2023, mis en ligne le 28 novembre 2023, consulté le 26 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/14816> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/carnets.14816>

poignants et des réflexions profondes sur la manière dont les souvenirs douloureux et les traumatismes individuels et collectifs sont représentés, interprétés et transmis à travers les générations. Cette dynamique complexe entre littérature et mémoire continue de susciter des débats et des recherches approfondies dans le domaine de la critique littéraire, enrichissant ainsi notre compréhension des processus de création et de réception des œuvres littéraires contemporaines.

Dans cette étude, notre choix s'est porté sur deux auteures francophones : Maïssa Bey de l'Algérie, et la franco-rwandaise Scholastique Mukasonga. Leurs romans illustrent avec maestria la capacité de la littérature à refléter les tourments de l'âme humaine, à questionner les constructions identitaires et à éclairer la quête perpétuelle de sens face aux traumatismes vécus. En cette ère où les récits du passé et du présent s'entremêlent inextricablement, cette recherche ambitionne de contribuer à une meilleure compréhension des enjeux de l'écriture du moi post-traumatique, en s'appuyant sur les riches récits proposés par ces deux écrivaines d'exception.

Dans cette étude comparative, nous explorerons deux romans qui abordent ces thématiques de manière différente mais tout aussi captivante. Le premier, *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey, relate l'histoire déchirante d'une mère confrontée à la perte tragique de son fils unique et qui décide de se venger en tuant l'assassin présumé. Le second roman, *Notre-Dame du Nil* de Scholastique Mukasonga, se déroule dans un pensionnat pour filles rwandaises dans les années 70, où la question de l'identité et de la discrimination ethnique est au cœur du récit.

Les années quatre-vingt-dix du siècle passé ont profondément marqué la société algérienne. On ne peut trouver une famille qui ne soit pas affectée par ce qui s'est passé, de loin ou de près. Mais comme à tout début il y a une fin, l'Algérie est sortie de cette période tragique vers les débuts des années 2000, toutefois avec beaucoup de douleurs, traumatismes et surtout avec beaucoup de questions... La littérature, étant toujours témoin de son temps n'a pas échappé aux douleurs et traumatismes subis par la société.

Cependant, afin de mettre fin à la tragédie, les autorités algériennes ont promulgué ce qu'on a appelé les lois de la concorde civile et la réconciliation nationale. Des lois jugées par beaucoup comme étant discriminatoires, faites au détriment des victimes et de leurs familles. Après cette période, la question de la mémoire et de l'oubli est devenue

cruciale, alors que l'amnistie, l'amnésie et l'impunité sont devenues des termes couramment associés à cette époque. Selon *Amnesty international* :

Loin d'assurer aux centaines de milliers de victimes et à leurs proches leur droit à la vérité, à la justice et à des réparations, les mesures d'amnistie adoptées en 1999 ont renforcé le climat d'impunité généralisée dont bénéficiaient les auteurs de crimes graves au regard du droit international humanitaire et relatif aux droits humains.⁵

L'impunité souligne donc l'importance de la littérature dans la construction de la mémoire collective et l'appel à la nécessité de se souvenir pour ne pas oublier les souffrances passées. Durant cette période, plusieurs écrivains ont publié des textes littéraires à travers lesquels ils cherchaient à réfléchir sur les traumatismes et les cicatrices de cette époque, en explorant des thèmes controversés tels que la mémoire, le deuil, l'oubli, la vengeance et la guérison dans un contexte post-traumatique.

C'est dans cette dynamique, en 2010 une dizaine d'année après la décennie noire, Maïssa Bey publie son roman *Puisque mon cœur est mort*. Un récit qui revient à cette époque à travers l'histoire de Aïda, une femme divorcée de 48 ans, enseignante l'Anglais à l'université, vivant seule avec son fils unique Nadir dans un petit appartement dans un quartier populaire. Dans une nuit de destin, Nadir ce jeune étudiant en médecine, promu d'un brillant avenir, est assassiné lâchement dans la fleur de son âge par un terroriste amnistié par la loi de la Concorde civile. Le meurtre tragique et impensable de son enfant unique a été un véritable tournant dans la vie de cette maman, qui a vu tous ses repères bouleversés du jour au lendemain. Désespérée, elle s'est interrogée sans relâche sur les circonstances de cette atrocité, cherchant à comprendre comment et pourquoi son fils avait été arraché à elle de manière si violente. Mais cette quête de sens n'a fait qu'accentuer sa douleur, sa tristesse et son désespoir. Au fil du temps, Aïda s'est enfoncée dans un abîme de douleur, allant parfois jusqu'à sombrer dans la dépression et la folie. Depuis ce jour-là, elle n'est plus tout à fait la même. Elle se sent comme une âme blessée, hantée par les souvenirs de son fils disparu. En tentant de surmonter cette perte douloureuse, Aïda a trouvé une consolation dans l'écriture. Chaque soir confrontée à sa solitude accablante, elle écrit des lettres à son fils sur un cahier d'écolier, qui lui permettent d'exorciser sa souffrance. Au travers de ces lettres, elle relate son calvaire quotidien, partage ses

⁵ Amnesty international. (2009). Algérie. Un legs d'impunité. Une menace pour l'avenir de l'Algérie. Consulté le Janvier 3, 2024, sur <https://www.amnesty.org/fr/wp-content/uploads/sites/8/2021/07/mde280012009fra.pdf>

souvenirs intimes, dévoile son projet de vengeance et exprime sa profonde aversion envers ceux qui prétendent parler au nom de Dieu.

Dans *Puisque mon cœur est mort*, Maïssa Bey parvient à créer une connexion profonde entre le monde de son protagoniste et celui des milliers de mères qui souffrent de la même douleur. Bien qu'elle raconte une histoire qui n'est pas la sienne, Bey utilise la première personne du singulier Je qui se transforme en Nous pour se glisser dans la peau d'Aïda et celle des milliers de mères qui sont confrontés à une douleur semblable à la sienne, et qui cherchent désespérément une réponse qui pourrait consoler leurs blessures. Elle nous présente une fiction inspirée des milliers des histoires réelles, avec des personnages imaginaires parus comme réels. Effectivement, elle utilise la fiction qui consiste à incarner la réalité à partir des histoires des autres.

Dans ce contexte, Maïssa Bey souligne que l'écriture n'est qu' : « un dévoilement, donc c'est vraiment une angoisse et une douleur, c'est passer de l'autre côté du silence qu'on nous impose à nous en tant que femmes, et en même temps du silence qu'on nous a imposé en tant qu'algériens. »⁶. Elle ajoute ainsi que : « Les contrémissements, le silence, les obligations sociales, l'hypocrisie que ça génère, ça devient comme un poids qui pèse de plus en plus, et j'ai eu l'impression de me libérer de tout ce poids au moment où j'ai commencé à écrire. »⁷

En revanche, Scholastique Mukasonga était en exil hors du Rwanda pendant le génocide du 1994, et y est revenue dix ans après pour accomplir un voyage mémoriel, c'est ce retour au « pays des Morts » qui ouvre sa pratique d'écriture. Conséquemment, elle met en lumière, à travers ses récits, l'importance de l'écriture en tant que moyen de témoignage et de préservation de la mémoire collective. Pour Mukasonga, écrire est une forme de devoir, une responsabilité qu'elle ressent envers sa famille et son peuple :

... j'étais face à un choc qui menaçait de me faire perdre la mémoire. Il fallait que j'écrive, comme Primo Levi, pour sauvegarder l'histoire de mes proches. Mes livres sont leurs sépultures, leurs « tombeaux de papier ». Le drame du génocide, c'est aussi que vous avez des morts, mais pas de corps. En France, loin d'eux, j'étais devenue une voleuse de deuils. J'errais dans les églises de ma ville normande à la recherche de funérailles d'inconnus pour pleurer mes proches. J'essayais de remplacer le visage du défunt dans son cercueil par celui d'un parent disparu. Ce

⁶ Bey, M. (2015, Octobre 26). Maïssa Bey, la voix des femmes d'Algérie. (L. Charrier, Intervieweur) Consulté le Avril 23, 2023, sur <https://information.tv5monde.com/terriennes/maissa-bey-la-voix-des-femmes-dalgerie-23783>

⁷ *Ibid.*

rituel a duré quelques mois, puis j'ai compris qu'il me fallait un lieu de mémoire. L'écriture s'est alors imposée comme l'espace où leur rendre hommage.⁸

Mukasonga considère ainsi ses livres comme des sépultures symboliques, des lieux où les histoires de ses proches peuvent trouver refuge et où leur mémoire peut être préservée. Mukasonga, en tant que survivante du génocide rwandais, se positionne en tant que gardienne de l'Histoire de son peuple et se donne la mission d'écrire pour ceux qui ne peuvent plus le faire. Elle a publié : *Inyenzi ou les Cafards* (2006), un récit autobiographique qui témoigne son enfance dans le village de regroupement de Nyamata où sa famille a été déplacée en 1960. Son second livre, *La Femme aux pieds nus* (2008) est un hommage à sa mère et à toutes les femmes de Nyamata qui s'ingéniaient à survivre et à sauver leurs enfants d'une mort imminente. *L'Iguifou* (2010), est un recueil de nouvelles qui marque le passage de l'autobiographie à la fiction. Quant à *Notre-Dame du Nil* (2012), il représente sa première incursion dans le domaine de la fiction tout en portant les traces indélébiles de son vécu personnel. À travers ce roman, Mukasonga tisse une trame où se mêlent lieux et personnages fictifs, événements inventés et réalité historique qui lui appartient.

Notre-Dame du Nil raconte l'histoire d'un pensionnat rwandais des années 70, réservé à l'élite féminine du pays et dirigé par des enseignants français et des religieuses belges. Les élèves proviennent de familles notables, de commerçants, de militaires et de politiciens hutu, avec un "quota" de 10 % de Tutsi, dont Veronica et Virginia, qui doivent se surpasser pour obtenir leur diplôme. Au fil des jours, ces adolescentes partagent leurs rêves de vie en Europe, décorent leur coin de dortoir avec des photos de célébrités comme Nana Mouskouri ou Johnny Hallyday, discutent des crèmes blanchissantes, se moquent des cours d'anglais et de géographie, et pleurent la perte de leur camarade Frida, décédée lors d'une fausse couche. Un peu plus haut sur la montagne, vit M. de Fontenaille, un vieux planteur de café belge. Contrairement aux Hutu qui veulent expulser les Tutsi du pays, Fontenaille les considère comme les descendants de pharaons noirs et implore Veronica et Virginia de devenir les déesses et les reines de cérémonies étranges qu'il invente en leur honneur. En effet, Mukasonga explique que ce sont les colonisateurs qui ont délibérément été semé la discorde entre les deux races, alors qu'à l'origine, il n'y avait qu'une différence de fonction entre les Hutu et les Tutsi, les premiers étant agriculteurs et

⁸ Kane, C. (2019, Septembre 6). Scholastique Mukasonga : " Mes livres sont des tombeaux de papiers". *Op. cit.*

les seconds éleveurs. Le personnage de Fontenaille incarne alors cette folie qui a grandement contribué au drame du pays.

Le huis clos imposé à ces lycéennes, bientôt cernées par les partisans du pouvoir hutu, les amitiés, les désirs et les haines qui traversent ces vies en plein épanouissement, les luttes politiques, les complots, les incitations aux meurtres ethniques, les persécutions insidieuses puis flagrantes, les rêves et les désillusions, les espoirs de survie, tout cela dans ce microcosme existentiel, s'avère être un prélude exemplaire au génocide rwandais.

Avec *Notre-Dame-du Nil*, Mukasonga souhaite montrer un autre visage du Rwanda, en se penchant sur la période qui a précédé le génocide. L'humour qui se dégage du récit a été salubre pour surmonter le traumatisme des événements. En 2019, ce roman a été porté à l'écran dans une adaptation cinématographique réalisée par le cinéaste Atiq Rahimi.

Notre étude vise à analyser ces deux romans en termes de narratologie et de psychanalyse, ainsi qu'à examiner de manière comparative les représentations du trauma, de la mémoire et de l'identité dans les deux œuvres. Nous cherchons à comprendre comment les deux auteurs ont utilisé les outils de la fiction pour explorer ces thématiques complexes, et comment leur traitement diffère. L'étude de l'écriture du moi post-traumatique dans l'œuvre romanesque de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga s'ancre dans un contexte marqué par des défis complexes et pressants. Les traumatismes historiques, tels que les guerres, les génocides, les déplacements de populations, et les oppressions politiques, ont laissé des cicatrices profondes au sein de leurs sociétés. Ces expériences collectives ont engendré des répercussions individuelles durables, des mémoires lourdes à porter et des quêtes intimes de guérison. À travers l'analyse de ces romans, nous nous plongeons dans les profondeurs de l'âme humaine, à la recherche des échos de la souffrance, de la résilience et de la reconstruction. Cette recherche se veut ainsi une contribution à l'étude de la littérature comparée, un voyage à travers les pages de la mémoire et de l'identité, un rappel que, malgré les différences culturelles et géographiques, les expériences humaines sont tissées d'un fil commun de douleur et d'espoir.

La sélection du thème et du corpus s'appuie sur la reconnaissance de l'essentielle quête de compréhension : comment la littérature se métamorphose-t-elle en un vecteur d'expression et de catharsis, tant pour les individus que pour les sociétés en proie à des

traumatismes ? Ces récits permettent non seulement de témoigner des souffrances passées, mais aussi de mettre en lumière la capacité de l'écriture à panser les blessures et à transcender les divisions. Cette recherche revêt une pertinence croissante à une époque marquée par des conflits persistants, des migrations massives, et des mouvements de réconciliation et de justice transitionnelle. Les conséquences de la décennie noire en Algérie et du génocide rwandais ont laissé des empreintes indélébiles dans ces sociétés, façonnant les trajectoires individuelles et collectives de leurs citoyens. Le poids de l'Histoire, des violences et des pertes demeure une réalité palpable, rappelant que les séquelles du traumatisme continuent de hanter les mémoires.

Dans le cadre de cette thèse, nous examinerons en profondeur les récits de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga, tout en intégrant des perspectives littéraires, psychanalytiques, et comparées. Nous espérons que cette recherche apportera une contribution significative à la compréhension de l'écriture du moi post-traumatique et à la manière dont la littérature transcende les barrières pour nous rappeler notre humanité commune.

La problématique qui guide notre recherche se matérialise à travers les questions suivantes :

Comment les romans *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey et *Notre-Dame du Nil* de Scholastique Mukasonga reflètent-ils les profondeurs de leur être à travers leurs personnages, et quelles analogies ou distinctions peut-on identifier dans ces représentations ?

De quelle manière ces œuvres littéraires explorent-elles l'écriture du moi post-traumatique pour aborder l'Histoire collective, la mémoire et l'identité, dans le contexte de la décennie noire en Algérie et du génocide rwandais ?

Dans quelle mesure l'écriture est-elle employée comme un instrument de construction et de reconstruction de l'identité individuelle et collective dans les œuvres de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga, en réaction aux traumatismes de la décennie noire en Algérie et du génocide rwandais, respectivement ?

Cette problématique nous amène au cœur de notre étude, en mettant en lumière la manière dont Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga abordent des thématiques universelles liées au trauma, à la mémoire et à la reconstruction de l'identité. La recherche

d'une réponse à cette problématique nous conduira à plonger dans les méandres de la narration, de l'analyse psychanalytique, et de la littérature comparée.

Par conséquent, cette thèse s'articule autour des objectifs de recherche clairement définis, visant à approfondir notre compréhension des romans *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey et *Notre-Dame du Nil* de Scholastique Mukasonga : Tout d'abord à explorer la représentation du moi dans les œuvres de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga, en analysant en profondeur comment ces écrivaines dépeignent les séquelles des traumatismes collectifs à travers leurs personnages, tout en examinant les similitudes et les différences dans leurs approches de la souffrance, de la douleur et de la résilience. Ensuite, nous cherchons à étudier comment l'écriture est utilisée comme un outil de construction et de reconstruction de l'identité individuelle et collective en réponse aux traumatismes de la décennie noire en Algérie et du génocide rwandais, en analysant comment les deux narratrices utilisent l'écriture pour donner un sens à leurs expériences, affronter leur passé et réinventer leur identité en mettant en lumière les mécanismes de résilience et de guérison qui émergent des expériences de leurs personnages, en comprenant comment l'écriture devient un moyen de catharsis, d'expression et de transformation. Enfin, nous aspirons à contribuer au domaine de la littérature comparée en éclairant la capacité de la littérature à explorer les thèmes du moi, du traumatisme, de la mémoire collective et de la construction identitaire dans des contextes culturels variés, enrichissant ainsi notre compréhension de la littérature mondiale et de sa capacité à explorer les expériences humaines universelles.

En poursuivant ces objectifs de recherche, cette thèse s'efforce d'offrir une perspective éclairée sur l'écriture du moi post-traumatique et son rôle dans la construction et la reconstruction de l'identité, tant individuelle que collective. Elle contribue ainsi au dialogue mondial sur la littérature, la mémoire, la résilience et la guérison, dans un monde marqué par des traumatismes persistants.

Pour analyser les romans de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga, nous avons examiné la structure narrative, la focalisation, les éléments symboliques, les dialogues, les monologues intérieurs et les éléments psychologiques des personnages. Nous avons également exploré les mécanismes d'identification et d'empathie, qui sont au cœur de la psychanalyse, afin de mieux comprendre comment les lecteurs interagissent avec les personnages et leurs expériences post-traumatiques.

La narratologie psychanalytique est une approche théorique de l'analyse littéraire qui s'appuie sur les concepts de la psychanalyse pour étudier la construction narrative d'un texte. Elle considère que l'œuvre littéraire est le produit d'une expérience inconsciente, influencée par les désirs et les traumatismes de l'auteur. Dans ce sens, Henri-Paul Jacques explique que la narratologie psychanalytique :

indique très précisément ce qui de la littérature sera abordé par quoi de la psychanalyse: non pas avant tout — car on ne peut y échapper — l'exprimé et le narré (le complexe ou le fantasme), ni le rapport d'un lecteur à un texte (une sorte de transfert), mais l'expression même, la narration; à l'aide de la psychanalyse comme technique d'investigation des processus psychiques qui sous-tendent le choix de certains éléments narratifs, qui soutiennent la forme de la narration, qui imposent certains procédés stylistiques. En effet, en recourant constamment au questionnement psychanalytique ("pourquoi telle expression, tel élément narratif, telle forme narrative, plutôt que telle ou tel autre?") et malgré les différences de contenu, de censure et d'élaboration secondaire entre le discours de l'écrivain et celui de l'analysant, il est parfaitement justifiable d'appliquer au texte littéraire cette méthode d'investigation pour tenter d'en arriver à un début de clarification de ce qui pourrait bien être l'objet d'étude propre et premier d'une certaine narratologie et d'une certaine stylistique: le phénomène de la générativité verbale, textuelle, et formelle; autrement dit, comment les mots appellent les mots, comment le texte engendre le texte, comment l'exprimé en arrive à trouver sa juste expression et à s'y réitérer.⁹

Selon la narratologie psychanalytique, le texte littéraire est une manifestation de l'inconscient de l'auteur, qui peut être analysé en utilisant les concepts psychanalytiques tels que le refoulement, le complexe d'Édipe, les rêves, etc. Cette approche s'intéresse également aux éléments symboliques et métaphoriques d'un texte, qui peuvent révéler les processus psychiques de l'auteur. En effet, la narratologie nous permettra d'analyser la structure et la construction du récit, tandis que l'approche psychanalytique nous aidera à explorer les dimensions inconscientes des personnages et des événements narratifs. Nous cherchons à comprendre comment les traumatismes sont représentés à travers des mécanismes tels que les rêves, les souvenirs refoulés, et les récits symboliques.

La structure de cette thèse est conçue en cinq chapitres distincts, chacun poursuivant un objectif spécifique et apportant une contribution précise à notre exploration des romans de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga :

Dans le premier chapitre, nous établirons les fondements théoriques de notre recherche. Il s'agit de poser les bases essentielles pour comprendre notre approche de l'écriture du moi post-traumatique dans la littérature. En premier lieu, nous examinerons

⁹ Jacques, H-P. (1986). Du modèle onirique à la rhétorique : pour une narratologie psychanalytique. [Thèse de doctorat]. Université de (Université de Sherbrooke). [En ligne] : <https://savoirs.usherbrooke.ca/handle/11143/14001>, p. 19

les théories sur le moi, de la philosophie cartésienne à la psychanalyse de Freud, ainsi que les théories contemporaines de l'écriture du moi, mettant en lumière l'influence de la théorie proustienne sur la mémoire involontaire. Ensuite, nous aborderons l'évolution de l'écriture en tant que moyen d'expression personnelle, ainsi que les différentes formes d'écriture du moi dans la littérature francophone et les motivations des auteurs à se livrer dans leur écriture. Enfin, la quatrième section explore la notion de trauma, définissant les concepts de trauma et de post-traumatisme, ainsi que leurs représentations dans la littérature. Ce chapitre établit une base solide pour notre étude ultérieure.

Le deuxième chapitre est dédié à la contextualisation des œuvres étudiées. Nous explorerons les contextes historiques, culturels et littéraires dans lesquels Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga ont écrit leurs romans. Comprendre ces contextes est essentiel pour appréhender les motivations des auteures et les influences qui ont façonné leurs œuvres. Tout d'abord, nous présenterons les deux romans étudiés puis, nous explorerons le contexte historique, culturel et personnel dans lequel ces œuvres ont été écrites, mettant en lumière les influences qui ont façonné de ces deux romans. Ensuite, en présentant les récits de vie des auteurs, à savoir *L'une et l'autre* de Maïssa Bey et *Inyenzi ou les cafards* de Scholastique Mukasonga, nous examinerons leur parcours personnel, leurs expériences et les éléments biographiques pertinents pour comprendre leur engagement dans l'écriture. Ces récits personnels fournissent un éclairage précieux sur les expériences individuelles des écrivaines pour analyser thèmes récurrents et les motifs autobiographiques qui pourraient influencer leurs écrits.

Dans le troisième chapitre, nous avons dans l'analyse du roman *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey. Notre objectif principal est d'explorer en profondeur la manière dont l'ouvrage aborde les thèmes de la mémoire et du trauma. Nous mettrons en lumière les représentations du moi post-traumatique et les mécanismes narratifs spécifiques qui les sous-tendent. Dans ce chapitre, nous aborderons d'abord l'importance centrale de la mémoire dans l'écriture du trauma, en mettant en lumière la façon dont les souvenirs traumatiques s'entremêlent avec le tissu narratif. Nous analyserons ensuite les stratégies et les techniques narratives et stylistiques déployées par Maïssa Bey pour représenter le trauma. La construction de l'identité du personnage principal « Aïda » occupe également une place centrale dans notre analyse. Nous explorerons son rapport avec son passé familial, ses interactions avec les autres personnages et sa quête d'identité dans un contexte post-traumatique. Enfin, nous nous pencherons sur la représentation de l'Histoire

collective et de la mémoire dans le roman, en examinant comment Maïssa Bey intègre les événements historiques et explore la relation complexe entre l'Histoire collective et les histoires individuelles.

Le quatrième chapitre est concentré sur le roman *Notre-Dame du Nil* de Scholastique Mukasonga. Notre analyse se penchera sur la manière dont l'ouvrage traite du trauma et de l'identité, en examinant les personnages, les événements et les mécanismes narratifs qui façonnent ces thèmes. Tout d'abord, examiner le rôle de l'autofiction comme stratégie narrative, explorer les différentes perspectives de focalisation utilisées par l'auteure pour plonger au cœur des sentiments et des pensées de ses personnages, ainsi que la création minutieuse de l'univers romanesque évocateur de Mukasonga. Ensuite, il est indispensable de présenter les symboles identitaires personnages qui peuplent ce roman, en les replaçant dans le contexte des traumatismes individuels et collectifs qui les affectent, ainsi que les mécanismes de survie et de résilience mis en œuvre par ces personnages pour reconstruire une identité alternative.

Le cinquième et dernier chapitre ; on l'a réservé à l'étude comparative. Nous confronterons les représentations du moi post-traumatique, de la mémoire et de l'identité dans les deux romans, en explorant en détail la manière dont les écrivaines abordent le trauma, la mémoire et la reconstruction de l'identité dans les deux récits cherchant à mettre en évidence les similitudes et les différences dans les approches de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga. De plus, nous mettrons en lumière les diverses stratégies narratives et les mécanismes de défense mis en place par les personnages principaux pour faire face à leurs expériences traumatiques, à travers une analyse comparative des deux romans.

Cette structure en cinq chapitres guidera notre recherche à travers une analyse approfondie des romans et nous permettra de répondre à notre problématique de recherche concernant l'écriture du moi post-traumatique et ses implications pour la mémoire, l'identité et la résilience.

En conclusion, Au fil de cette thèse, nous nous plongeons dans l'analyse de ces romans à travers une approche narratologique et psychanalytique, cherchant à comprendre comment les auteures explorent les traumatismes personnels et collectifs, les effets de ces traumatismes sur l'identité et la mémoire de leurs personnages, et comment elles proposent des formes de résilience et de guérison à travers leur écriture. Cette

recherche aspire à apporter une contribution significative à l'étude de la littérature comparée en éclairant la capacité de la littérature à explorer les thèmes universels du moi, du traumatisme, de la mémoire collective et de la construction identitaire, tout en les inscrivant dans des contextes culturels et historiques spécifiques. Notre exploration des romans de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga nous guidera vers une meilleure compréhension des récits de souffrance, de résilience et de reconstruction dans un monde marqué par des traumatismes persistants. Dans ce périple littéraire, nous espérons jeter une lumière nouvelle sur l'écriture du moi post-traumatique et sur son rôle dans la mémoire, l'identité et la résilience.

Premier chapitre : Fondements théoriques

Introduction

La question du moi a été étudiée depuis des siècles dans la philosophie, la psychologie et la littérature. En effet, la littérature a offert un terrain fertile pour l'exploration de la complexité du moi et de son écriture, et a contribué à l'évolution des théories sur le sujet. Dans ce premier chapitre, nous allons explorer des théories littéraires et psychanalytiques qui sous-tendent notre étude, et pour appréhender les enjeux de l'écriture du moi post-traumatique dans la littérature francophone contemporaine.

La première section de ce chapitre examinera les théories sur le moi. Nous verrons comment la conception du moi a évolué depuis la philosophie cartésienne jusqu'à la psychanalyse de Freud. Nous aborderons également les théories contemporaines de l'écriture du moi et leur évolution, en mettant l'accent sur la théorie proustienne sur le moi, qui souligne la mémoire involontaire et la façon dont le moi se construit à travers les souvenirs, a également eu une influence considérable sur la littérature.

La deuxième section portera sur la question de l'écriture en général. Nous verrons comment l'écriture est devenue un moyen pour les écrivains de s'exprimer, et comment elle a évolué en tant que forme d'expression personnelle.

La troisième section examinera spécifiquement l'écriture du moi. Nous nous concentrerons sur les différentes formes d'écriture du moi dans la littérature francophone, y compris l'autobiographie, le roman autobiographique, l'autofiction, le roman-mémoires, le roman épistolaire et le journal intime. Nous explorerons également les raisons qui poussent les auteurs à se livrer dans leur écriture.

Enfin, nous examinerons dans la quatrième section la notion de trauma, en définissant les concepts de trauma et de post-traumatisme et en explorant les différentes théories sur le sujet. Nous verrons également comment le trauma est représenté dans la littérature.

Ce chapitre fournira une base solide pour la suite de notre étude sur l'écriture du moi post-traumatique dans l'œuvre romanesque de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga. Nous verrons comment ces auteurs représentent leur moi post-traumatique dans leurs romans et comment ces représentations contribuent à notre compréhension de la complexité du moi et de son écriture dans la littérature contemporaine.

1. La problématique du "Moi"

Tout au long de l'histoire, la question du moi a été étudiée de façon multidimensionnelle dans différents domaines et de manière multiforme. La philosophie, la psychologie, la psychanalyse, la sociologie et même la littérature ont voulu lui donner un sens.

L'émergence des écritures personnelles et/ou intimes était le fruit d'une lente évolution, car la culture religieuse (chrétienne) insiste sur la disparition du moi humain en Dieu, l'individu n'a aucune valeur en lui-même et n'a de signification qu'orientée vers Dieu. C'est le cas des Confessions (397-401) de Saint Augustin ; la première œuvre de caractère autobiographique dont l'auteur avoue ses péchés au Dieu, mais aussi il avait pour but de proclamer la gloire du Dieu.

Le « Moi » était un sujet préoccupant et l'objet de l'attention de plusieurs écrivains depuis le XVII^e siècle : siècle de la renaissance humaniste. C'est à partir des textes de Pierre Bayle (1647 – 1706) et de Bernard Le Bouyer de Fontenelle (1657 – 1757) que les préoccupations intellectuelles et philosophiques instaurent l'individu comme l'objet central de la connaissance : on doit interroger le « moi » à partir de ce qui le constitue et son inscription dans le système social.

1.1. Le Moi cartésien

En explorant la notion de « moi pensant », Descartes est considéré comme le fondateur de la conception du moi, en élaborant la première étude du moi appelé « le moi cartésien » sans toutefois le substantiver. Selon Vincent Carraud, professeur de philosophie à l'université de Caen, le moi cartésien est « le résidu pur et solide du moi personnel dont le doute a eu raison de toutes les particularités et de toutes les déterminations »¹⁰. Dans *Les Méditations Métaphysiques*, Descartes aborde d'abord le cogito (son propre moi ou son esprit) et, dans la deuxième méditation, il affirme que lorsqu'il voit des hommes, il ne voit pas vraiment des hommes, mais plutôt « des chapeaux

¹⁰ Carraud, V. (2010). *L'invention du moi*. Paris: PUF., p. 48.

et des manteaux »¹¹. Cela signifie qu'il considère qu'il voit des hommes, mais qu'il n'a pas de certitude sensible quant à ce qu'il voit sous les chapeaux et les manteaux. Ainsi, le moi conceptuel est l'ego ou le cogito qui ne se présente plus comme objet, mais est en même temps le centre de tout. Il ne désigne pas une personne en particulier, mais plutôt le plus pur de son être, ce qui reste après avoir creusé au plus profond de soi et après avoir expérimenté le doute. Descartes utilise toujours le pronom démonstratif « ce » en parlant du moi. C'est à partir de là que commence véritablement la nominalisation du moi en le référant à l'âme « par laquelle je suis ce que je suis » et à l'être « je pense donc je suis », mais le terme « moi » demeure analogue au « je »¹²

1.2. Pascal : « Le moi est haïssable »

Pascal est le premier à avoir fait la distinction entre le Moi et le Soi. Selon lui, le Soi ne s'implique que dans la réflexivité, et c'est la raison pour laquelle il a inventé la notion de "Moi". Il est évidemment le premier écrivain français à avoir utilisé le terme "Moi" comme substantif dans un fragment célèbre intitulé "*Qu'est-ce que le moi ?*". Avant Pascal, on utilisait plutôt le pronom "Je". Ainsi, Pascal est le premier grand cartésien du XVII^{ème} siècle, héritier de la démarche de Descartes qui avait constitué le Moi comme une chose pensante, comme un roc dans l'océan du doute à partir duquel on doit reconstruire l'espace des vérités. Pour comprendre la réflexion de Pascal sur cette notion de Moi, il est nécessaire de citer intégralement le texte issu des *Pensées*, intitulé "*Qu'est-ce que le moi ?*", qui s'appuie sur la mise en scène cartésienne, mais constitue également un retournement par rapport aux idées de Descartes :

Un homme qui se met à la fenêtre pour voir les passants ; si je passe par là, puis-je dire qu'il s'est mis là pour me voir ? Non ; car il ne pense pas à moi en particulier ; mais celui qui aime quelqu'un à cause de sa beauté, l'aime-t-il ? Non : car la petite vérole, qui tuera la beauté sans tuer la personne, fera qu'il ne l'aimera pas.

Et si on m'aime pour mon jugement, pour ma mémoire, m'aime-t-on, moi ? Non, car je puis perdre ces qualités sans me perdre moi-même. Où est donc ce moi, s'il n'est dans le corps, ni dans l'âme ? et comment aimer le corps ou l'âme, sinon pour ces qualités, qui ne sont point ce qui fait le moi, puisqu'elles sont périssables ? car aimerait-on la substance de l'âme d'une personne, abstraitement, et quelques

¹¹ Descartes, R. (1824). *René Descartes, Méditation métaphysique, méditation II*. Paris: Levrault. Consulté le Juillet 17, 2021, sur https://fr.wikisource.org/wiki/M%C3%A9ditations_m%C3%A9taphysiques/M%C3%A9ditation_seconde

¹² Carraud, V. (2018, Janvier 26). Les Pensées de Pascal (4/5) : La question du moi chez Pascal. Consulté le Juillet 13, 2021, sur <https://www.youtube.com/watch?v=1x9ACCSQUso>

qualités qui y fussent ? Cela ne se peut, et serait injuste. On n'aime donc jamais une personne, mais seulement des qualités.

Qu'on ne se moque donc plus de ceux qui se font honorer pour des charges et des offices, car on n'aime personne que pour des qualités empruntées.¹³

Dès le début du premier paragraphe, Pascal s'interroge sur la question de savoir si l'on connaît véritablement un passant ; évidemment, on ne le connaît pas, car notre connaissance est superficielle : on ne voit que son physique, on ne connaît ni sa vie ni ses pensées. Donc, on ne peut pas prétendre connaître le "moi" d'une personne sans l'avoir connue auparavant : dans ce cas, cette connaissance n'est qu'une connaissance superficielle. On se demande alors ce qui nous permet de connaître véritablement une personne. Pour y répondre, Pascal prend comme exemple le cas de l'amour, puisqu'on ne peut aimer une personne sans la connaître, sans connaître son "moi". Mais comment connaître ce "moi" lorsque l'on aime cette personne ? Évidemment, on peut être attiré par une personne pour ses caractéristiques physiques ou mentales ; en premier lieu, on peut être attiré par la beauté physique d'une personne. Cependant, cet amour est éphémère, car la beauté est passagère, de même que toutes les qualités physiques qui changent et disparaissent au fil du temps, ce qui entraîne la disparition de la raison de cet amour et on finit par ne plus aimer cette personne. Par conséquent, ce qui fait le "moi" d'une personne n'est pas ses qualités physiques. A priori, le "moi" n'est donc pas seulement le corps, car le corps change, alors que le "moi" reste le même. Si le moi n'est pas le corps, peut-être qu'il est l'esprit, c'est la question que pose Pascal dans le deuxième paragraphe. Peut-on aimer une personne pour son jugement ou sa mémoire ? En fait, dans ce cas, c'est le même problème qui se pose, car l'esprit change, les idées peuvent se varier et évoluer, et on peut même perdre sa mémoire. Ce qu'on aimait auparavant, on peut cesser de l'aimer, les opinions qu'on avait, on peut les abandonner. Donc, si on aime une personne simplement pour ses idées, on risque d'être déçu, parce que ces idées peuvent évoluer, et la personne peut également évoluer. Autant que les qualités mentales et physiques sont des qualités temporaires, le moi n'est ni l'esprit ni le corps, parce que le moi doit posséder une permanence que ni l'esprit ni le corps ne possèdent. De ça, on peut tirer une conclusion : on n'aime jamais une personne pour ses qualités. Ce que veut dire Pascal, c'est que l'amour humain ne peut pas être abstrait, il n'y a pas d'amour dans des qualités qui s'y rattachent, on n'aime dans une personne que des attributs qui changent, puisque finalement, une

¹³ Pascal, B. (1670). *Pensées*. Paris: BNF. Consulté le Juillet 17, 2021, sur <http://www.penseesdepascal.fr/>, p. 237.

personne d'un point de vue humain, c'est la somme de ses qualités. Pour Pascal, le véritable amour n'est que l'amour de Dieu, celui qui possède des qualités permanentes.

Dans le dernier paragraphe, Blaise Pascal affirme que les qualités de l'esprit ou du corps sont toujours des qualités temporaires qui ne constituent pas véritablement notre moi. Le moi se situe ailleurs, en dehors de la métaphysique, et il est introuvable. Pourtant, Pascal ne s'arrête pas là, car il se met dans la situation de l'autre, de cet inconnaisable, de cette altérité : « si je passe par là », pour confirmer l'incapacité de trouver le moi en métaphysique.

Selon Pascal, le moi réside dans l'amour propre qu'on éprouve pour soi-même, et dans le fait d'être aimé des autres à travers l'image qu'on projette sur soi. C'est la volonté de vouloir être aimé qui constitue le moi pascalien. Cependant, cette entité est insituable et inaccessible, car elle tient davantage de la morale que de la métaphysique. En réalité, le moi est une entité parfaitement illusoire, une construction sociale et psychologique qui n'a pas d'existence réelle en dehors de nos propres perceptions et de celles des autres. En fin de compte, pour Pascal, l'amour véritable ne peut être que l'amour de Dieu, qui possède des qualités permanentes et immuables.

D'autre part, Pascal dit : « En un mot, le moi a deux qualités : il est injuste en soi en ce qu'il se fait centre de tout ; il est incommode aux autres en ce qu'il les veut asservir, car chaque moi est l'ennemi et voudrait être le tyran de tous les autres »¹⁴. Ce qui explique évidemment sa fameuse expression « le moi est haïssable » : dans le sens où chaque moi – parmi les milliards qui existent dans le monde – se considère le centre de tout, se préfère soi-même à toute autre chose. C'est effectivement l'excès d'une subjectivité égoïste, aut centrée et orgueilleuse que Pascal dénonce et appelle à se faire modeste et se tourner vers Dieu.

En effet, Blaise Pascal est l'inventeur du terme "le moi" par la substantivation du terme cartésien "l'ego", en lui conférant une signification indéfectible. Il ne donne pas de définition précise du moi, mais propose seulement une analyse de sa situation dans le contexte social. Selon lui, le moi n'a pas de détermination physique ou mentale, il se manifeste uniquement dans la volonté des hommes. Cette invention a cependant ouvert la voie à ses successeurs pour tenter de définir et de cerner ce terme.

¹⁴ *Ibid.*, p. 246.

1.3. Hume : le moi insaisissable

En s'appuyant sur le concept d'identité, David Hume développe une thèse sur le moi qui s'oppose à la thèse cartésienne, laquelle soutient la continuité et la stabilité du moi. Il affirme que l'identité est illusoire et que le moi n'est pas réel, car il est constitué d'une succession de perceptions multiples. Dans l'extrait suivant, Hume explique sa perception du moi dans un contexte identitaire :

... Pour ma part, quand je pénètre le plus intimement dans ce que j'appelle moi, je bute toujours sur une perception particulière ou sur une autre, de chaud ou de froid, de lumière ou d'ombre, d'amour ou de haine, de douleur ou de plaisir. Je ne peux jamais me saisir, moi, en aucun moment sans perception, et je ne peux rien observer que la perception. Quand mes perceptions sont écartées pour un temps, comme par un sommeil tranquille, aussi longtemps, je n'ai plus conscience de moi, et on peut dire vraiment que je n'existe pas.¹⁵

Dans ce texte, David Hume adopte une position empiriste en ce qui concerne le moi. Pour Hume, le moi est une construction humaine qui découle de l'imagination appliquée à un ensemble de perceptions liées par des relations de ressemblance. Hume distingue entre les impressions, les perceptions de l'esprit et l'imagination de la mémoire, et affirme que si un individu possède une identité qui est la série de la totalité de ses perceptions, il n'a pas un moi unique. Le moi, selon Hume, est plutôt constitué d'une multiplicité d'idées et d'impressions qui sont séparables et instables. Il est donc indéfinissable et n'existe que comme concept langagier. Hume soutient également que le moi est unique pour chaque personne car les perceptions de chacun sont différentes et changent constamment avec chaque nouveau mouvement de notre organe corporel, ce qui crée un flux perpétuel et une succession d'impressions qui ne peuvent pas être saisies simultanément. Pour Hume, la conscience est ce qui prouve l'existence de l'être, et le moi disparaît définitivement après la mort. En somme, Hume affirme que le moi est une illusion qui découle de notre interprétation subjective de nos perceptions.

Cependant, la théorie empiriste de David Hume a été largement critiquée par de nombreux philosophes postérieurs car elle ne prend pas en compte certains aspects importants de la vie humaine, tels que les aspects internes, se concentrant uniquement sur la matérialité du monde extérieur. Il est donc nécessaire de concevoir une nouvelle conception du moi qui mette en évidence les deux aspects de la vie humaine, à savoir la

¹⁵ Hume, D. (2003). *Traité de la nature humaine*. (F. Brahami, Trad.) Paris: PUF., pp. 342-343

pluralité intrinsèque du moi ainsi que les expériences causées par les interactions extérieures

1.4. La pluralité du moi selon Bergson

Afin de comprendre la perception de Bergson sur le moi, il est essentiel de distinguer les différentes formes de multiplicité sur lesquelles repose sa philosophie. Cette philosophie repose principalement sur l'opposition fondamentale entre les deux formes principales de multiplicité : la multiplicité interne et la multiplicité externe, en se référant à la vie interne et externe de l'être humain, c'est-à-dire entre les deux modes de vie de l'être humain : (psychique/mental et corporel/matériel).

Bergson considère que la multiplicité interne se caractérise par la notion de « durée », qui est le fondement de sa philosophie. Cette « durée » est différente de la conception classique du temps qui se réfère au temps matériel. Selon Bergson, chacun de nous a sa propre perception du temps, ce qui signifie que chaque individu a sa propre durée. En effet, le temps peut s'écouler très vite pour certains, tandis qu'il peut sembler être une éternité pour d'autres. De plus, même pour la même personne, les heures ne sont pas semblables. Par conséquent, la durée est une multiplicité qualitative plutôt que quantitative. Ainsi, pour Bergson, ce qui est important n'est pas l'écoulement des heures et des minutes en soi, mais la façon dont nous vivons ces moments.

Dans son ouvrage intitulé *La pensée et le mouvant*, Bergson évoque le concept de temps et souligne que : « ... le temps implique la succession, je n'en disconviens pas. Mais que la succession se présente d'abord à notre conscience comme la distinction d'un "avant" et d'un "après" juxtaposés, c'est ce que je ne saurais accorder »¹⁶. Il précise que le temps dont il parle n'est pas le temps mesurable des horloges, mais plutôt la durée qui représente la dynamique de la vie, constituée d'une multiplicité hétérogène. En contraste, le temps numérique est homogène et modélisé selon l'espace, ce qui donne lieu à deux formes de multiplicité distinctes. D'un côté, la multiplicité interne de pénétration qui est constituée des événements psychiques liés à la vie interne de l'être et qui se caractérise par un enchaînement d'états irréversibles et continus. De l'autre côté, la multiplicité homogène qui se manifeste par le contact avec le monde extérieur. Enfin, Bergson

¹⁶ Bergson, H. (1969). *La pensée et le mouvement*. Paris: PUF. Consulté le Juillet 30, 2021, sur Henri Bergson, *La pensée et le mouvant* (1903-1923) (Paris : Presses universitaires de France, 1969), 92, http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/pensee_mouvant/pensee_mouvant.html. p. 92.

distingue deux aspects distincts du moi : le moi profond et le moi superficiel, tous deux étant des entités de l'individu.

En revanche, Bergson soutient que les deux aspects du moi émanent de la conscience et résultent de la distinction entre l'espace et la durée. Il explique comment le moi superficiel se forme au détriment du moi profond, afin de mieux s'adapter à la vie externe, soulignant que notre moi est en contact avec le monde extérieur par sa surface. Toutefois, il insiste sur la multiplicité inhérente du moi et rejette l'idée d'une pluralité numérique de la personne, car c'est le moi lui-même qui perçoit des états distincts. Ainsi, il n'y a pas deux moi, mais plutôt deux aspects du moi. Bergson affirme ainsi que ces deux aspects du moi se complètent et contribuent à la formation de la personne dans son ensemble.

Pour décrire les deux aspects du moi, Bergson utilise d'abord le terme "moi pluriel", affirmant ainsi qu'il s'agit d'un seul et même moi. Il emploie également différents termes pour différencier les deux aspects : le moi profond et le moi de surface, le moi fondamental et le moi superficiel, le moi pur et le moi conventionnel. Dans tous les cas, il souligne à la fois l'opposition et la complémentarité entre les deux aspects, et comment l'un est modifié ou formaté par l'autre. Ainsi, il met en évidence la nécessité de chacun pour l'autre, et souligne que si l'un des deux venait à disparaître, le moi perdrait son essence. Il explique également que le moi profond est le moi qui tend à l'inconscience et se manifeste dans la durée réelle, tandis que le moi superficiel se meut dans le temps matériel, il est préoccupé par le côté matériel de la vie.

1.5. Le Moi, le Surmoi et le Soi dans la théorie psychanalytique de Freud

D'après la théorie psychanalytique de Sigmund Freud, la personnalité humaine est un concept complexe qui englobe plusieurs éléments. Selon Freud, la personnalité est composée de trois instances psychiques, à savoir le Ça, le Moi et le Surmoi. Ensemble, ces éléments créent des comportements humains complexes et interagissent de manière à exercer une forte influence sur l'individu. Chacune de ces composantes ajoute sa propre contribution unique à la personnalité et émerge à différents moments de la vie. Les trois entités qui, selon Freud, expliquent la personnalité humaine à travers leur combat perpétuel :

Le surmoi sévère ne perd pas de vue le Moi et, indifférent aux difficultés opposées par le ça et le monde extérieur, lui impose les règles déterminées de son

comportement. S'il vient à désobéir au surmoi, il en est puni par de pénibles sentiments d'infériorité et de culpabilité. Le moi ainsi pressé par le ça, opprimé par le surmoi, repoussé par la réalité, lutte pour accomplir sa tâche économique, rétablir l'harmonie entre les diverses forces et influences qui agissent en et sur lui : nous comprenons ainsi pourquoi nous sommes souvent forcés de nous écrier : "Ah, la vie n'est pas facile !" ¹⁷

Tout d'abord, il convient de souligner le rôle prépondérant du Ça dans la dynamique psychique. Le Ça incarne les pulsions et les instincts primaires de l'individu, tandis que le Surmoi symbolise la conscience morale et les normes sociales internalisées. À la naissance, le Ça est déjà pleinement actif et il exerce son influence dominante au cours des deux premières années de la vie :

Les désirs qui n'ont jamais surgi hors du Ça, de même que les impressions qui y sont restées enfouies par suite du refoulement, sont virtuellement impérissables et se retrouvent, tels qu'ils étaient, au bout de longues années. Seul, le travail analytique, en les rendant conscients, peut parvenir à les situer dans le passé et à les priver de leur charge énergétique; c'est justement de ce résultat que dépend, en partie, l'effet thérapeutique du traitement analytique [...] C'est la partie la plus obscure, la plus impénétrable de notre personnalité. [Lieu de] Chaos, marmite pleine d'émotions bouillonnantes. Il s'emplit d'énergie, à partir des pulsions, mais sans témoigner d'aucune organisation, d'aucune volonté générale; il tend seulement à satisfaire les besoins pulsionnels, en se conformant au principe de plaisir. Le ça ne connaît et ne supporte pas la contradiction. On y trouve aucun signe d'écoulement du temps. ¹⁸

Selon Freud, le Ça constitue le point de départ de la vie psychique, en tant que réservoir principal de l'énergie mentale. Cette entité peut être comparée à une sorte de "marmite bouillante" où convergent toutes les forces visant à satisfaire les besoins fondamentaux de l'individu, tels que les instincts, les pulsions, les désirs et les appétits. Le Ça se caractérise par sa quête inébranlable de plaisir immédiat. Il pousse l'individu à agir en vue de satisfaire ses pulsions primaires, peu importe les conséquences à moyen et long terme. On peut ainsi le décrire comme "la partie animale" ou "instinctive" de l'être humain. En somme, le Ça poursuit obstinément la recherche de la satisfaction et du plaisir individuel, en faisant abstraction des éventuelles répercussions futures de ses actes.

En second lieu, le Moi s'oriente davantage vers l'extérieur, nous invitant à considérer les conséquences pratiques de nos actions et à réfléchir aux problèmes susceptibles de découler d'un comportement débridé :

¹⁷ Freud, S. (1984). *Nouvelles Conférences sur la Psychanalyse, 1915-1916, Troisième conférence*. (A. Berman, Trad.) Paris: Gallimard., p. 107.

¹⁸ *Ibid.* p. 99.

Un adage nous déconseille de servir deux maîtres à la fois. Pour le pauvre moi la chose est bien pire, il a à servir trois maîtres sévères et s'efforce de mettre de l'harmonie dans leurs exigences. Celles-ci sont toujours contradictoires et il paraît souvent impossible de les concilier ; rien d'étonnant dès lors à ce que souvent le moi échoue dans sa mission. Les trois despotes sont le monde extérieur, le surmoi et le ça.¹⁹

Le rôle essentiel du Moi réside dans sa capacité à négocier avec le Ça, en vue d'apaiser les pulsions qui en émanent, en ayant recours à divers mécanismes de défense. Conformément à la théorie de Sigmund Freud, le Moi assume la tâche cruciale de prévenir que la puissance du Ça ne s'empare du contrôle du corps, conduisant ainsi à des situations désastreuses à court terme, tout en évitant que la rigueur du Surmoi ne se révèle étouffante en raison de ses exigences restrictives. Le Moi ne se limite pas uniquement à l'arbitrage entre ces deux forces antagonistes, il suit également son propre programme et défend ses propres intérêts, tout en étant animé par une logique distincte, celle du pragmatisme et de la préservation. Ainsi, il se trouve en perpétuelle médiation entre les impulsions impulsives du Ça et les impératifs moraux du Surmoi, cherchant à établir un équilibre entre ces deux pôles discordants. C'est précisément ce conflit perpétuel entre ces trois instances, tel que décrit par Freud, qui façonne la personnalité humaine et influence notre conduite. En conséquence, l'approche psychodynamique de Freud met en lumière la profonde complexité de la personnalité humaine, caractérisée par une lutte constante entre des forces internes en opposition. La compréhension de ces conflits inconscients permet aux individus de mieux saisir leur propre comportement et de s'engager dans leur développement personnel de manière plus éclairée.

D'après Freud, le Surmoi constitue une entité singulière au sein même du Moi. Il occupe une position spécifique entre le Moi et le Ça. Bien qu'il fasse partie intégrante du Moi et participe à son haut niveau d'organisation psychologique, il entretient un lien particulièrement étroit avec le Ça :

Il est en réalité le résidu des premières amours du « Ça », l'héritier du complexe d'Oedipe après abandon de celui-ci. Ce « Surmoi » peut s'opposer au « Moi », le traiter comme un objet extérieur et le traite en fait souvent fort durement. Il importe autant, pour le « Moi », de rester en accord avec le « Surmoi » qu'avec le « Ça ». Des dissensions entre « Moi » et « Surmoi » sont d'une grande signification pour la vie psychique. [...] Le « Surmoi » est le dépositaire du phénomène que nous nommons conscience morale. Il importe fort à la santé psychique que le « Surmoi » se soit développé normalement, c'est-à-dire soit devenu suffisamment impersonnel. Ce n'est justement pas le cas chez le névrosé, chez qui le complexe d'Oedipe n'a pas

¹⁹ *Ibid.* p.107.

subi la métamorphose voulue. Son « Surmoi » est demeuré, en face du « Moi » tel un père sévère pour son enfant, et sa moralité s'exerce de cette façon primitive : le « Moi » doit se laisser punir par le « Surmoi ». ²⁰

Le Surmoi, selon la perspective de Sigmund Freud, commence à émerger vers l'âge de trois ans, résultant du processus de socialisation principalement façonné par les parents, ainsi que de l'intériorisation des normes socialement acceptées. Cette entité psychique a pour rôle de veiller à l'observance des règles morales. C'est pourquoi le Surmoi exerce une pression significative pour induire de grands sacrifices et des efforts visant à aligner la personnalité individuelle autant que possible sur l'idéal de perfection et de bien. Alors que le Ça rejette catégoriquement l'idée de se soumettre à la morale, et que le Moi, bien qu'essayant de modérer les pulsions, suit des objectifs égoïstes axés sur la survie et l'adaptation pragmatique à l'environnement, le Surmoi se trouve en position de médiation entre ces deux instances. Selon Freud, le Surmoi trouve sa signification dans un contexte où l'influence de la société nous pousse à adopter des comportements de surveillance de soi afin d'éviter les conflits avec autrui. À long terme, cette influence va au-delà de la simple socialisation pour devenir un élément essentiel dans la construction de l'identité individuelle.

Freud croyait que ces diverses composantes de la psyché existent en chacun de nous et qu'elles jouent un rôle fondamental dans les processus mentaux. Toutefois, il estimait également que les conflits entre le Ça, le Moi et le Surmoi peuvent parfois entraîner des déséquilibres susceptibles de causer de la souffrance et de donner naissance à des psychopathologies. En conséquence, il préconisait l'utilisation de la psychanalyse pour rétablir un équilibre entre ces forces en conflit. L'une des caractéristiques marquantes des théories de Freud réside dans le concept de santé mentale qu'elles introduisent, où les troubles ne sont pas considérés comme l'exception, mais comme la norme. Les déséquilibres entre ces entités psychiques sont courants, car les problèmes mentaux demeurent généralement implicites et latents au sein de la lutte interne qu'elles se livrent. Par exemple, lorsque le Surmoi exerce une domination excessive, la répression des pensées et des émotions peut devenir tellement intense qu'elle déclenche périodiquement des crises nerveuses, comme on le constate chez les personnes, notamment les femmes, qui sont excessivement attachées à une morale rigide et extrêmement contraignante. D'un autre côté, si le Ça prédomine, cela peut conduire à la

²⁰ Freud, S. (1971). *Psychanalyse et médecine (1925)*. (M. Bonaparte, Trad.) Paris: Gallimard.

sociopathie, une impulsivité mettant en danger tant l'individu lui-même que les autres, car la satisfaction immédiate des besoins urgents devient une priorité absolue.

Le concept d'équilibre des forces imprègne profondément l'œuvre de Sigmund Freud. Il ne croyait pas en une résolution définitive du conflit entre les trois entités psychiques : le Ça, le Moi et le Surmoi. Selon lui, les individus les plus sains ne sont pas ceux où ces instances cessent de se confronter (ce qui, selon Freud, était impossible), mais plutôt ceux où cette lutte occasionne moins de souffrance. Cependant, il est essentiel de noter que l'impossibilité de réfuter les théories de Freud a contribué à marginaliser ces trois concepts en tant que constructions théoriques de moindre utilité pour la psychologie scientifique contemporaine. Cela résulte en partie de l'influence de la philosophie de la science de Karl Popper et de ses critiques de la psychanalyse.

2. Le "Moi" dans la littérature

Dans la littérature, le "Moi" est un thème récurrent qui a évolué au fil du temps. Au cours des siècles, les écrivains ont cherché à représenter leur propre identité et leur expérience de vie à travers leur œuvre. C'est ainsi que le "Moi" est devenu un sujet incontournable dans la littérature, reflétant la quête de soi et la recherche de sens qui caractérisent l'expérience humaine. Le "Moi" peut prendre différentes formes et être représenté de différentes manières dans la littérature. Il peut être incarné par le personnage principal, le narrateur, ou encore l'auteur lui-même. Dans tous les cas, il s'agit d'un élément central de l'œuvre, qui permet d'explorer la psychologie et l'identité de l'individu. La littérature permet ainsi d'explorer les différentes dimensions du "Moi". Elle peut représenter l'identité de manière complexe et nuancée, en mettant en avant les différentes facettes de l'individu : son histoire, sa culture, son sexe, son orientation sexuelle, sa religion, etc. Elle peut également représenter le "Moi" de manière plus universelle, en explorant les questions existentielles qui concernent l'ensemble de l'humanité : la mort, l'amour, le sens de la vie, etc.

2.1 Les théories de l'écriture du moi et leur évolution

Les théories de l'écriture du "Moi" ont connu une évolution significative au cours du temps. Depuis l'Antiquité, de nombreux écrivains ont tenté de représenter leur propre identité et leur expérience de vie à travers leur œuvre. En effet, Michel de Montaigne (1580-1566) était l'un des premiers grands auteurs français qui a osé, dans ses écrits, de se centrer sur lui-même. Dans ses « Essais », il effectue, d'une démarche introspective,

une description de soi à travers l'exposition d'un certain nombre d'expériences et d'observations, à travers lesquelles il a réussi de franchir la frontière entre l'individu réel et le personnage figé, et envisager la peinture de soi où le sujet pourrait s'exhiber dans sa nudité originelle : « je m'y fus très volontiers peint tout entier et tout nu ».

Nombreux critiques considèrent que *Les Confessions* de Rousseau comme le premier modèle de l'écriture autobiographique. Ce genre littéraire a connu un intérêt croissant au XVIIIe siècle, lorsque les lecteurs ont commencé à s'intéresser à la personnalité des individus. Dans son ouvrage, Rousseau se confesse et se justifie comme s'il était accusé, racontant son enfance et ses erreurs de jeunesse, y compris l'épisode du "ruban volé". À travers *Les Confessions*, le philosophe cherche à expliquer ses erreurs, qu'il assume entièrement, tout en montrant comment la société et certaines règles ont pu influencer son comportement. Le livre porte également un regard critique sur la société de l'époque.

Les premières théories de l'écriture du "Moi" étaient centrées sur la notion d'autobiographie. Les auteurs du IXe siècle, tels que Stendhal ou Chateaubriand, ont cherché à représenter leur propre expérience de vie à travers leur œuvre, en mettant en avant leur propre voix et leur propre point de vue. Ils ont ainsi créé une nouvelle forme de littérature, l'autobiographie, qui allait devenir l'un des genres les plus populaires du XXe siècle.

2.2 La théorie proustienne sur le moi

Dès le début du XXe siècle, les théories de l'écriture du "Moi" ont évolué en réponse aux changements sociaux et culturels de l'époque. Dans ce contexte, Marcel Proust inaugure une approche novatrice dans l'histoire de la critique littéraire qui se pose sur la théorie qui consacre l'autonomie du texte, il élabore également les principales règles de ce que l'on nommera cinquante ans plus tard la « nouvelle critique ». Pour comprendre la thèse proustienne de la création artistique, il est important d'expliquer sa conception de la réalité humaine qui se base essentiellement sur la dualité entre le moi social et le moi profond. Le moi social est la personnalité que l'individu revêt au sein de la société et qui se manifeste dans la vie mondaine, c'est le résultat de la fréquentation d'autrui qui l'oblige à se projeter en dehors de sa vie intérieure, de son moi profond. Ce dernier, qui forme le noyau de la nature humaine, qui permet à l'artiste de présenter une réalité plus vraie. Il explique que ce : « Moi profond qu'on ne retrouve qu'en faisant

abstraction des autres et du moi qui connaît les autres, le moi qui a attendu pendant qu'on était avec les autres, qu'on sent bien le seul réel, et pour lequel seuls les artistes finissent par vivre »²¹

Dans la même veine, on aperçoit que la conceptualisation proustienne du moi est inspirée essentiellement de la philosophie développée par Henri Bergson. Le moi profond constitue la vie interne de l'individu c'est-à-dire la personne qui fait écho à ce qu'il est sans contamination du monde extérieur. Mais pour vivre en harmonie avec autrui, chaque individu est obligé d'ignorer sa vie intime et se tourner vers le monde extérieur, par conséquent il adoptera des valeurs qui ne sont pas les siennes. Dans sa Recherche, pour développer sa théorie de la pluralité du moi dans le processus de la création artistique, Marcel Proust structure sa théorie selon une forme de superposition, il affirme que : « Notre moi est fait de la superposition de nos états successifs. Mais cette superposition n'est pas immuable comme la stratification d'une montagne. Perpétuellement des soulèvements font affleurer à la surface des couches anciennes. »²². Proust distingue ainsi le moi social ; l'homme qui évolue dans la société et le moi profond différent du premier et qui ne se révèle que dans l'écriture. C'est pourquoi il affirme que tous les artistes et parmi eux les écrivains possèdent cette capacité de créer une brèche dans la croûte si épaisse qui couvre le moi profond afin de se pénétrer et d'errer dans l'essence de la vie purement intime. Par conséquent, les artistes ont accès à une perception très singulière du monde. En effet, Proust explique l'aventure de l'écriture comme suit :

En réalité, ce qu'on donne au public, c'est ce qu'on a écrit seul, pour soi-même, c'est bien l'œuvre de soi. Ce qu'on donne à l'intimité, c'est-à-dire à la conversation (si raffinée soit-elle, et la plus raffinée est la pire de toutes, car elle fausse la vie spirituelle en se l'associant : les conversations de Flaubert avec sa nièce et l'horloger sont sans danger) et ces productions sont destinées à l'intimité, c'est-à-dire rapetissées au goût de quelques personnes et qui ne sont guère que la conversation écrite, c'est l'œuvre d'un soi bien plus extérieur, non pas du moi profond qu'on ne retrouve qu'en faisant abstraction des autres et du moi qui connaît les autres, le moi qui a attendu pendant qu'on était avec les autres, qu'on sent bien le seul réel, et pour lequel seuls les artistes finissent par vivre, comme un dieu qu'ils quittent de moins en moins et à qui ils ont sacrifié une vie qui ne sert qu'à l'honorer.²³

²¹ Proust, M. (1971). *Contre Sainte-Beuve* (1954). Paris: Gallimard. Consulté le Décembre 23, 2021, sur https://fr.wikisource.org/wiki/Contre_Sainte-Beuve. , p. 131.

²² Proust, M. (1946-1947). *À la recherche du temps perdu* (1927), *Albertine disparue*. Paris: Gallimard. Consulté le Décembre 23, 2021, sur <https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-13.pdf> , p. 266.

²³ Proust, M. (1971). *Contre Sainte-Beuve* (1954). *Op., cit*, p. 50.

À travers cette citation, on constate que l'œuvre d'art est le produit d'un moment intime dont l'artiste n'a aucune intention que de satisfaire son soi, pour répondre à une voix qui découle de la profondeur de son âme. Il s'agit d'un acte involontaire car toute volonté de réapproprier le moi profond n'est plus possible. Selon Proust, le moment de la création est semblable au rêve, dont l'individu n'est pas conscient. Il s'agit également d'un ensemble de souvenirs provoqués par le réel, comme les goûts, les sons ou les odeurs qui nous rappellent des moments vécus précédemment, et c'est le processus de réminiscence qui permet à l'artiste de revivre son passé. Mais pour se faire, l'artiste doit se couper de toutes les habitudes qui l'attachent au monde extérieur. Proust compare cette tâche à une descente à l'enfer parce qu'elle est tellement douloureuse et pénible, dont le sens où « l'artiste n'invoque pas volontairement les défunts, mais il descend en lui-même et les y rencontre »²⁴. Par conséquent, l'artiste doit ignorer son moi social pour se vouer entièrement au côté intime de son entité. C'est la raison pour laquelle Marcel Proust affirme que la création artistique n'est pas accessible à tous. Même si tous les individus possèdent deux personnalités, un moi social et un moi profond, mais ce n'est que l'artiste qui possède cette particularité exceptionnelle, avoir la sensibilité et la force pour accéder à son moi profond et vivre à l'intérieur de lui. En revanche, c'est le lecteur qui doit ainsi posséder la sensibilité nécessaire pour pouvoir accéder au moi profond de l'auteur et lui redonner vie et prolonger son existence.

3. L'écriture du moi

L'écriture du moi est un domaine important de la littérature générale et comparée qui se concentre sur l'écriture de soi et les questions de l'identité personnelle et culturelle. Cette approche s'intéresse à la manière dont les auteurs utilisent leur propre expérience personnelle pour créer des œuvres littéraires, ainsi qu'à la manière dont les lecteurs interprètent ces œuvres. L'écriture du moi, également connue sous le nom d'autobiographie, est un genre littéraire dans lequel l'auteur raconte sa propre vie. Il existe depuis l'Antiquité, mais il a connu une évolution significative depuis lors. L'émergence des écritures personnelles et/ou intimes était le fruit d'une lente évolution, car la culture religieuse (chrétienne) insiste sur la disparition du moi humain en Dieu, l'individu n'a aucune valeur en lui-même et n'a de signification qu'orientée vers Dieu. Cependant, les

²⁴ Turmel, É. (2012, Octobre 15). Le Contre Sainte-Beuve de Marcel Proust: entre réflexion et création. *Études littéraires, Textes et réflexion*. Consulté le Octobre 18, 2022, sur <https://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/2012/10/le-contre-sainte-beuve-de-marcel-proust-entre-reflexion-et-creation/>

prémices du genre autobiographique remontent dans l'histoire jusqu'à l'antiquité classique. Certains auteurs fournissent des textes autobiographiques dans lesquels ont évoqué leurs propres vies, mais ces écrits révèlent davantage du genre du Mémoires que de l'autobiographie au sens intime : on peut citer par exemple l'*Anabase* de Xénophon et les *Commentaires* de Jules César. Mais, ce sont les *Confessions* (397-401) de Saint Augustin qui constituent le texte fondateur du genre autobiographique. Le genre autobiographique connaît effectivement sa naissance comme genre littéraire avec la littérature moderne au Bas Moyen Âge, avec des textes comme : *De vita sua sive monodiae* (1115) de Guilbert de Nogent, ou encore *l'Historia calamitatum* (1132) d'Albérad. Il se développe, dans l'Europe de la Renaissance et de la Réforme sous l'influence de l'humanisme, surtout en Italie avec des œuvres comme *De secreto conflictu curarum suarum* (1342) de Pétrarque, *De vita propria* (1576) de Cardano et les *Commantarii* (1584) de Silvio Piccolomini ; en Espagne avec le *Libro de su vida* (1588) de Thérèse d'Avila ; en France avec les *Essais* (1570-1592) de Montaigne. L'ensemble de ces œuvres n'étaient pas autobiographiques que partiellement. On rencontre dans ces textes des éléments autobiographiques se rapportant au mouvement d'un discours religieux ou d'une réflexion humaniste. Mais ces éléments ne peuvent suffire à constituer l'autobiographie qui se fonde essentiellement sur la personnalité du narrateur.

C'est plus tard dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle que Jean-Jacques Rousseau écrit les *Confessions*. L'ouvrage publié après sa mort en 1782, marque la date effective de naissance de la véritable première autobiographie au sens moderne du terme, et affirme l'autobiographie comme genre littéraire laïque et moderne. Dans son ouvrage *L'autobiographie en France*, Philippe Lejeune précise que même :

...si Rousseau n'a pas inventé le genre [...] il en a réalisé d'un seul coup presque toutes les virtualités. En portant d'un seul coup le genre à un haut degré de perfection, Rousseau en a infléchi l'histoire : désormais quiconque entreprend d'écrire sa vie pense à Rousseau, que ce soit pour l'imiter ou le condamner. On est obligé de se situer par rapport à lui.²⁵

Evidemment, Rousseau avait un impact considérable dans le domaine de l'écriture intime. Egalement, tous les autobiographes postérieurs se referont à lui. Il a eu le mérite d'établir une sorte de modèle de l'autobiographie moderne. Autant que romancier, il fait passer l'autobiographie dans le champ littéraire en posant les questions du style et de la méthode : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura

²⁵ Lejeune, P. (2010). *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin., p. 45.

point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme se sera moi. »²⁶. En outre, Rousseau a instauré une vision subjective et sincère de la personnalité secrète. Selon lui il faut dire toute la vérité et ne rien cacher. Il confirme ainsi que le dévoilement de la personnalité vise à la fois à satisfaire son égo et à instruire l'humanité en faisant une comparaison entre soi et autrui, il explique : « Je veux tâcher que pour apprendre à s'apprécier, on puisse avoir du moins une pièce de comparaison, que chacun puisse connaître soi et autre, et cet autre se sera moi. »²⁷

Au XIXe siècle, le genre autobiographique fleurit et se répand dans toute l'Europe, les « récits de vie » connaissent un véritable engouement, et un grand nombre d'auteurs vont écrire leur autobiographie. Parmi d'innombrables exemples, on peut citer, particulièrement en France : les *Mémoires d'outre-tombe* (1848) de Chateaubriand ; la *Vie de Henri Brulard* (1836, publication posthume, 1890) de Stendhal ; *l'Histoire de ma vie* (1855) de George Sand.

Au XXe siècle, le développement des sciences humaines ; psychologie, sociologie et ethnologie, marque un tournant dans l'écriture et la critique des autobiographies. A cause de Freud et la psychanalyse, Le genre autobiographique connaît une évolution impressionnante, elle constitue, désormais, un immense champ de débats et de discussions, et une préoccupation majeure pour certains écrivains, critiques et théoriciens de la littérature. Les théories psychanalytiques de Freud et de Lacan ont été appliquées à l'analyse de l'écriture de soi, en montrant que l'écriture pouvait être considérée comme une forme d'expression du moi inconscient. Cette approche a été adoptée par de nombreux écrivains modernistes, tels que Virginia Woolf, James Joyce, ou encore Samuel Beckett. Ecrire son autobiographie devient, de plus en plus, une activité préférée pour plusieurs écrivains et même pour certains d'hommes d'état, c'est le cas de Winston Churchill, Charles De Gaulle et autres, mais leurs écrits se limitent à des mémoires d'intérêt politiques ou militaires. L'autobiographie du XXe siècle repose essentiellement sur la quête du « soi » et de l'« identité », la restitution du vécu et la reconstitution des évènements. Parmi les principaux écrivains qui ont intéressé au genre, on peut citer André Gide, Jean-Paul Sartre, Nathalie Sarraute ...

²⁶ Rousseau, J.-J. (2014). *Les Confessions (1782-1789)*. Paris: Ilivri. Consulté le Juin 22, 2020, sur <https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/161/Les-Confessions>. , p. 4.

²⁷ *Ibid.*

Dans les années 1960 et 1970, l'écriture du moi a été influencée par le mouvement féministe et les études culturelles. Les féministes ont remis en question la notion de l'individu autonome en soulignant les différences de genre et la façon dont les femmes sont souvent exclues des discours dominants. Les études culturelles ont montré comment l'identité est construite à travers la culture et la société. Ces approches ont conduit à une nouvelle compréhension de l'écriture du moi comme une pratique socialement située.

Plus récemment, les récits autobiographiques s'émergent, de plus en plus, avec l'apparition de l'autofiction, où la sincérité et la véracité sont contaminées par la fiction. On peut également distinguer différents types de récits de vie (autobiographie, autofiction, journal intime ...), mais qui abordent souvent les mêmes thèmes et les mêmes motifs (connaissance de soi, écriture de bilan, justification de choix, témoignage personnel ...). L'écriture du moi a été influencée par les développements technologiques et l'émergence des réseaux sociaux. Les blogs, les tweets, les posts sur les réseaux sociaux sont devenus des formes populaires d'écriture de soi, et ont soulevé des questions sur la façon dont l'identité est construite dans un environnement numérique. Ces développements ont également conduit à une nouvelle compréhension de l'écriture de soi comme un acte de communication avec un public.

3.1 L'écriture du moi dans la littérature francophone

L'écriture du moi est un thème majeur de la littérature algérienne et africaine d'expression française. Depuis les années 1950, les écrivains de ces régions ont cherché à raconter leur expérience personnelle et collective de la colonisation, de la guerre d'indépendance, de la migration et de l'exil. Ce faisant, ils ont créé une littérature riche et complexe qui explore les thèmes de l'identité, de la mémoire, de l'altérité et de la résistance. Dans la littérature francophone, et plus précisément dans la littérature maghrébine et africaine d'expression française, l'écriture du moi est étroitement liée à l'histoire coloniale et postcoloniale, ainsi qu'à la quête d'identité.

L'émergence de l'écriture du moi en Algérie est étroitement liée à l'histoire de la colonisation et de la guerre d'indépendance. Les écrivains algériens ont été confrontés à un double défi : celui de se faire entendre dans une société coloniale qui ne reconnaissait pas leur voix et celui de témoigner de la violence et de l'injustice de la guerre d'indépendance. Dans ce contexte, l'autobiographie est apparue comme un genre littéraire privilégié pour raconter son histoire personnelle et collective.

Il convient de souligner que *Nedjma* de Kateb Yacine est considéré comme un classique de la littérature algérienne. Publié en 1956, le roman est largement reconnu pour sa représentation réaliste de la guerre d'indépendance algérienne et de la vie des jeunes algériens pendant cette période. En mêlant fiction et autobiographie, Kateb Yacine a créé une œuvre qui reflète les réalités de l'époque et les luttes des Algériens pour leur indépendance. En outre, *Le Fils du Pauvre* est également un roman clé dans la littérature algérienne d'expression française. Ce livre autobiographique de Mouloud Feraoun, publié en 1950, explore les thèmes de la pauvreté, de l'éducation et de la lutte contre la colonisation française en Algérie. Feraoun y décrit son enfance et son adolescence dans une famille pauvre en Kabylie, ainsi que les défis auxquels il a été confronté pour obtenir une éducation. En racontant l'histoire de sa famille et de sa propre expérience de vie, Feraoun a créé une œuvre qui donne une voix aux Algériens qui ont lutté pour leur dignité et leur liberté pendant la période coloniale. Il a également souligné l'importance de l'éducation comme un moyen d'émancipation et de libération pour les Algériens.

Dans les années 1980, la critique postcoloniale a remis en question les récits de vie des écrivains algériens. Elle a mis en évidence les limites de l'autobiographie pour représenter l'histoire collective de l'Algérie. Les écrivains algériens ont été critiqués pour leur vision individualiste de l'histoire, qui occultait les luttes collectives et les mouvements sociaux. Dans ce contexte, de nouveaux genres littéraires ont émergé, tels que le roman historique et la fiction testimoniale. Ces genres ont permis aux écrivains de représenter l'histoire collective de l'Algérie tout en préservant la dimension personnelle de leur expérience. En effet, de nombreux écrivains maghrébins francophones ont choisi de se tourner vers l'écriture du moi pour raconter leur histoire et leur expérience de l'immigration, de l'exil ou encore de la colonisation. Dans ce contexte, on assiste ainsi à l'émergence des voix féminine, des écrivaines comme Leïla Sebbar et Assia Djebar ont souvent utilisé l'écriture autobiographique comme genre littéraire pour donner une voix à leur propre histoire et celle de leur communauté. Elles ont ainsi raconté leur parcours, leurs souvenirs d'enfance, leur expérience de l'exil et leur rapport à la langue française, qui est souvent la langue dans laquelle ils écrivent. Ces femmes ont commencé à écrire sur les injustices sociales et économiques, ainsi que sur les conflits entre les sexes. Elles ont également commencé à explorer des thèmes tels que la sexualité, la religion et l'identité culturelle.

Dans les années 1990, l'écriture du moi a évolué pour devenir plus complexe et plus expérimentale. La décennie noire en Algérie, qui s'étend des années 1990 jusqu'au début des années 2000, a eu un impact significatif sur la littérature algérienne d'expression française. Les écrivains de cette période ont été profondément influencés par les événements tragiques qui ont secoué leur pays, notamment la violence politique et les attentats terroristes. Cette littérature, marquée par le témoignage et l'écriture de l'urgence, se caractérise avant tout par son aspect autobiographique. Les écrivains algériens ont utilisé leur propre expérience pour donner un aperçu de la vie quotidienne en temps de guerre et de violence, et pour témoigner des souffrances endurées par les Algériens pendant cette période difficile. Parmi les écrivains les plus connus de cette période, on peut citer Tahar Djaout, qui a écrit de nombreux romans et essais avant d'être assassiné en 1993, ainsi que Rachid Mimouni, auteur de plusieurs romans qui dénoncent la montée de l'intégrisme religieux en Algérie. Leurs œuvres sont des témoignages poignants sur la vie en Algérie durant la décennie noire, et sur les difficultés que rencontrent les écrivains qui cherchent à s'exprimer librement dans un contexte de censure et de violence.

Aujourd'hui, l'écriture du moi dans la littérature francophone maghrébine est toujours aussi importante et variée. Les auteurs continuent à explorer des thèmes tels que l'identité culturelle, l'histoire coloniale et postcoloniale, ainsi que la sexualité et le genre. Ils utilisent également une grande variété de styles d'écriture et de formes, allant de l'autobiographie traditionnelle à la fiction expérimentale.

L'écriture du moi dans la littérature africaine d'expression française est intimement liée au mouvement de la négritude. Ce mouvement, qui a émergé dans les années 1930, a cherché à redonner une voix aux écrivains africains et à valoriser la culture africaine. Les écrivains ont ainsi été encouragés à s'exprimer dans leur propre langue, à raconter leur histoire personnelle et à revendiquer leur identité africaine. Cette prise de parole a été particulièrement importante dans un contexte de domination coloniale, où les voix africaines étaient souvent ignorées ou étouffées. Cette littérature est donc apparue comme un moyen de se libérer de la domination coloniale et de réaffirmer son identité africaine. L'écriture du moi dans la littérature africaine d'expression française prend différentes formes, telles que l'autobiographie, le journal intime et la fiction autobiographique. Ces formes littéraires permettent aux écrivains de raconter leur propre histoire tout en explorant les enjeux sociaux, politiques et culturels de leur temps. L'autobiographie, en particulier, est un genre littéraire très présent dans la littérature africaine. Les écrivains

ont utilisé ce genre pour raconter leur propre histoire, mais aussi pour témoigner des luttes collectives et des mouvements sociaux. Des exemples importants d'autobiographies africaines incluent *Une vie de boy* (1956) de Ferdinand Oyono²⁸ (Oyono, 1956), *Le Devoir de violence* (1968) de Yambo Ouologuem²⁹ et *L'enfant noir* (1953) de Camara Laye³⁰. Trois romans emblématiques qui mettent en avant ce caractère autobiographique.

Dans *Une vie de boy*, Oyono décrit la vie d'un jeune Camerounais qui travaille comme domestique pour un colon français. Le roman est largement considéré comme autobiographique, car Oyono a lui-même travaillé comme fonctionnaire dans l'administration coloniale française. Les thèmes de l'injustice et de la discrimination raciale sont au cœur du roman, reflétant les expériences vécues par Oyono et d'autres Africains pendant la période coloniale. *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem est un roman qui aborde les questions de l'identité et de la violence dans une Afrique postcoloniale. Le roman suit le parcours de Djigui Keita, un personnage qui a des similitudes avec la propre vie de l'auteur. Ouologuem a en effet grandi dans une famille malinké dans le Mali colonial, avant d'émigrer en France pour poursuivre ses études. Le roman est donc largement considéré comme autobiographique, bien que Ouologuem ait également incorporé des éléments de fiction pour explorer des thèmes plus larges liés à l'histoire et à la culture africaines. Enfin, *L'enfant noir* de Camara Laye est un récit autobiographique de l'enfance de l'auteur en Guinée coloniale. Le roman suit le personnage de Laye, qui grandit dans une famille traditionnelle peule et doit naviguer entre les traditions africaines et l'influence de la culture française coloniale. Le livre est un témoignage poignant des expériences de Laye en tant qu'enfant noir en Afrique de l'Ouest, et de sa quête pour trouver sa place dans le monde.

L'écriture du moi dans la littérature africaine d'expression française soulève de nombreux enjeux politiques, culturels et esthétiques. Sur le plan politique, l'écriture du moi a été un moyen pour les écrivains africains de témoigner des injustices coloniales, des luttes pour l'indépendance et des défis de la construction nationale. Elle a également permis aux écrivains de revendiquer leur identité africaine et de se libérer de la domination coloniale. Sur le plan culturel, l'écriture du moi a contribué à la valorisation de la culture africaine et à la construction d'une identité culturelle africaine. Elle a

²⁸ Oyono. F. (1956), *Une vie de boy*. Paris : Julliard

²⁹ Ouologuem, Y. (1968). *Le Devoir de violence*. Paris: Seuil.

³⁰ Laye, C. (1953). *L'enfant noir*. Paris: Plon.

également permis aux écrivains de remettre en question les stéréotypes occidentaux sur l'Afrique et les Africains. Sur le plan esthétique, l'écriture du moi a été un moyen pour les écrivains africains d'explorer de nouveaux modes de représentation littéraire. Elle a permis aux écrivains de mélanger les genres littéraires, de jouer avec les codes de la narration et de développer de nouvelles formes d'expression littéraire, marquant ainsi l'émergence de la modernité littéraire africaine.

Au-delà des différences de contexte, l'écriture du moi en Algérie et en Afrique d'expression française soulève des enjeux universels dans les contextes postcoloniaux. Les écrivains de ces deux contextes ont cherché à se représenter eux-mêmes et leur communauté dans un contexte de domination coloniale et de résistance. Aujourd'hui, les écritures du moi ont évolué pour inclure de nombreux courants et influences, tels que la psychanalyse, le féminisme, les études culturelles et les médias numériques. Ces approches ont contribué à une compréhension plus riche et plus nuancée de l'écriture de soi et de son rôle dans la construction de l'identité personnelle et culturelle.

3.2 L'autobiographie et le roman autobiographique

Dans l'étymologie grecque, l'autobiographie désigne le fait d'écrire (graphè, graphie) sur sa propre vie (*auto*, soi ; *bios*, vie). Selon le dictionnaire de littérature française contemporaine : « l'autobiographie est "un genre littéraire qui consiste en une narration de la vie d'une personne, écrite par elle-même, avec le souci d'une certaine objectivité et de l'exactitude des faits, mais qui permet aussi l'expression d'une subjectivité profonde". »³¹. Il est intéressant d'observer dans cette définition que le lecteur est considéré comme élément distinctif, c'est à lui de supposer si l'auteur raconte sa propre expérience ou non. Ainsi, l'auteur d'une autobiographie ne doit pas obligatoirement un écrivain professionnel.

Nombreux critiques et théoriciens de la littérature sont intéressés à l'autobiographie en essayant de la définir. Dans son ouvrage intitulé *L'Autobiographie* George May affirme que : « le moment n'est pas encore venu de formuler une définition précise, complète et universellement acceptée de l'autobiographie »³². Et il n'en donne qu'une « définition provisoire », d'après laquelle : « une biographie écrite par celui ou celle qui en est le sujet »³³. En l'occurrence c'est la définition de Philippe Lejeune,

³¹ Barthelet, P. (2010). *Dictionnaire de littérature française contemporaine*. Paris: Larousse.

³² May, G. (1984). *L'Autobiographie*. Paris: PUF., p. 11.

³³ *Ibid.*

premier spécialiste français du genre, qui fait autorité : une autobiographie est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »³⁴. A travers cette définition, Lejeune met en jeu des éléments appartenant à quatre catégories ; la forme du langage (récit, prose), le sujet traité (vie individuelle, histoire d'une personnalité), la situation de l'auteur (identité de l'auteur et du narrateur) et la position du narrateur (identité du narrateur et du personnage principal, perspective rétrospective du récit). Autrement dit ; la condition du triple « Je » ; celui de l'auteur qui signe le texte, celui du narrateur qui mène le récit et celui du personnage dont les faits et gestes sont décrits. Il n'est pas suffisant, selon Philippe Lejeune, qu'un auteur utilise dans son écriture la première personne du singulier, mais il faut qu'il existe réellement dans le texte. Il ajoute également : pour qu'une œuvre puisse être qualifiée d'autobiographie, il faut qu'elle ait une forme particulière, il faut qu'elle remplisse « ... à la fois les conditions indiquées dans chacune des catégories. Les genres voisins de l'autobiographie ne remplissent pas toutes ses conditions. »³⁵. Aussi, il exclut des œuvres qualifiées d'autobiographie celle qui sont écrites en vers, ainsi que les genres voisins (autofiction, mémoires, journaux, ...etc.).

En revanche, dans un sens plus large, l'autobiographie c'est la liberté qui a, à chacun de nous, de mettre sa vie, ou une partie de sa vie, par écrit. En fait, avant d'être un genre littéraire, il s'agit d'une pratique individuelle volontaire qui ne se fait pas seulement d'une manière rétrospective, mais on peut aussi raconter sa vie au fur et à mesure, elle peut être une pratique simultanée et contemporaine, dont la forme la plus répandue c'est « le journal ». Souvent, dans un journal, on écrit nos quotidiens et surtout des sujets intimes qui nous touchent ou qui nous intéressent personnellement. Alors, l'écriture d'un journal n'est plus l'objectif d'être lue. Dans ce sens, l'autobiographie peut aussi comprendre des mémoires, des récits de souvenirs, des lettres voire des romans inspirés de la vie de l'auteur.

Il est évident que l'objectif de l'autobiographie est de raconter sa vie et partager ses expériences avec ses lecteurs. Mais raconter sa vie est aussi une manière d'exposer et expliquer ses choix (politiques, philosophiques, religieuses, professionnelles ...). C'est

³⁴ Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil., p. 14.

³⁵ *Ibid.*

dans ce sens que Chateaubriand écrit en 1833 dans sa préface testamentaire *aux Mémoires d'outre-tombe* :

Si j'étais destiné à vivre, je représenterai dans ma personne, représentée dans mes Mémoires, les principes, les idées, les événements, les catastrophes, l'épopée de mon temps, d'autant que j'ai vu finir et commencer un monde, et que les caractères opposés de cette fin et de ce commencement se trouvent mêlés dans mes opinions.³⁶

Dans cette citation, Chateaubriand exprime sa volonté de représenter les principes, les idées, les événements et les catastrophes de son temps dans ses Mémoires. Cependant, pour de nombreux auteurs autobiographiques, l'écriture de leur vie est également une manière d'exposer et d'expliquer leurs choix dans différents domaines. Dans ce contexte, L'écriture intime peut être considérée comme une forme de justification de soi, dans laquelle l'auteur explique et justifie les décisions qu'il a prises au cours de sa vie. Les choix politiques, philosophiques, religieux, professionnels, ainsi que les choix personnels, sont tous des sujets courants dans l'écriture de soi. Autrement dit : raconter sa vie peut être une manière de se présenter sous leur meilleur jour et de justifier les choix qu'on a faits. Cela peut également être une manière de montrer comment sa vie a été influencée par les événements historiques de leur temps et comment on a réagi à ces événements. Comme Chateaubriand, de nombreux auteurs autobiographiques cherchent également à présenter une perspective complexe et nuancée sur leur vie et leur époque. Ils peuvent explorer les contradictions et les tensions entre leurs propres opinions et les événements qu'ils ont vécus. Ils peuvent également montrer comment leurs choix ont été influencés par des facteurs tels que la famille, les amis, les mentors et les événements historiques.

Au cours des années 1970 et 1980, la critique littéraire commence à se libérer progressivement du dogmatisme structuraliste. Les mouvements formalistes, la nouvelle critique et le structuralisme ont longtemps préconisé une lecture détachée de l'auteur, se concentrant exclusivement sur l'étude du texte. Cependant, plusieurs spécialistes ont vivement critiqué cette approche, soulignant la nécessité de distinguer clairement l'autobiographie du roman. Philippe Lejeune, en particulier, a joué un rôle important dans cette évolution. Il s'est attaché à différencier l'autobiographie du roman autobiographique, rejetant ainsi les récits référentiels du champ littéraire. Pour Lejeune, le roman

³⁶ Chateaubriand, F.-R. (1849-1850). *Mémoires d'Outre-Tombe* (Vol. I). Paris: Furne, Jouvett et Cie. Consulté le Juin 22, 2020, sur https://www.ebooksgratuits.com/ebooksfrance/chateaubriand_memoires_outre-tombe.pdf, p. 43.

autobiographique consiste à inventer un double de l'auteur, un personnage fictif dont la vie est inspirée de celle de l'auteur lui-même. Ce personnage est souvent décrit à la première personne du singulier et raconte sa vie de façon romanesque, sans jamais révéler qu'il s'agit en réalité de l'auteur. Le sujet du roman autobiographique est donc un personnage fictif, qui permet à l'auteur de raconter sa propre histoire sans avoir à se dévoiler directement. Lejeune souligne que l'auteur peut utiliser différentes astuces pour masquer son identité, comme choisir un nom d'emprunt ou créer un personnage dont les initiales sont les mêmes que les siennes. L'écrivain affirme vouloir écrire un roman, mais qui se fonde sur ce qu'il a réellement vécu, en inventant un personnage autre que lui dont le nom peut être une anagramme de son propre nom (c'est le cas de Fouroulou Menrad dans *Le fils du pauvre* de Mouloud Feraoun), ou dont les initiales sont identiques aux siennes (on peut citer la trilogie de Jules Vallès ; *L'Enfant*, *Le Bachelier*, *L'Insurgé*, qui prend pour héros Jacques Vingtras)³⁷

L'écriture d'un roman autobiographique est souvent un processus cathartique, qui traite principalement des problèmes personnels ou familiaux, des épreuves difficiles à vivre ou à diriger (cœur brisée, jalousie, troubles psychologiques ...). En effet, le roman autobiographique est un récit dans lequel l'auteur raconte sa vie en inventant un double romanesque, sans dire que c'est lui-même, et dont il utilise la première personne de singulier « je ». Il englobe tous les récits qui s'inscrivent à la fois dans le registre romanesque et autobiographique. Le roman autobiographie se joue dans la vérité, il se fonde sur une histoire qui peut être inhabituelle, une version empathique d'une situation vécue. L'auteur pianote sur les sentiments et les émotions où le lecteur peut s'identifier au narrateur

Ces textes sont désignés tout d'abord comme « romans » ; le genre caractérisé essentiellement par trois critères : narratif, fictionnel et littéraire. Le premier critère est indiscutable car le texte est perçu comme une histoire. Les deux autres conditions sont liées l'une de l'autre car la fictionnalité de l'œuvre garantit sa littéarité comme l'explique Gérard Genette :

[...] une œuvre (verbale) de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire, indépendamment de tout jugement de valeur, peut-être parce que l'attitude de lecture qu'elle postule (la fameuse « suspension volontaire de l'incrédulité ») est

³⁷ Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. *Op. cit.*, p. 14.

une attitude esthétique au sens kantien, de « désintéressement » relatif à l'égard du monde réel³⁸.

Enfin, il est important de souligner l'importance de l'auteur dans la compréhension et l'interprétation de son œuvre. D'une part, tout écrit qui relate des faits se rapportant à l'auteur est considéré comme autobiographique. Cette définition peut s'appliquer non seulement aux mémoires et aux journaux intimes, mais aussi à toute œuvre de fiction qui utilise des éléments de la vie de l'auteur, tels que des personnages, des événements ou des lieux. D'autre part, l'écrit est plus marqué par le "moi artistique" ou biographique de l'auteur que par son "moi civil". Cela signifie que l'auteur est un élément central de l'œuvre et que sa propre vie, ses expériences et ses émotions peuvent influencer sa création. Ainsi, la lecture d'une œuvre devient non seulement une exploration de l'histoire ou des thèmes, mais aussi une exploration de l'auteur et de son contexte personnel. Conséquemment, on peut comprendre que l'auteur joue un rôle fondamental dans la création et la réception de son œuvre. Lorsque l'auteur utilise des éléments autobiographiques, il ajoute une dimension supplémentaire à son travail, permettant aux lecteurs d'explorer sa vie et sa personnalité en plus de l'histoire qu'il raconte. De plus, en se concentrant sur le "moi artistique" de l'auteur, les lecteurs peuvent mieux comprendre la façon dont l'œuvre est façonnée par l'expérience personnelle de l'auteur, ce qui peut aider à expliquer les choix artistiques qu'il a faits et à donner un sens à l'ensemble de l'œuvre. En fin de compte, ces idées soulignent que la compréhension d'une œuvre de littérature est intimement liée à la compréhension de l'auteur et de son contexte personnel, et que l'analyse de l'œuvre doit inclure une exploration des éléments autobiographiques et de la personnalité de l'auteur.

3.3 L'autofiction

Le néologisme "autofiction" est un concept littéraire qui a suscité de nombreuses critiques et débats en raison de l'absence d'une définition claire et homogène. Plusieurs écrivains ont tenté d'explorer les caractéristiques distinctives de ce concept et d'imposer leurs définitions, mais ces différentes interprétations demeurent divergentes et contradictoires. Selon Vincent Colonna, « il ne s'agit ni d'un genre codifié, ni d'une forme simple, mais d'une gerbe de pratiques conniventes, d'"une forme complexe" »³⁹. Certains critiques, tels que Gérard Genette, ne considèrent l'autofiction que comme une

³⁸ Genette, G. (1991). *Fiction et Diction*. Paris : Seuil., p. 54.

³⁹ Colonna, V. (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram., p. 15.

feinte de l'auteur entrant dans sa propre fiction⁴⁰. Cependant, d'autres pensent que l'autofiction diffère peu du roman autobiographique et que le terme "roman autobiographique" ne serait que l'ancien nom de l'autofiction. L'autofiction est donc avant tout, la forme moderne de l'autobiographie. En effet, l'autofiction reste un concept littéraire complexe et controversé qui soulève des questions sur la nature de la vérité et de l'identité dans la littérature contemporaine.

Le terme autofiction est employé pour la première fois en 1977 par l'écrivain français Serge Doubrovsky sur la quatrième de son roman intitulé *Fils*. Un roman autodiégétique dont le personnage principal s'appelle « Serge Doubrovsky » et relate des épisodes de la vie réelle de l'auteur. Le recours à ce concept était pour Doubrovsky une réaction contre celui d'autobiographie, dans un rapport critique au genre que venait de définir Philippe Lejeune dans son ouvrage théorique *Le pacte autobiographique*.

Dans son livre *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Doubrovsky définit l'autofiction en faisant une analyse du statut génétique de son ouvrage :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut « autofiction », d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre « fils » des mots, allitérations assonances, dissonances écriture d'avant ou après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.⁴¹

Selon Serge Doubrovsky, l'autofiction ne peut être considérée comme une simple autobiographie. Contrairement à cette dernière, l'autofiction intègre des éléments fictifs à des faits réels, ce qui implique une « fictionnalisation du soi ». L'autofiction se caractérise également par une liberté d'écriture et un refus de la rhétorique littéraire. Elle serait donc une sorte d'« autobiographie de l'inconscient », inspirée par la psychanalyse. Dans ce type d'écriture, l'auteur n'a pas à respecter l'ordre chronologique et peut évoquer des souvenirs ou des fantasmes sans se soucier de la logique ou de la mémoire. Toutefois, l'autofiction conserve certaines caractéristiques de l'autobiographie, puisque l'auteur se présente à la fois comme narrateur et personnage, et s'engage à dire la vérité. Ce mariage entre le pacte autobiographique et le pacte romanesque rend l'autofiction difficile à catégoriser. Serge Doubrovsky préfère d'ailleurs parler de « récits autofictifs » ou d'« œuvres autofictives »,

⁴⁰ Hubier, S. (2003). *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin., p. 120.

⁴¹ Doubrovsky, S. (1988). *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*. Paris: PUF., p. 69.

plutôt que de romans autobiographiques ou conventionnels. Il affirme même que le terme « roman » apparaissant sur la couverture de ses livres est imposé par les éditeurs. Pour résumer, l'autofiction est : « un récit dont la matière est autobiographique, mais dont la manière est résolument fictionnelle »⁴²

Selon Vincent Colonna, l'autofiction est une catégorie qui ne constitue pas un genre, c'est une masse formée de dialogues, de nouvelles et de contes, de romans, d'autobiographies fictives, d'autoportraits imaginaires, de récits de rêves, de fantasmes intimes ...⁴³. Selon les propos de Todorov, on appelle : « genres les seules classes de textes qui ont été perçues comme telles au cours de l'histoire. »⁴⁴. Cependant, la liste des genres littéraires n'est pas close, ainsi que la question génétique n'empêche pas que certaines littératures qui ne connaissent pas de genre existent et prospèrent. Dans ses études, Vincent Colonna s'appuie sur le terme inventé par Doubrovsky pour aboutir à un résultat qui contredise son point de départ, Par ailleurs, Vincent Colonna affirme ainsi que c'est Lucien de Samosate (120-180) est le premier qui a inventé « la fabulation de soi » dans son roman, écrit à la première personne de singulier, intitulé *Histoires vraies*. Il pourrait également être l'inventeur de « l'autofiction biographique » que Colonna la définit ainsi : « L'histoire de l'expression de soi, qui ne se confond pas avec celle de la subjectivité, ni de l'autobiographie, car elle englobe les formes ordinaires de l'écriture »⁴⁵. Mais finalement Vincent Colonna nous propose une réponse à la question de base : Qu'est-ce que l'autofiction ?

Tous les composés littéraires où un écrivain s'enrôle sous son nom propre (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction, que ce soit par un contenu irréel, par une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur.⁴⁶

On peut constater en premier lieu qu'il s'agit d'une définition assez large, Colonna ne considère l'autofiction comme genre mais plutôt une catégorie ou bien « une grande forme » qui peut englober plusieurs genres « Tous les composés littéraires ». Il insiste

⁴² Doubrovsky, S. (2014, Août 30). Serge Doubrovsky, inventeur de l'autofiction : "Un individu, ce n'est pas que beau à voir". (N. Crom, Intervieweur) Consulté le Décembre 30, 2021, sur <https://www.telerama.fr/livre/serge-doubrovsky-inventeur-de-l-autofiction-un-individu-ce-n-est-pas-que-beau-a-voir,116117.php>

⁴³ Colonna, V. (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Op. cit., p. 16.

⁴⁴ Todorov, T. (1978). *Les genres du discours*. Paris: Seuil. Consulté le Décembre 30, 2021, sur https://elearn.univ-oran2.dz/pluginfile.php/86790/mod_folder/content/0/Les%20genres%20du%20discours.pdf?forcedownload=1, p. 49.

⁴⁵ Colonna, V. (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Op. cit., p. 50.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 70-71.

également sur la littérarité du texte par le biais de la fiction, mais le seul trait distinctif réside en deux critères : le statut du personnage, la métamorphose multiple de l'auteur et la vraisemblance ou l'irréalité. Néanmoins, cette définition prouve la difficulté de cerner la fiction de soi et d'y élaborer une définition commune. Cette difficulté provient du fait qu'il y a plusieurs formes d'autofiction. C'est pourquoi Vincent Colonna distingue au moins quatre formes d'autofiction : l'autofiction fantastique, l'autofiction biographique, l'autofiction spéculaire et l'autofiction intrusive (autorale).

Dans l'autofiction fantastique, l'écrivain transforme son identité et son existence où l'histoire devient irréelle, la vraisemblance n'a aucune importance. Ainsi, dans cette forme de fictionnalisation de soi, l'auteur du récit et son double imaginaire se confondent incessamment. C'est également à travers cette forme que Colonna propose sa propre expérience d'autofictionnaire dans son roman *Ma vie transformiste*, publié en 2001, dans lequel il applique et précise sa réflexion théorique sur l'autofiction. L'autofiction biographique se caractérise essentiellement par une vérité plausible, la raison pour laquelle elle est souvent confondue avec la tradition autobiographique ou avec la littérature de témoignage, même Colonna l'appelle parfois « roman autobiographie », « fiction intime », « forme biographique de l'autofiction » ou « autofiction personnelle ». Il s'agit d'un noyau narratif véridique autour duquel l'écrivain tisse son histoire qui pourrait être l'invention de son imagination, ce qu'on l'appelle « mentir-vrai ». Le romancier anglo-américain Christopher Isherwood explique cette pratique, dans son roman intitulé *Christopher et son monde*, comme suit : « tout ce que l'on invente sur soi-même fait partie de son mythe personnel, et par conséquent est vrai. »⁴⁷. On peut remarquer ainsi que cette pratique « autofictive » est omniprésente surtout dans l'écriture féminine. La troisième forme est l'autofiction spéculaire ; cette forme se repose essentiellement sur « la métaphore du miroir », dont l'existence de l'auteur dans son livre n'est pas obligatoire, il suffit qu'il s'apparait comme silhouette ou qu'il se place dans un angle dans son livre, ainsi que le lecteur peut se retrouver au milieu de la fiction et devenir un sujet dans l'histoire. Dans l'œuvre littéraire, l'incidence de l'écrivain dans son œuvre est indécidable sans qu'il soit forcément présent explicitement dans le récit, C'est l'exemple de la Recherche du temps perdu de Marcel Proust où le narrateur n'est jamais nommé mais il est toujours présent dans toutes les scènes de l'histoire. Il peut jouer ainsi le rôle d'un chroniqueur qui s'efface devant son récit, mais sa présence est toujours

⁴⁷ Isherwood, C. (2014). *Christopher et son monde*. (L. Dilé, Trad.) Paris: Fayard.

sensible. Dans ce contexte Colonna affirme que toute autofiction avait toujours quelque chose de spéculaire à travers ce phénomène de redoublement : texte dans le texte, roman dans le roman, en utilisant des figures tel que la mise en abyme, la métalepse ou l'hypertexte La dernière forme appelée intrusive ou autoriale suppose un roman à la troisième personne où l'auteur se transforme en protagoniste ou bien à travers l'invention d'un personnage fictif qui devient l'auteur invisible dans le récit ; différentes techniques que l'écrivain utilise pour pénétrer dans la structure du récit sans s'apparaître dans son œuvre pour les besoins de la fiction.

En somme, L'autofiction n'est ni fiction ni autobiographie, elle est les deux à la fois, il s'agit d'un état intermédiaire entre la réalité et la fiction. Dans l'autofiction, la vie influence l'œuvre, l'œuvre influence la vie, et par une sorte de dépassement dialectique, la vie devient une œuvre d'art, autant sous sa forme littéraire que charnelle, qui sont indissociables. Comme il est très difficile voire impossible de faire le départ entre le vrai et le faux dans un récit ou d'examiner sa véracité, il n'y a pas de cadre théorique strict qui nous permet de distinguer l'autofiction de l'autobiographie, comme l'explique Philippe Lejeune : « le paradoxe de l'autobiographie, c'est que l'autobiographie doit exécuter ce projet d'une impossible sincérité en se servant de tous les instruments habituels de la fiction [...] l'autobiographie [n'est] qu'une fiction produite dans des conditions particulières. »⁴⁸. En outre, il est inconvenable de parler de l'autofiction comme genre autonome mais plutôt d'une catégorie qui se manifeste à travers plusieurs formes. Cependant, l'écriture intime peut revêtir diverses formes comme le roman-mémoires, le roman épistolaire ou le journal intime.

3.4 Le roman-mémoires

Le roman-mémoires, sous-genre romanesque qui se présente sous la forme de mémoires fictifs, est apparu comme une évolution des pseudo-mémoires au XVIIe siècle, et a connu un grand succès jusqu'au XVIIIe siècle en France. Bien que considérés comme des récits autobiographiques fictifs, les faux mémoires se distinguent des véritables mémoires par leur dimension romanesque et leur caractère fictif. Le choix d'un narrateur à la première personne (le "je") est caractéristique de ce genre littéraire, et vise à renforcer l'illusion de réalité en rapprochant le récit de la vie de l'auteur. Cette technique narrative permet également de mettre en avant la complexité de la société, tout en interrogeant le

⁴⁸ Lejeune, P. (2010). *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin. Op. cit., pp. 20-21.

rôle de l'écrivain dans la création de son propre récit. Le roman-mémoires se présente comme un récit d'introspection, où le narrateur se livre à une analyse morale de sa propre vie. Cette mise en abyme permet de placer le "moi" au cœur de la narration, et de donner une dimension subjective au récit. Le plaisir d'exprimer ses sentiments les plus intimes confère une dimension intime et émotionnelle au roman-mémoires, qui peut susciter chez le lecteur une identification forte avec le narrateur. Ce sous-genre permet ainsi de mettre en lumière les questionnements moraux de l'auteur, tout en offrant au lecteur une expérience de lecture immersive et émotionnelle.

Le roman-mémoires a vu le jour avec la publication des *Mémoires de la vie d'Henriette-Sylvie* de Molière par Marie-Catherine de Villedieu en 1692, qui est considéré comme le premier exemple de ce genre littéraire. Toutefois, c'est au XVIII^e siècle que le roman-mémoires a connu son apogée, avec des œuvres marquantes telles que *Les Mémoires du chevalier de Gramont* (1715) d'Anthony Hamilton, qui est considéré comme une autobiographie fictive. Dans ce siècle, le roman-mémoires s'est illustré par la diversité de ses sujets, allant des aventures rocambolesques de personnages comme les *Histoires de Gil Blas de Santillane* (1715-1735) d'Alain-René Lesage, aux observations satiriques et critiques sur la société européenne dans *Les Lettres persanes* de Montesquieu (1721). De plus, le genre a été dominé par des romans écrits à la première personne, souvent de caractère libertin, tels que *Margot la revendeuse* (1750) de Louis-Charles Foucher de Monbron, *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Pierre Choderlos de Laclos, et *La Religieuse* (1796) de Diderot.

Le roman-mémoires est un sous-genre romanesque qui se différencie des pseudo-mémoires et des autobiographies romancées, même si le texte peut être présenté comme une autobiographie authentique dont l'auteur relate l'histoire à la première personne. Cependant, l'utilisation de cette narration n'est pas la seule caractéristique qui distingue le roman-mémoires des autres genres, tels que le roman épistolaire et le journal intime. En effet, le roman-mémoires se distingue par la mise en scène et la représentation de soi, dans laquelle le narrateur, qui se présente comme mémorialiste, reconstitue son histoire de manière rétrospective, non pas telle qu'elle s'est produite, mais telle qu'il souhaite la présenter au lecteur. Le récit repose sur une dualité entre le narrateur du présent et le héros du passé, et la frontière entre le fictif et le réel est souvent floue, avec des scènes qui peuvent sembler improbables. Il convient de noter que certains romans-mémoires sont écrits sous forme épistolaire, comme *Les Lettres persanes* et *Les liaisons dangereuses*, ce

qui peut parfois causer une confusion entre les deux genres. En fin de compte, c'est le dialogue subtil entre le fictif et le réel, entre le roman et les mémoires, qui a permis l'émergence de l'autobiographie en tant que genre littéraire distinct un siècle plus tard. Ces œuvres, bien qu'appartenant au même genre littéraire, présentent des approches et des styles d'écriture différents. Elles ont cependant toutes en commun cette exploration introspective des sentiments et des émotions de leur narrateur, ainsi que l'utilisation de la première personne pour renforcer l'illusion de réalité et permettre au lecteur de s'immerger dans l'univers fictionnel.

3.5 Le roman épistolaire

Le roman épistolaire est un genre littéraire qui consiste en un récit écrit sous la forme de correspondances fictives ou réelles échangées entre deux ou plusieurs personnages. Les lettres échangées constituent les chapitres du roman et permettent de suivre l'évolution de l'intrigue. Ce genre est très populaire au XVIIIe siècle en France et en Angleterre, où il connaît un grand succès.

Le roman épistolaire est aussi ancien que le roman lui-même. Les premiers romans écrits sous forme de lettres ont été publiés en Espagne, puis le genre s'est propagé en Italie et en Angleterre. En France, le roman épistolaire connaît un grand succès au XVIIe siècle, avec des œuvres telles que *L'Astrée* (1607-1628) d'Honoré d'Urfé, *l'Histoire amoureuse des Gaules* (1665) de Bussy-Rabutin et les *Lettres portugaises* (1669) de Gabriel Guilleragues. Au XVIIIe siècle, le roman épistolaire connaît un grand épanouissement avec le développement des voyages, où l'épistolaire prend progressivement la forme du roman historique, de journaux, de mémoires et de correspondances. Les auteurs utilisent ce genre pour explorer les sujets tels que la politique, la morale, l'amour, l'amitié et la société. Au XIXe siècle, le roman épistolaire est moins fréquent, mais certains auteurs continuent à l'utiliser pour écrire des romans psychologiques, tels que *Delphine* (1802) de Madame de Staël et *Jacques* (1834) de Georges Sand. Au XXe siècle, le genre tend à s'atténuer avec l'avènement de nouveaux moyens de transport et de communication. Cependant, certains auteurs ont continué à utiliser l'épistolaire pour explorer les thèmes modernes, tels que *Les jeunes filles* (1936) d'Henry de Montherlant et *Un automne sans alcool* (2000) d'Étienne Villain, un roman constitué de courriers électroniques. Les nouvelles formes d'échange, telles que les SMS et les e-mails, ont dominé le roman épistolaire du XXIe siècle, mais de nombreux auteurs continuent à s'inspirer de la

tradition épistolaire pour créer des romans qui explorent des thèmes contemporains et des formes d'échange modernes.

La structure du roman épistolaire est souvent la même : le récit commence avec un avant-propos, puis le corps de l'œuvre est composé de cette correspondance. Cette structure permet de découvrir les personnages, leurs caractères, leurs pensées et leurs émotions. L'usage de la première personne renforce le réalisme et l'intimité du récit, donnant l'impression que le lecteur est le destinataire des lettres. Dans le roman épistolaire, l'auteur utilise souvent un pacte d'authenticité pour faire croire à la véracité des lettres et ainsi donner plus de crédibilité à l'histoire. Toutefois, cela ne signifie pas que les lettres sont réelles, mais plutôt que le lecteur est invité à croire en la vérité des propos rapportés. Ce pacte est souvent renforcé par l'utilisation de fausses adresses, de sceaux et d'en-têtes de lettres, qui contribuent à renforcer l'illusion de réalité. Le roman épistolaire permet également une exploration approfondie des personnages, de leurs motivations et de leurs relations, en particulier dans les correspondances à plusieurs personnages, où l'auteur peut jouer sur les malentendus et les interprétations différentes des protagonistes. En outre, le roman épistolaire peut être utilisé pour traiter de sujets controversés ou socialement inacceptables, en présentant différents points de vue sur un même sujet, et ainsi contribuer au débat intellectuel.

Cependant, le roman épistolaire peut prendre l'une des trois formes suivantes. Tout d'abord, il peut être polyphonique, c'est-à-dire un échange de lettres entre plusieurs personnages, chacun ayant son propre style d'écriture, comme c'est le cas des *Lettres persanes* ou des *Liaisons dangereuses*. Cette structure fragmentée permet de peindre plusieurs portraits différents et de croiser de multiples points de vue. Ensuite, la correspondance peut être entre deux interlocuteurs, comme dans *Les Mémoires de deux jeunes mariées* d'Honoré de Balzac, dans lequel il met en scène un duo féminin. Cependant, la forme la plus classique est celle du duo amoureux, comme dans *Les Lettres à Babet* d'Edme Boursault ou *Les Lettres de la Grenouillère* de Jean-Joseph Vadé. Enfin, le roman épistolaire peut prendre une forme monophonique, dans laquelle un seul épistolier écrit une ou plusieurs lettres. Dans ce type de récit, l'auteur-narrateur possède un point de vue unique car le destinataire ne répond plus. Cette forme d'écriture se concentre sur le Moi du narrateur et est proche de celle du journal intime. Un exemple de cette forme est *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey, qui fait partie de notre corpus d'étude. Dans tous les cas, l'auteur du roman épistolaire se cache derrière un narrateur

fictif en utilisant un pacte d'authenticité pour faire croire à la véracité de ces lettres. Le roman épistolaire offre une grande liberté narrative, permettant aux auteurs de jouer avec le temps et l'espace, et de créer une tension dramatique grâce aux échanges épistolaires.

L'avantage principal du roman épistolaire réside dans la simultanéité de l'écriture et de l'action, c'est-à-dire l'auteur « écrit en [même temps] ce qu'il est en train de vivre et vit ce qu'il écrit »⁴⁹, ce qui rend le lecteur contemporain de l'action. Par conséquent, il unit le lecteur et les personnages et rapproche le lecteur des sentiments de l'auteur à travers l'effet psychologique exercé par les personnages sur le lecteur. De plus, l'usage de la première personne et du présent dans le roman épistolaire exclut toute sorte de décalage entre le protagoniste qui vit l'histoire et le narrateur qui la raconte. En effet, le roman épistolaire s'oppose au roman-mémoires et s'approche et parfois se confond avec le journal intime dans le sens où chaque lettre « a la vertu du journal de l'écriture au présent »⁵⁰. Cependant, ce rapprochement présente également l'une des principales causes du déclin voire de la disparition progressive du roman épistolaire en faveur du journal intime.

3.6 Le journal intime

Le journal intime (appelé souvent journal) est un type de récit autobiographique qui s'exprime principalement à la première personne. Il s'agit d'un récit composé d'un ensemble de notes souvent datées qui relatent les actions, les émotions, les envies, les souvenirs et les réflexions personnelles de la vie quotidienne de l'auteur du journal appelé aussi « le diariste ». Le journal intime, comme ses avatars : les carnets, les cahiers ou les blocs-notes, présente un moyen efficace pour la pénétration et l'analyse psychologique profonde. Ce qu'on peut le constater en premier lieu que le journal intime n'est pas à l'origine destiné à la publication. D'autre part, il est nécessaire de distinguer le journal réel du journal fictif (journal roman).

L'origine de la pratique du journal intime en France remonte au Moyen Âge où les chefs de familles notent les événements marquants de leur vie. Mais le journal ne prend sa forme moderne qu'au XVIIIe siècle dans les milieux bourgeois et religieux. À partir du XIXe siècle cette pratique devient une tradition surtout chez les adolescents de l'élite sociale, et c'est à partir de la fin de ce siècle que le journal est reconnu comme

⁴⁹ Hubier, S. (2003). *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin., p. 96.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 97.

objet littéraire, et un grand nombre d'écrivains et intellectuels l'ont pratiqué ce qui permet également à offrir un moyen précieux d'illustrer leur vie. En effet, le journal intime qu'il soit écrit par un amateur ou un écrivain occupe des fonctions comme l'existence, la mort, le témoignage, la thérapie ou même la construction identitaire...etc.

Dans leur ouvrage intitulé *Le journal intime : Histoire et anthologie*, Philippe Lejeune et Catherine Bogaert nous présentent l'histoire et l'anthologie de cette pratique dès ses origines, et dont ils nous invitent à explorer une sélection d'extraits de journaux de personnes célèbres (Victor Hugo, le capitaine Dreyfus, Jean Hélion ...), classés par date d'écriture de 1554 à 2002. Ainsi, dans son article intitulé *Le journal : genèse d'une pratique* Philippe Lejeune considère le journal comme :

Un élément de dossier génétique d'une œuvre autre que lui. Il participe, comme acteur et/ou témoin, à un travail de création dont il n'est pas le but. Il ne sera donc pas l'objet de l'étude génétique, même si la question de sa propre production peut, dans le cadre de telles études, se poser. Il n'en sera que le moyen.⁵¹

Philippe Lejeune affirme que le journal n'est pas à l'origine une œuvre littéraire, il n'est qu'une pratique et sa finalité c'est la vie de son auteur, dans le sens où il est difficile d'envisager le journal dans son état naturel comme production littéraire. Selon Lejeune, cette difficulté est due des limites qui caractérisent cette pratique : en premier lieu, la marge de changement ou de modification ne dépasse que quelques heures car le moment de l'écriture est trop limité, et toute altération ultérieure risque de détruire cette valeur et par conséquent le récit se transforme en autobiographie. En second lieu, le journal n'a pas une fin connue car le diariste écrit aveuglement son texte de jour en jour en espérant toujours continuer son activité le jour suivant, mais « au fond, un journal n'est qu'une série de derniers mots, mais qui se vivent comme avant-derniers ! On espère pouvoir écrire demain, mais quoi, c'est impossible à prévoir, même si on peut le préparer »⁵². En dernier lieu, le but du journal est avant tout une production de vie, il ne s'agit pas d'une production qui pourrait exercer un effet sur le lecteur car évidemment le journal est écrit à l'origine sans avoir intention d'être lu ou publié. À cet égard, l'esthétique ou la volonté de la création deviennent secondaires. C'est essentiellement pour cette dernière caractéristique que toute idée d'une étude génétique devient illusoire.

⁵¹ Lejeune, P. (2011). Le journal : genèse d'une pratique. *Genesis* (32), pp. 29-42. doi:<https://doi.org/10.4000/genesis.310>

⁵² *Ibid.*

Le journal fictif, appelé aussi roman-journal, est la conséquence de la rencontre entre le roman et le journal intime (genre fictionnel et genre factuel), un rapport dialogique entre le romanesque et l'autobiographique. On pense souvent au roman de l'écrivain allemand Goethe *Les Souffrances du jeune Werther* (1774) comme texte fondateur du journal fictif. Il s'agit d'un roman épistolaire constitué sous forme d'échange monologique dont le destinataire est absent⁵³. Cependant, le journal fictif se fonde essentiellement sur trois caractéristiques : la tension, l'imitation et la signification. Ce que Sébastien Hubier l'explique comme suit :

On aura ainsi tout intérêt à considérer comment le roman à la première personne peut imiter autobiographies et journaux intimes, ce qui revient, entre autres choses, à mettre au jour la tension qui existe entre la représentation du vrai et l'évocation du faux, entre la stylisation de la réalité et celle du fantasme, entre le désir de totalité et un certain amour de la fragmentation.⁵⁴

En effet, le journal fictif ou la fiction diaristique se pratique à travers plusieurs variations thématiques et formelles, c'est « une forme ouverte et fragmentée, dépouillée de romanesque, et s'oppose au roman, forme fermée et complète, qui présente une situation nécessairement fictive »⁵⁵. Ainsi, il est difficile de distinguer le journal réel du journal fictif parce qu'ils possèdent les mêmes caractéristiques narratologiques : « le roman peut imiter tous les codes du journal intime et on ne peut distinguer un journal fictif d'un journal réel qu'au moyen du paratexte. »⁵⁶ La relation spatiale, psychologique ou symbolique du personnage-narrateur avec l'auteur, la proximité du sujet avec les événements ainsi que la perspective du narrateur par rapport aux événements sont les éléments essentiels qui déterminent cette distinction.

En somme, au-delà de cette dialectique stérile du vrai et du faux, et à l'instar du journal intime, tous les récits écrits à la première personne souffrent d'une ambiguïté de catégorisation, en d'autres termes une « hybridation génétique ». On parle ainsi d'« archigenre », une sorte de dynamique génétique qui se manifeste comme moteur d'échange et de dialogue entre différents genres littéraires. En outre, l'écriture intime centrée bien évidemment sur le moi nous offre également une perception du monde.

⁵³ C'est également le cas de *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey

⁵⁴ Hubier, S. (2003). *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Op. cit., p. 87.

⁵⁵ Auger, M. (2005). Le cas du journal fictif : L'hybride romanesque comme phénomène de dynamique. *Québec français*(138), pp. 34-38. Consulté le Avril 23, 2022, sur <https://www.erudit.org/en/journals/qf/2005-n138-qf1181461/55451ac.pdf>

⁵⁶ *Ibid.*

L'écrivain du journal n'est plus considéré seulement comme diariste mais aussi comme témoin de son époque.

Enfin, La conclusion que l'on peut tirer est que les genres de fiction écrits à la première personne partagent des similitudes fonctionnelles avec les genres de non-fiction qui leur correspondent. Bien que la distinction entre les genres factuels et fictionnels ne repose sur aucun critère formel, il en est de même pour les différences fonctionnelles entre ces genres. Ainsi, le roman autobiographique, tout comme l'autobiographie ou le journal intime, remplit des fonctions similaires. Cependant, ces textes sont invariablement étiquetés comme littéraires, et leur fonction ludique et esthétique est souvent plus développée que dans les textes de non-fiction. En d'autres termes, bien que les genres factuels et fictionnels puissent remplir des fonctions similaires, la nature littéraire des textes de fiction leur confère une dimension esthétique et ludique qui leur est propre. Cela montre l'importance de considérer la fonction de la littérature dans notre compréhension de ces genres, ainsi que leur rôle dans notre culture et notre société

4. Pourquoi écrire sur soi ?

La question de savoir pourquoi écrire sur soi est pertinente dans la mesure où elle nous permet de comprendre les apports de la théorie de la littérature en ce qui concerne la dimension fonctionnelle des écritures du moi. Toutefois, il est important de souligner que la plupart des éléments considérés comme motivations ou fonctions des littératures du soi sont en réalité des éléments qui se réfèrent à l'acte général de l'écriture littéraire, et non pas spécifiquement à l'écriture de soi. L'interrogation existentielle ou le but testimonial, par exemple, sont des mobiles qui peuvent être présents chez tous les auteurs, qu'ils écrivent sur eux-mêmes ou sur d'autres sujets. Par conséquent, la spécificité génétique des littératures du soi ne réside pas tant dans la présence ou l'absence de certaines fonctions que dans les rapports de prédominance entre ces fonctions.

Une deuxième question importante est celle de la distinction entre l'intention de l'auteur et les fonctions du texte. Ces deux aspects ne sont pas toujours assimilables dans la pratique. En effet, l'élan original qui conduit l'écrivain à se consacrer à une œuvre, souvent recueilli par la critique sous forme de "motivations" ou "mobiles", est un élément qui relève de la sphère individuelle du comportement, et qui diffère souvent de la fonction que l'œuvre est susceptible d'acquiescer au sein de la société. Dans les deux cas, nous sommes confrontés à un éventail de possibilités assez large, et l'accès à ces possibilités

n'est pas immédiat. Dans ce contexte, il est important de noter que la révision distincte des motivations et des fonctions peut parfois être redondante. Afin d'éviter cette répétition, une solution intermédiaire plus pratique consiste à classer les différentes fonctions en fonction des mobiles rationnels, affectifs ou hybrides qui les sous-tendent. Cette approche permet de mieux comprendre les différentes fonctions de l'écriture de soi, en soulignant la complexité des motivations qui peuvent conduire un écrivain à s'exprimer sur son propre vécu ou sur des questions existentielles.

4.1 Mobiles rationnels : du Moi privé au Moi social

Les mobiles rationnels de l'écriture de soi peuvent être divisés en deux grands groupes. Le premier concerne le domaine exclusif du moi et inclut des fonctions aussi fondamentales que l'existentielle ou la gnoséologie (la recherche de connaissance). Le deuxième groupe correspond à la relation entre le soi et les autres et peut être associé à des fonctions tout aussi importantes telles que l'apologétique, le témoignage, la dimension didactique ou encore l'aspect idéologique.

La dimension existentielle apparaît dès le moment où l'individu prend la décision consciente d'écrire. Ainsi l'a montré Jean-Paul Sartre dans son essai *Qu'est-ce que la littérature ?* :

Un des principaux motifs de la création artistique est certainement le besoin de nous sentir essentiels par rapport au monde. Cet aspect des champs ou de la mer, cet air de visage que j'ai dévoilé, si je les fixe sur une toile, dans un écrit, en resserrant des rapports, en introduisant de l'ordre là où il ne s'en trouvait pas, en imposant l'unité de l'esprit à la diversité de la chose, j'ai conscience de les produire, c'est-à-dire que je me sens essentiel par rapport à ma création.⁵⁷

Bien que la critique des littératures du moi accepte largement cette fonction, il est rapidement apparu des divergences quant à sa signification. Tandis que certains spécialistes prolongent le raisonnement de Sartre, comme Gusdorf par exemple, d'autres, tels qu'Alain Gérard ou Georges May, assimilent l'aspect existentiel à des impulsions aussi vagues que le désir de vivre ou d'être heureux, attribuant ainsi implicitement cette fonction à des mobiles affectifs ou non rationnels, ce qui semble en contradiction avec la citation de Sartre et la classerait plutôt dans les mobiles rationnels. Par conséquent, bien que la fonction existentielle soit principalement associée aux mobiles rationnels, cela ne

⁵⁷ Sartre, J.-P. (1973). *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948). Paris: Gallimard. Consulté le Décembre 25, 2022, sur <https://www.scribd.com/document/382626401/Jean-Paul-Sartre-Qu-Est-ce-Que-La-Litterature-1973-Gallimard#>, p. 90.

signifie pas nécessairement qu'elle soit limitée à l'acte précis de prise de conscience de soi et du monde.

La réflexion existentielle possède ainsi une dimension herméneutique indéniable, selon laquelle l'écriture répond à la quête primordiale de donner un sens à la vie. La recherche de la signification est une réaction instinctive de chaque individu qui prend conscience de lui-même et du monde, et qui est confronté à une existence qui sera interprétée en termes plus ou moins transcendants. Le besoin de comprendre la vie, qui est présent dans toute la tradition autobiographique, est résumé par Georges May comme suit :

Le besoin de trouver un ordre dans la partie de sa vie qu'on a déjà vécue est si instinctif et si universel que les autobiographes y cèdent sans s'en apercevoir. Le seul fait de donner un titre différent aux tranches successives de son autobiographie, de les diviser elles-mêmes en époques, en chapitres, ou de reconnaître rétrospectivement les événements critiques de sa vie [...], tous ces indices [...] révèlent l'universalité de ce besoin.⁵⁸

La fonction existentielle de l'écriture autobiographique est une pratique qui permet à l'écrivain de récapituler et interpréter les événements passés de sa vie. Bien que la transcription soit utile pour mettre de l'ordre dans son vécu, elle a également une dimension herméneutique, car elle agit comme un point de départ pour une compréhension complètement nouvelle de soi-même et de la vie. En outre, cette fonction n'est pas la seule à être étudiée, car l'écriture sur soi-même répond à plusieurs stimuli simultanément. La fonction gnoséologique, qui découle de la fonction existentielle, est considérée comme élémentaire par les critiques qui étudient les littératures du moi. Écrire sur soi-même est une façon de réagir à la nécessité de comprendre l'existence sans sortir du cadre même du sujet, et cette activité permet de transfigurer la conscience en connaissance.

En outre, l'objet de l'écriture étant le moi-même, la recherche de sens devient irrémédiablement une recherche d'identité. La fonction gnoséologique prend donc le rôle d'autres fonctions et devient une entreprise d'auto-affirmation et de transformation individuelle. La recherche d'identité dans le discours autobiographique peut prendre des formes très différentes en fonction de chaque écrivain et des divers domaines auxquels il est susceptible de se référer. Cependant, le commencement de cette recherche correspond généralement à un moment de crise, comme la prise de conscience d'une faute d'équilibre

⁵⁸ May, G. (1984). *L'Autobiographie. Op. cit.*, p. 79.

qui concerne le passé, la révélation religieuse, l'exil ou l'échec. Dans tous les cas, la recherche de l'identité n'est pas seulement une entreprise de connaissance de soi, mais un moyen d'arriver à une fin, celle de s'auto-affirmer et de se transformer.

Mais le manque de l'équilibre qui précède la prise de conscience ne se limite jamais à une simple facette de la personnalité, mais qui affecte la totalité de l'être, à une identité qui a été refusée à l'individu et que celui-ci souhaite reconquérir face au monde. Par conséquent, quel que soit le genre de l'écriture auquel elle remède, la situation de départ de l'écrivain soit si souvent celle de l'exclusion sociale. Cependant, la recherche de sa propre identité n'est pas seulement une entreprise de connaissance de soi ou de refus : se connaître n'est pas une fin en soi, mais un moyen d'arriver à une fin. En vertu de cette valeur instrumentale, ce que la fonction gnoséologique détermine est une entreprise d'auto-affirmation et, en dernier ressort, de transformation individuelle :

L'écriture autobiographique sert non seulement à mettre de l'ordre dans le vécu, mais également à interpréter sa propre vie. Elle répond ainsi à une nécessité de comprendre l'existence et de rechercher un sens à sa propre vie. La fonction existentielle de l'écriture autobiographique est donc multiple, car elle répond à différents stimuli simultanément. La fonction gnoséologique, qui découle de l'existentialité, permet d'écrire sur soi-même et de réagir à la nécessité de comprendre l'existence sans sortir du cadre du sujet. Admettre cette idée suppose évidemment attribuer à l'activité de l'écriture une faculté cognitive que Gusdorf définit avec ces mots : « L'écriture fixe l'état de la conscience, elle transfigure la conscience en connaissance »⁵⁹

La recherche de l'identité est l'objectif principal du discours autobiographique. Elle peut prendre différentes formes selon les écrivains et les domaines auxquels ils se réfèrent, tels que l'individu, la classe, l'ethnie ou le genre. La recherche de l'identité correspond généralement à un moment de crise où l'individu prend conscience d'un déséquilibre lié à son passé. Ce moment de prise de conscience peut être déclenché pour des raisons spécifiques ou liées à des moments particuliers de la vie. Dans l'autobiographie traditionnelle, elle répond souvent à la révélation religieuse, à l'exil, à l'échec ou à la fin de l'âge adulte. Par conséquent, La recherche de sa propre identité n'est

⁵⁹ Gusdorf, G. (1991). *Les écritures du moi. Lignes de vie I*. Paris: Odile Jacob. Consulté le Janvier 2, 2023, sur http://classiques.ugac.ca/contemporains/gusdorf_georges/ecritures_du_moi_lignes_de_vie_t1/lignes_de_vie_t1.html, p. 285.

pas seulement une entreprise de connaissance de soi, mais également un moyen d'arriver à une fin. Cette fin est l'auto-affirmation et la transformation individuelle. En effet, l'identité refusée à l'individu affecte la totalité de son être et le conduit souvent à une situation d'exclusion sociale. La fonction gnoséologique de l'écriture autobiographique permet donc une entreprise de transformation individuelle :

L'entreprise initiale revêt un caractère épistémologique ; pour une raison qui s'impose subitement, ou parfois à la suite d'une longue et lente maturation, un homme découvre qu'il est depuis toujours étranger à lui-même [...]. Ce projet de connaissance s'accompagne d'un projet second d'autodiscipline ; le simple fait de passer de l'inconnaissance à la connaissance de soi implique une reprise et une rectification du sens de la vie personnelle, en vertu d'une responsabilité à assumer dans la gestion de soi-même.⁶⁰

On peut donc affirmer que l'écriture du moi ne se limite pas à un simple récit de vie, elle est plutôt une contribution à la vie elle-même. Cette entreprise de transformation implique que le "Je" est à la fois un Autre et un "autre" face aux autres, ce qui soulève la question de l'identité, qui va au-delà de l'individuel pour s'étendre au domaine social. En d'autres termes, la fonction gnoséologique de l'écriture engendre d'autres fonctions qui affectent la relation du soi avec les autres.

L'intention apologétique, par exemple, consiste à écrire pour justifier publiquement les actions ou les idées défendues. Cette intention se retrouve déjà à la fin de l'Antiquité classique et chrétienne ainsi qu'au Moyen Âge, époque où le modèle littéraire fixé dans l'Apologie de Socrate et de Platon était suivi. L'apologie revêt alors un caractère défensif qui répond à un stimulus extérieur, tel qu'une attaque généralement comprise comme une calomnie, ou un ressentiment intérieur causé par des dommages matériels ou moraux injustement subis, qui méritent d'être reconnus ou récompensés. La fonction apologétique requiert de la part de l'écrivain une grande fidélité aux événements, c'est-à-dire de l'objectivité, sans laquelle le droit à la légitime défense dérive vers des fins moins avouables, telles que la vengeance ou la glorification.

Comme la fonction apologétique, sur la relation du moi avec les autres, la fonction testimoniale est définie par Georges May comme suit : « Par ce terme, il faut entendre l'obligation qu'affirment ressentir de nombreux autobiographes de faire en sorte que ce dont ils ont été pour une raison ou pour une autre, les témoins privilégiés ne disparaissent pas avec eux »⁶¹. Dans le cadre de cette définition générale, il peut y avoir plusieurs

⁶⁰ *Ibid.*, p. 284.

⁶¹ May, G. (1984). *L'Autobiographie. Op. cit.*, p. 43.

possibilités, car l'auteur peut témoigner des objets très différents, qui sont partagés tout au long du large éventail qui va du soi vers l'extérieur. L'écriture autobiographique contribue donc de manière décisive à la perpétuation de la mémoire historique. Cette contribution à son origine dans le sentiment de l'unicité du vécu, qui confère aux propres expériences une qualité inestimable : celle d'être digne d'être transmises aux éventuels lecteurs. Cependant, l'impulsion testimoniale peut également dériver de la circonstance contraire, ce que Philippe Lejeune défendait déjà dans *L'autobiographie en France* : « ... beaucoup d'autobiographes sont conscients de n'être pas des « cas unique », comme Rousseau, mais des individus représentatifs, qui racontent, à travers leur histoire, celle de leur génération et de leur groupe social »⁶².

Il est possible d'affirmer que l'écriture autobiographique possède une double dimension : elle est à la fois le récit d'une expérience individuelle et le reflet de l'univers collectif. Cette dernière dimension, celle du social, justifie le but testimonial de l'écriture autobiographique. Cette fonction serait dénuée de sens si elle était dépourvue de sa valeur communicative, c'est-à-dire si elle n'était pas accompagnée de l'identification du lecteur potentiel. En tant que fonction de réception, la fonction testimoniale est également la base de la fonction didactique et idéologique. En effet, un témoignage n'a de valeur que s'il est utile pour un destinataire qui doit être en mesure d'extraire de la lecture un message concret et un enseignement. Cette exigence de la littérature est invoquée dans toutes les poétiques classiques. Toutefois, dans le contexte de l'écriture du moi, la dimension didactique acquiert des valeurs spécifiques qui résultent évidemment du récit d'une expérience personnelle.

Il est donc paradoxal de constater que l'intimité conduit à l'universalité dans l'écriture autobiographique. Si l'exemplarité d'un récit se construit fondamentalement sur le passage d'un cas particulier à une vérité générale, il est nécessaire d'admettre que dans le domaine de l'écriture autobiographique, l'expérience personnelle peut devenir une source d'enseignement universel. Cela est possible grâce à la capacité de l'auteur à exprimer sa propre expérience avec une certaine objectivité tout en la reliant à des thèmes plus larges qui ont une portée universelle. Ainsi, l'écriture autobiographique, en tant que

⁶² Lejeune, P. (2010). *L'autobiographie en France. Op. cit.*, p. 49.

témoignage et récit personnel, peut fournir une contribution significative à la compréhension des questions sociales et des problèmes collectifs.

4.2 Mobiles affectifs : l'écriture comme refuge

La fonction gnoséologique de l'écriture, dont on a déjà parlé plus ci-dessus, permet de transformer le Je en un Autre à travers une contribution à la vie. Cependant, il peut y avoir une contradiction au sein de cette fonction si l'on considère que certaines zones de l'esprit du sujet échappent à l'examen rationnel et restent incognoscibles. Alain Gérard souligne cette idée en faisant référence aux diaristes :

« ... en se prenant eux-mêmes comme objet d'observation, ils s'aperçoivent peu à peu [...] que la raison, loin d'être toute puissante, est cernée de tous côtés par des forces obscures qui risquent à chaque instant de faire vaciller. Si le principe est la rationalisation de la vie, ils aboutiront au terme à faire une part importante de l'irrationnel. Désireux d'élucider les phénomènes de conscience, ils mettront à jour l'importance de l'inconscient »⁶³

Cela ne veut pas dire qu'on ne puisse en aucune façon de se relier à son inconscient et que la tâche du rédacteur soit vaine, car une activité comme l'écriture apporte toujours une sorte de solution. C'est ainsi qu'établi la théorie de la littérature dans ce qui est généralement défini comme la fonction « cathartique », fonction qui n'est plus, en réalité, propre à la littérature, mais à l'écriture en général, et qui est appelée « psychothérapie ».

En littérature, la théorie psychanalytique a joué un rôle significatif dans la compréhension de l'expression des pulsions inconscientes à travers le langage symbolique. Comme le souligne Jean Rousset, l'expression des sentiments est un moyen de libération de l'oppression psychique, permettant ainsi de se délester des désirs refoulés : « Pourquoi ? Parce qu'analyser le sentiment, c'est le dissoudre, et surtout parce que l'exprimer, c'est à la lettre de le sortir de soi (ex-primaire) -s'objectiver, c'est là le grand remède, pour moi du moins... »⁶⁴ Dans cette perspective, l'écriture peut devenir un facteur d'équilibre mental et de guérison. L'autobiographie, en particulier, est considérée comme un genre littéraire ayant une relation privilégiée avec la psychanalyse, dans la mesure où elle permet une exploration approfondie de l'inconscient de l'auteur. Cependant, la relation entre la narration et la psychanalyse est complexe et ne se résume pas à une simple correspondance. Comme l'ont souligné certains critiques, tels que Lejeune, la narration autobiographique et la psychanalyse ont des différences

⁶³ Girard, A. (1986). *Le journal intime* (éd. 2e). Paris: PUF., p. 16.

⁶⁴ Rousset, J. (1986). *Le lecteur intime. De Balzac au journal*. Paris : José Corti., p. 173.

significatives qui doivent être prises en compte⁶⁵. Malgré cela, il est indéniable que l'écriture, qu'elle soit autobiographique ou non, peut être un refuge matriciel et une forme d'expression inconsciente qui possède une valeur psychothérapeutique. Ainsi, la littérature, en tant que forme d'expression humaine, permet de dévoiler les aspects les plus profonds et les plus sombres de notre psyché, offrant ainsi une voie vers la guérison et l'équilibre mental.

Le cahier d'écriture a longtemps été considéré comme un objet banal, un simple outil d'apprentissage de l'écriture. Pourtant, il est bien plus que cela. En effet, il peut remplacer de manière symbolique des figures importantes de la vie sociale telles que l'ami, le médecin ou le confesseur. Cette fonction de substitution se reflète dans la personnification courante du cahier en tant que « confident », une image qui peut sembler banale mais qui en réalité révèle la complexité de la relation entre le rédacteur et son cahier. Lorsqu'un rédacteur utilise son cahier comme un interlocuteur, il crée un dialogue interne entre lui-même et une version de lui-même extériorisée. Cela permet de se dédoubler en deux personnes, d'engager un « dialogue à l'intérieur du soliloque ». En effet, le rédacteur peut se confier à son cahier comme à un ami de confiance, capable de recueillir toutes sortes d'impressions et de sentiments. Ainsi, le cahier devient un interlocuteur privilégié qui peut recevoir des aveux que le rédacteur n'oserait peut-être pas faire à un autre être humain.

Le discours autobiographique trouve ainsi un terrain fertile dans l'écriture intime, où la dose de dialogisme qui nourrit la réflexion personnelle et la mise en mots de soi-même est extrêmement féconde. La libération est totale car le rédacteur se livre à une sorte d'aveu devant lui-même, sans crainte de jugement ou de censure. De cette manière, l'expression de soi l'emporte sur l'oppression de la norme sociale, permettant au rédacteur de se libérer de toute entrave.

L'écriture peut être considérée comme un refuge pour de nombreux écrivains, offrant un espace d'isolement propice à la réflexion et à la création. Pourtant, pour l'écrivain intimiste, cette situation d'isolement est encore plus marquée. En effet, il est fréquent que la prise de conscience qui précède l'écriture de soi soit le résultat d'une crise d'affrontement avec une société à laquelle le sujet n'a pas réussi à s'adapter, créant ainsi une situation d'exclusion ou d'auto-exclusion sociale. Cette situation d'exclusion se reflète

⁶⁵ Lejeune, P. (2010). *L'autobiographie en France. Op. cit.*, pp. 91-104.

non seulement dans la coordination de l'espace, mais également dans la coordination du temps. En effet, déçu du moment historique dans lequel il se trouve, l'écrivain intimiste choisit souvent de s'éloigner du temps de l'actualité en se situant dans un autre temps, le passé, dont il garde habituellement une image beaucoup plus positive. Cependant, cet éloignement temporel ne doit pas être compris comme un simple repli sur soi, mais plutôt comme une tentative de donner du sens à une réalité qui n'en a plus. En se situant dans le passé, l'écrivain intimiste peut réinterpréter les événements de manière à leur donner une signification nouvelle et plus profonde. De cette manière, l'écriture de soi devient un moyen de transcender la réalité et de donner un sens à son existence.

La récupération du passé ou l'évasion est, en effet, l'un des mobiles les plus récurrents dans l'autobiographie et, en fait, comme le rappelle Lejeune : « Le seul plaisir que l'autobiographe avoue franchement, parce qu'il ne risque pas de choquer le lecteur, c'est le plaisir de faire revivre le passé »⁶⁶. Lejeune parle du plaisir, car il est probablement très important de rappeler que l'écriture autobiographique est due dans un auto-examen qui est souvent vécu comme une expérience de souffrance, dont la réminiscence fournit à l'écrivain une source de joie que May décrit comme : « La pure volupté du souvenir éloigné, lequel, à mesure que nous vieillissons, loin de s'enfoncer davantage dans l'oubli, remonte au contraire davantage à la surface, bref du souvenir d'enfance ou de jeunesse »⁶⁷

L'acte de se souvenir à travers l'écriture peut être considéré comme un moyen de donner une forme concrète aux souvenirs, en les préservant pour toujours. Cependant, le plaisir de la remémoration n'est pas nécessairement associé à la nostalgie ou à la recherche d'un bonheur perdu, mais plutôt à un processus interne de la mémoire. En d'autres termes, l'écrivain peut prendre du plaisir simplement en se remémorant, indépendamment du contenu de ce qui est rappelé. Malgré cela, bien que la fonction d'évasion puisse être prédominante dans l'esprit de certains écrivains, elle ne peut pas être considérée comme une fin en soi, car le plaisir de se souvenir est souvent temporaire. En effet, les souvenirs peuvent susciter des émotions intenses, mais ces dernières sont souvent fugaces et éphémères. Ainsi, l'écriture peut certes offrir un moyen de se libérer de la réalité quotidienne, mais elle peut également permettre à l'écrivain de s'engager dans un

⁶⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁷ May, G. (1984). *L'Autobiographie. Op. cit.*, p. 48.

processus d'auto-exploration plus profond, dans lequel le souvenir est utilisé comme une passerelle pour se connecter à soi-même et au monde qui l'entoure.

4.3 Mobiles hybrides : Le plaisir de l'écriture

L'acte d'écriture peut transcender sa valeur instrumentale pour devenir un élément central du projet autobiographique, non seulement en tant que moyen de raconter l'histoire de sa vie, mais aussi en tant que mobile principal de l'œuvre. Dans une situation d'isolement, volontaire ou non, l'écrivain peut choisir de se réfugier non seulement dans ses souvenirs, mais également dans l'univers de l'écriture lui-même. L'acte d'écrire peut-être un projet stimulant en soi, capable de justifier la vie quotidienne et de permettre à l'écrivain de s'évader de la solitude. Bien que cela ne signifie pas nécessairement que l'écriture devient un substitut à la vie sociale, le plaisir qu'elle procure est indiscutable. La théorie littéraire fait souvent référence à cette fonction ludique de l'écriture, qui prend une dimension transcendantale dans l'espace autobiographique. Cette dimension est souvent perçue comme une nécessité vitale pour l'écrivain, car elle permet de s'évader de la solitude et d'apporter une valeur ajoutée à sa vie.

Cependant, cette fonction ludique ne se limite pas à l'écriture autobiographique. L'écrivain peut aussi se soucier de son texte et du lecteur, en cherchant à créer consciencieusement une élaboration majeure du récit en termes symboliques, structurels et/ou stylistiques. C'est ce qu'on appelle généralement une fonction poétique et esthétique, qui peut enrichir l'expérience d'écriture pour l'écrivain et le lecteur.

La question épineuse de la valeur littéraire du discours autobiographique, qui a suscité d'importantes divergences entre les critiques, surtout quand elle affecte les genres de non-fiction. Rappelons-nous que, sur autobiographie proprement dite, Lejeune indiquait :

On pense d'une part que l'autobiographie est un genre « facile » [...] ; mais d'autre part, dès que quelqu'un prend le genre au sérieux et élabore sa propre histoire, on pense que c'est vraiment un genre faux : fatalement l'auteur donne une image « déformée » de son passé. En somme on reproche à la fois à l'autobiographie de n'« être pas de l'art [...] et « d'être de l'art »⁶⁸

Il a été noté que Lejeune a choisi de se concentrer sur une analyse rigoureuse dans laquelle la valeur littéraire n'était pas explicitement soulignée. Cette approche va à l'encontre de ceux qui estiment que dans l'autobiographie, la valeur esthétique est

⁶⁸ Lejeune, P. (2010). *L'autobiographie en France. Op. cit.*, p. 8.

absolument secondaire, du moins pour les écrits antérieurs à la modernité. Dans cette situation, le choix de Lejeune est justifié en raison d'une réflexion simple : la plupart des critiques reconnaissent que l'autobiographie et le roman autobiographique sont difficiles à distinguer sans faire appel à des éléments extérieurs à l'œuvre, il est donc nécessaire de supposer que la fonction esthétique est présente dans l'un ou l'autre, voire dans les deux. Bien entendu, toutes les autobiographies ne sont pas élaborées de la même manière, ce qui conduit souvent à la distinction entre l'autobiographie littéraire et l'autobiographie de masse, un phénomène que l'on retrouve également dans le roman.

Comme nous l'avons déjà annoncé que la spécificité générique des littératures du moi réside dans leur capacité à explorer les expériences personnelles de l'écrivain. Ainsi, chaque genre de l'écriture de soi peut mettre en évidence certaines fonctions plus que d'autres. L'autobiographie en tant que genre littéraire est en mesure de maîtriser les fonctions existentielles et gnoséologiques de manière claire. La révision du passé dans l'autobiographie est fondamentalement une herméneutique, c'est-à-dire une recherche du sens de sa propre essence et existence. Grâce à l'organisation de l'expérience, elle peut conduire à une transformation totale ou partielle du sujet, qui devient conscient de ce que sa vie représente. Selon la tradition du genre, ces deux fonctions principales peuvent dériver vers trois autres directions importantes : le témoignage, l'apologie et le plaisir de la réminiscence. D'autre part, le journal intime peut mettre en évidence les fonctions cathartiques et thérapeutiques de l'écriture. Écrire dans un journal peut aider à clarifier les émotions et les pensées, à les exprimer librement sans crainte de jugement, et ainsi à soulager la tension psychologique. Le journal peut également servir de miroir pour l'auteur, lui permettant de mieux se connaître lui-même et de se développer en tant que personne. Quant au récit de vie, il peut se concentrer sur la fonction sociologique et ethnographique de l'écriture de soi. Le récit de vie peut être utilisé pour explorer des questions sociologiques et culturelles plus larges, telles que la manière dont les individus sont influencés par leur environnement et leur culture, ou comment ils se construisent et se présentent à travers leur histoire personnelle.

Malgré sa similitude avec l'autobiographie quant à la forme narrative, les mémoires présentent des traits fonctionnels assez différents, très conditionnés en outre par la thématique « extérieure » du genre. Elles reflètent également un esprit d'époque, l'évolution d'un groupe social ou un événement précis, ils manquent souvent d'engagement d'auto-évaluation et les fonctions liées à la personnalité intérieure sont

reléguées au second plan. Le caractère testimonial joue un rôle majeur dans les mémoires, surtout lorsqu'il s'agit de refléter des événements historiques ou sociaux.

Comme l'autobiographie, le journal intime combine les fonctions existentielles et gnoséologiques, bien que cette dernière soit moins accentuée dans la mesure où l'écriture quotidienne s'adresse davantage au présent ou au passé immédiat qu'au temps de l'enfance. Le journal a tendance à découvrir qu'il est en s'examinant de son actualité, sans nécessairement se demander ce qu'il était dans un autre temps. Cependant, le journal intime se caractérise par deux fonctions clairement définies : la psychothérapie et la ludique. L'écriture quotidienne peut être vécue comme un remède à la solitude et les diaristes se servent souvent de la métaphore du "confident".

Enfin, il faut préciser que les genres de fiction écrits à la première personne sont fonctionnellement assimilés aux genres de non-fiction qui leur reviennent. Si, comme le souligne la critique unanime, il n'existe pas de critères formels permettant de distinguer les genres factuels des fictionnels, il n'y a pas non plus de différences fonctionnelles qui résolvent la tâche. Ainsi, le roman autobiographique remplit plus au moins les mêmes fonctions que l'autobiographie, les mêmes que le journal intime. Il est évident, cependant, qu'il s'agit des textes invariablement étiquetés comme littéraires, dont la fonction ludique et esthétique sont peu développées

5. La notion de trauma

La notion du trauma, ou traumatisme, est un sujet complexe et difficile à saisir dans son intégralité. Le concept de traumatisme est d'abord apparu dans le champ médical pour désigner une blessure physique infligée à un individu. Depuis la naissance de la psychanalyse, la notion de trauma a pris toute son importance, et depuis plus d'un siècle. Le trauma est sans doute l'une des notions les plus indéfinies de la psychanalyse, et des plus équivoques, il est devenu un sujet central dans le champ des psychothérapies. Dans le champ psychologique, le concept a été étendu pour inclure les blessures psychiques et émotionnelles durables. Dans la littérature, la notion de trauma est souvent représentée de manière métaphorique. Elle fait référence à l'expérience d'un événement ou d'une série d'événements qui ont eu un effet durable et dévastateur sur la vie de la personne à long terme, altérant sa façon de voir le monde et d'interagir avec les autres.

Le trauma est généralement défini comme une expérience subjective qui est physiquement ou émotionnellement dévastatrice pour la personne qui la subit, et qui peut

se manifester de différentes manières selon les personnes. Selon Larousse : « traumatisme *n m* 1. Ensemble des lésions locales intéressant les tissus et les organes provoquées par un agent extérieur ; troubles généraux qui en résultent. (Abréviation : trauma.) 2. Action violente provoquant ces lésions locales.»⁶⁹. Il s'agit d'un événement ou une série d'événements qui provoquent une douleur psychique intense et une rupture dans la vie de la personne qui l'ont vécu, et perturbent gravement leur fonctionnement psychologique. Selon Sigmund Freud, le traumatisme est : « une expérience d'absence de secours dans les parties du Moi qui doivent faire face à une accumulation d'excitations, qu'elle soit d'origine externe ou interne ».⁷⁰

Les traumatismes peuvent être de nature physique, telle qu'une agression sexuelle, un accident de voiture, un crime, une catastrophe naturelle, une guerre, une colonisation ou un génocide. Ils peuvent également être de nature psychologique, tels qu'un abus verbal ou émotionnel, le harcèlement, négligence ou la stigmatisation. Le trauma peut avoir des effets profonds et durables sur la vie de l'individu, il peut affecter la manière dont il perçoit le monde et les autres, ainsi que sa propre estime de soi. Le trauma peut également entraîner des troubles tels que l'anxiété, la terreur, la colère, la honte, la dépression ou le trouble de stress post-traumatique. Il peut ainsi perturber la mémoire et la pensée de l'individu, ainsi que son comportement et ses relations. Les symptômes du trauma peuvent inclure des flashbacks, des cauchemars, des troubles de sommeil, des troubles de l'humeur, des évitements de stimuli associés au trauma, une dissociation émotionnelle, une irritabilité, une colère ou une hyper vigilance. Les victimes de trauma peuvent également éprouver une perte de confiance en elles-mêmes et dans les autres, se sentir isolées et avoir du mal à nouer des relations intimes. Les recherches récentes en neurosciences ont montré que les traumas peuvent avoir des effets à long terme sur le cerveau et le système nerveux, altérant notamment la régulation des émotions et la capacité à traiter les informations sensorielles.

5.1 Le post-traumatisme

Le post-traumatisme est un trouble psychologique complexe qui survient un événement traumatisant. Les symptômes courants du post-traumatisme incluent des flashbacks, des cauchemars, des évitements, une hyper vigilance, une anxiété, une

⁶⁹ Larousse. (2016). *Dictionnaire de médecine*, Paris : Collectif, p. 890.

⁷⁰ Freud, S. (1920). *Au-delà du principe de plaisir*. (S. Jankélévitch, Trad.) Paris: Payot. Consulté le Avril 11, 2022, sur https://www.psychanalyse.com/pdf/Au_dela_du_principe_de_plaisir_freud.pdf

dépression, une colère, une irritabilité, une culpabilité, une honte, une perte d'intérêt, une dissociation, et des troubles du sommeil. Le post-traumatisme est souvent associé à une répétition de l'événement traumatique dans la vie mentale du patient. Ce phénomène peut se produire sous la forme de flashbacks, de cauchemars ou de souvenirs intrusifs qui peuvent provoquer une grande détresse émotionnelle. Les patients atteints de post-traumatisme peuvent également éviter les situations ou les stimuli qui leur rappellent leur traumatisme. Parfois, cela peut aller jusqu'à éviter des activités et des situations qui étaient autrefois importantes ou agréables pour eux.

Le traitement du post-traumatisme est complexe et nécessite souvent une approche multidisciplinaire. Les thérapies psychothérapeutiques, comme la thérapie cognitivo-comportementale (TCC) et la thérapie de groupe, sont souvent recommandées. Ces thérapies aident les patients à explorer et à comprendre les sentiments et les pensées qui sont liés à leur traumatisme, à apprendre à gérer leur anxiété et leur stress, et à développer des compétences pour faire face aux déclencheurs émotionnels. La thérapie par exposition, une forme de TCC, peut également aider les patients à confronter et à surmonter les stimuli qui leur rappellent leur traumatisme. La médication peut également être utilisée pour traiter les symptômes du post-traumatisme. Les antidépresseurs et les anxiolytiques peuvent aider à réduire l'anxiété, la dépression et les symptômes de stress post-traumatique. Cependant, il est important de noter que les médicaments ne guérissent pas le post-traumatisme et doivent être utilisés en combinaison avec d'autres formes de thérapies. La thérapie par l'art, comme la musique, la danse ou l'art thérapie, peut également être utile pour les patients atteints de post-traumatisme. Ces thérapies aident les patients à exprimer leurs sentiments et leurs pensées d'une manière créative et non verbale, ce qui peut faciliter la guérison.

5.2 Le trauma dans la littérature

En littérature, les œuvres post-traumatiques peuvent être considérées comme des témoignages de la souffrance liée au trauma et de la façon dont elle peut continuer à affecter la vie de l'individu. Les auteurs peuvent utiliser diverses techniques littéraires pour représenter les effets du trauma, notamment la fragmentation narrative, les changements de point de vue, l'utilisation des métaphores visuelles ou sonores, les descriptions sensorielles intenses, etc. Ces techniques peuvent aider les lecteurs à mieux comprendre les complexités du trauma et à saisir les conséquences profondes qu'il peut avoir sur la vie d'un individu. Cette notion est souvent présentée comme un élément

central de l'intrigue qui affecte profondément les personnages, et qui peut avoir des conséquences à long terme sur leur vie. Les personnages dans ces œuvres sont souvent dépeints comme ayant des difficultés à surmonter les conséquences de leur traumatisme car et l'écriture peut être utilisée pour explorer les différentes façons dont les individus essaient de faire face à leur expérience :

Si le concept de trauma postule une impossibilité à construire la mise en récit rétrospectif et une symptomatologie de la hantise d'un passé indicible, la théorie du trauma s'assigne la mission paradoxale de faire parler et de préserver ce silence traumatique lisible dans les récits de témoignages.⁷¹

La littérature a également un rôle important dans la compréhension du traumatisme. Les thèmes récurrents dans la littérature post-traumatique sont la perte, la douleur, la souffrance, la violence, la guerre, la mort, la survie, la résilience, la reconstruction, la rédemption, et la guérison. Les auteurs qui ont abordé le sujet du traumatisme dans leur œuvre sont nombreux, et leurs œuvres ont permis de mieux comprendre les conséquences psychologiques du traumatisme.

La Première Guerre mondiale avec ses événements tragiques était ainsi une source d'inspiration pour plusieurs écrivains, tels que Philippe Claudel dans son roman *Les Âmes grises* (2003) qui explore les traumatismes de la Première Guerre mondiale à travers les yeux d'un enquêteur chargé d'élucider le meurtre d'une petite fille dans un village de France en 1917. Le roman présente les conséquences dévastatrices de la guerre sur la psyché des soldats et des civils, ainsi que les tensions et les conflits qui en résultent.⁷²

La littérature de la Shoah est l'une des exemples les plus pertinents qui a traité le thème du traumatisme. Des récits dans leurs majorités autobiographiques ont décrit les quotidiens dans les camps de concentration nazis. À titre d'exemple, le roman *La Nuit* (1958) d'Elie Wiesel est un récit autobiographique qui raconte son expérience dans les camps de concentration nazis, et les conséquences émotionnelles de ces années de souffrance. Wiesel décrit les conditions inhumaines dans lesquelles il a vécu, la faim, la maladie, la violence et la mort, mais il explore également les effets psychologiques de ces expériences sur lui-même et sur d'autres survivants. (Wiesel, 1958)

⁷¹ Delage, Agnès & Gaultier, Maud (2015). Le concept de trauma. De la théorie littéraire à la trauma-culture globale. Relectures du genre du « testimonio » en Amérique Latine (2000-2015) [disponible sur <https://amu.hal.science/hal-01455858/document>]

⁷² Claudel, P. (2003). *Les Âmes grises*. Paris: Stock.

En revanche, la littérature algérienne d'expression française était marquée depuis son émergence par le thème de traumatisme, des écrivains comme Mouloud Mammeri, Mohamed Dib ou Malek Haddad ont choisi de se concentrer sur les effets sociaux et politiques du traumatisme, en explorant les divisions et les tensions qui ont surgi dans la société algérienne pendant la guerre de libération nationale. En outre, Les traumatismes liés à la décennie noire sont souvent représentés dans la littérature algérienne à travers des récits de violence, de torture, de deuil et de désespoir. Les écrivains algériens ont cherché à rendre compte de l'expérience de la guerre civile et de ses effets dévastateurs sur la population, en utilisant des formes d'écriture qui sont souvent expérimentales, fragmentées et éclatées. Par exemple, Yasmina Khadra dans son roman *À quoi rêvent les loups* (1999) Aziz, qui a grandi dans un environnement difficile en Algérie, marqué par la violence et l'oppression. Aziz est traumatisé par ces expériences et se retrouve confronté à des problèmes de santé mentale tels que la dépression et l'anxiété.⁷³

En somme, la littérature liée aux thèmes du trauma et de post-traumatique permet de donner une voix aux victimes, de témoigner de leur souffrance, et de les aider à guérir. Cette littérature peut être considérée comme une forme de catharsis pour les auteurs qui ont vécu des expériences traumatiques. Écrire sur leur expérience leur permet de donner un sens à leur douleur, de se libérer émotionnellement et de trouver une forme de guérison. En lisant ces œuvres, les lecteurs peuvent également mieux comprendre les effets du traumatisme sur la psyché humaine, ainsi que les stratégies de résilience utilisées pour y faire face.

Dans le cadre de notre recherche, nous nous intéresserons à l'impact du trauma sur le psychisme des personnages des romans de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga. Nous analyserons notamment comment les personnages font face à leur douleur, comment ils cherchent à se reconstruire et à se guérir, ainsi que les mécanismes de défense qu'ils mettent en place pour faire face à leur traumatisme.

Conclusion

En conclusion de ce chapitre sur les fondements théoriques de notre étude, nous pouvons affirmer que le Moi est un sujet complexe et pluridimensionnel, qui a été abordé

⁷³ Khadra, Y. (1999). *À quoi rêvent les loups*. Paris: Juilliard.

de manière diverse et plurielle par les philosophes, les psychanalystes et les écrivains tout au long de l'histoire.

Nous avons parcouru différentes conceptions du moi, allant du Moi cartésien jusqu'à la pluralité du moi selon Bergson, en passant par les théories psychanalytiques de Freud qui a développé des notions clés telles que le Moi, le Surmoi et le Soi. Nous avons également évoqué la présence du moi dans la littérature, ainsi que les théories de l'écriture du moi et leur évolution, avec notamment la théorie proustienne sur le moi. Nous avons également abordé la question de l'écriture, en mettant en exergue différentes formes d'écriture du moi dans la littérature francophone, comme l'autobiographie, le roman autobiographique, l'autofiction, le roman-mémoires, le roman épistolaire et le journal intime. Nous avons également examiné les raisons pour lesquelles les auteurs choisissent de se pencher sur leur propre moi dans leurs œuvres. Enfin, nous avons introduit la notion de trauma en mettant en évidence les différentes théories qui existent autour de ce concept complexe, en soulignant le rôle de la littérature dans l'exploration et la mise en lumière de ces différentes théories.

En somme, ce chapitre nous a permis de poser les bases théoriques littéraires et psychanalytiques nécessaires pour l'étude de l'écriture du moi post-traumatique dans les œuvres de ces deux écrivaines. Ces concepts théoriques nous permettront d'explorer les différentes stratégies narratives et les mécanismes d'identification qui sont en jeu dans les œuvres de ces deux auteures.

**Deuxième chapitre :
Contextualisation des
œuvres étudiées**

Introduction

Le deuxième chapitre de cette thèse portera sur la contextualisation des œuvres étudiées ont été écrites, à savoir *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey et *Notre-Dame du Nil* de Scholastique Mukasonga. Cette contextualisation est essentielle pour comprendre les choix esthétiques et thématiques des auteures, ainsi que les significations plus profondes de leurs œuvres.

En premier lieu, nous présenterons les deux romans étudiés puis, nous explorerons le contexte historique, culturel et personnel dans lequel ces œuvres ont été écrites, mettant en lumière les influences qui ont façonné de ces deux romans. Dans cette partie, nous plongerons dans l'atmosphère de l'Algérie des années 1990, une période marquée par des bouleversements politiques, sociaux et identitaires. Nous examinerons le rôle crucial de la littérature dans le contexte algérien, en particulier en ce qui concerne le prix de la parole et la responsabilité de témoigner.

La deuxième section de ce chapitre se penchera sur le contexte historique et culturel entourant le roman *Notre Dame du Nil* de Scholastique Mukasonga. Nous nous plongerons dans la réalité pré-génocide du Rwanda, examinant les tensions entre les groupes ethniques et les implications de ces tensions sur la vie quotidienne des Rwandais. Nous mettrons également en évidence l'influence du génocide de 1990 dans la littérature rwandaise et son impact sur l'écriture de Scholastique Mukasonga.

Enfin, dans la troisième partie de ce chapitre, nous présenterons les récits de vie des auteures, à savoir *L'une et l'autre* de Maïssa Bey et *Inyenzi ou les cafards* de Scholastique Mukasonga. Nous examinerons leur parcours personnel, leurs expériences et les éléments biographiques pertinents pour comprendre leur engagement dans l'écriture. Ces récits personnels fourniront un éclairage précieux sur les expériences individuelles des écrivaines. Nous analyserons thèmes récurrents et les motifs autobiographiques qui pourraient influencer leurs écrits.

1. Présentation des œuvres étudiées

1.1 Puisque mon cœur est mort

Dans le roman *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey, nous suivons l'histoire d'Aïda, une femme indépendante de quarante-huit ans, enseignante d'anglais à l'université, et mère de Nadir, son fils unique de vingt-quatre ans, étudiant en médecine en cinquième année. Tous deux mènent une vie paisible, chacun ayant sa routine quotidienne, ponctuée de moments partagés.

Cependant, une nuit tragique, la vie d'Aïda bascule irrémédiablement. Nadir, son fils bien-aimé, est assassiné par un terroriste lâche. Aïda est plongée dans une douleur incommensurable, et le bonheur de vivre lui échappe. La mort de Nadir rompt l'équilibre de cette histoire, déclenchant une série d'événements bouleversants tout au long du roman.

Depuis la perte de Nadir, Aïda est submergée par la tristesse et le chagrin. Sa vie est imprégnée de solitude et de silence. Elle refuse d'accepter la perte de son fils et décide de maintenir un dialogue quotidien avec lui en écrivant sur un cahier d'écolier. Elle y grave ses émotions, ses douleurs et ses pensées les plus intimes. La souffrance de la séparation plonge Aïda dans une profonde dépression. Un jour, grâce à Hakim, l'ami le plus proche de Nadir et le fils d'un commissaire, Aïda découvre l'identité de l'assassin de son fils. Elle décide de prendre les choses en main, de mener sa propre enquête pour obtenir des informations sur le meurtrier de Nadir et ainsi assouvir sa soif de vengeance, car elle est convaincue que l'âme de son fils a besoin de justice.

Au cimetière, Aïda rencontre Kheïra, une veuve touchante qui partage le même drame. Kheïra connaît la famille de l'assassin ainsi que sa résidence, fournissant à Aïda des informations essentielles, y compris le nom du terroriste, Rachid. Grâce à ces informations, Aïda est en mesure de préparer sa vengeance.

En fin de compte, Aïda ne parvient pas à tuer directement l'assassin de son fils. Au lieu de cela, dans un moment de panique, elle tire sur Hakim par accident alors qu'il tentait de l'en empêcher. Hakim intervient au moment où Aïda s'apprêtait à exécuter le terroriste responsable de la mort de son fils, et elle lui tire dans l'épaule. Cette issue inattendue souligne la complexité des émotions et des décisions qui ont marqué le parcours d'Aïda tout au long du roman.

1.2 Notre-Dame du Nil

L'histoire de ce roman se déroule aux abords des sources du Nil, au sein d'un lycée qui n'est pas ordinaire, mais plutôt un établissement-pensionnat situé au sommet de la crête Congo-Nil, marquant la frontière entre le bassin du Congo et celui du Nil. Le lycée, comme il se doit, est situé à proximité de la source du Nil.

Ce lycée n'accueille pas n'importe quelles élèves, mais des jeunes filles rwandaises de familles aisées et puissantes : filles de ministres, d'hommes d'affaires, de hauts gradés militaires, d'hommes politiques et de riches personnalités. L'auteure commence son récit en décrivant le cadre du lycée Notre Dame du Nil, présentant les dirigeants de l'établissement, dont le père Herménégilde, les sœurs religieuses telles que la Mère supérieure, la sœur intendante, les surveillantes sœur Rita et sœur Angélique, ainsi que l'adjointe à la supérieure sœur Gertrude. L'équipe enseignante se compose d'enseignants belges et de coopérants français. Le roman introduit également l'élite féminine de diverses origines, Hutu ou Tutsi.

Au début de l'histoire, l'auteure nous plonge dans la vie scolaire ordinaire des élèves du lycée. Cependant, cet équilibre est perturbé par les comportements et les paroles méprisantes échangées entre les élèves Hutu et Tutsi. La tension est exacerbée par Gloriosa, une élève Hutu, fille d'un homme influent, dont l'ambition dévorante la pousse à manifester une haine virulente envers les Tutsi. Gloriosa va jusqu'à comploter pour altérer le nez de la statue de Notre Dame du Nil, car il lui semble ressembler à celui d'un Tutsi.

Un jour de pluie, Gloriosa et une camarade nommée Modesta entreprennent leur mission, mais leurs uniformes sont déchirés lors de l'escalade de la statue. À leur retour, Gloriosa affirme à la mère supérieure qu'elles ont été agressées par des hommes qu'elle qualifie d'"Inyenzi," d'origine Tutsi. Ce mensonge déclenche un conflit entre les Hutu et les Tutsi.

À la suite de cette fausse histoire de Gloriosa, un désir de vengeance s'empare de tous, et la situation s'envenime. Le frère Auxile arrive dans la commune avec le bourgmestre et deux gendarmes, et le colonel dépêche en urgence cinquante soldats. Gloriosa prétend que l'agression a été commise par un Tutsi nommé Jean Bizimana, qui tient une petite boutique au marché, et il est arrêté.

Gloriosa s'efforce de chasser les Tutsi et devient présidente du comité pour l'intronisation de l'authentique Notre Dame du Nil. Elle voulait assassiner toutes les filles Tutsi avec l'aide de l'élite de la jeunesse rwandaise, les JMR. Finalement, Virginia est sauvée grâce à l'intervention d'Immaculée, qui s'échappe et trouve refuge.

2. Contexte historique et culturel de *Puisque mon cœur est mort*

Les années 1990 représentent l'un des épisodes les plus sombres et les plus mémorables de l'Histoire algérienne depuis son indépendance. Cette décennie fut marquée par des événements douloureux qui ont profondément affecté la société algérienne dans son ensemble et dont les cicatrices sont encore visibles aujourd'hui. Elle a été le théâtre d'une violente guerre civile qui a causé de nombreuses pertes humaines et matérielles, semant la terreur et la désolation dans tout le pays. Les souffrances endurées par les Algériens au cours de cette période ne peuvent être sous-estimées, et leur impact sur la société algérienne est encore ressenti aujourd'hui.

La complexité et l'incapacité de cerner cette période sombre et d'identifier les responsables de ces événements ainsi que la censure médiatique imposé par l'État ont renforcé de plus en plus le sentiment d'incompréhension et d'isolement surtout chez les familles de victimes. Dans ce contexte, Benjamin Stora a écrit en 2001 :

Lorsqu'il est question de ce qui s'est passé en Algérie pendant une dizaine d'années, un problème de vocabulaire apparaît : dans quel type de conflit ce pays a-t-il été plongé ? Les perpétuelles hésitations pour caractériser le conflit, les batailles de mots autour de cette terrible situation traduisent bien un désarroi devant le réel. Les noms successifs donnés, loin de clarifier, opacifient davantage les antagonismes qui ont traversé et déchiré l'Algérie.⁷⁴

En 1999, Après le référendum organisé par le gouvernement de l'époque, visant à mettre fin à une longue décennie de tragédie, on a adopté ce qu'on appelle « la loi de réconciliation et d'amnistie nationale ». Après une période de violence et de traumatisme, la réconciliation apparaît comme une étape essentielle pour la guérison individuelle et collective. Elle permet de reconstruire les liens sociaux et de rétablir la confiance entre les individus et les groupes. Dans le contexte algérien, la réconciliation est d'autant plus importante que les traumatismes vécus ont affecté l'ensemble de la société, créant des clivages profonds entre les différentes communautés.

⁷⁴ Stora, B. (2001). *L'Algérie invisible, Algérie, années 90*. Paris: Presses de Sciences Po., p. 11.

Cependant, la réconciliation peut également avoir des limites dans un contexte d'impunité, où les responsables des crimes restent impunis. Dans une telle situation, la réconciliation peut être perçue comme une tentative de "tourner la page" sans que justice ne soit rendue aux victimes. En effet, cette initiative s'est faite au détriment des victimes et de leurs familles, car les mesures prises par l'État sont devenues une forme de justification pour imposer le silence aux victimes. Ce silence est devenu une nouvelle forme de violence, agissant comme une blessure qui ne guérit pas.

C'est dans ce contexte post-traumatique que la littérature algérienne a émergé en tant que vecteur de mémoire et de réflexion sur les événements tragiques de cette période, des textes qui revisitent l'Histoire et fonctionnent comme acte de témoignage mais aussi de mémoire et de résistance pour entendre les voix des victimes et des opprimés. La littérature algérienne post-décennie noire aborde des thèmes récurrents tels que la violence, la souffrance, la mémoire, l'identité, la réconciliation et l'oubli. Les écrivains ont abordé ces thèmes de manière différente, certains en témoignant de la tragédie, tandis que d'autres offrent une perspective critique et constructive pour la société. La littérature algérienne d'expression française a toujours été toujours perçue à partir de son contexte vu son réalisme frappant et sa prise en charge du réel. Les écrivaines comme Salima Ghezali, Assima Fériel, Naila Imkassen, Maïssa Bey, etc. ont également pris forme, à travers le témoignage fictionnel, notamment avec des histoires qui tournent autour de la femme, entité sociale aussi puissante.

Dans cette dynamique, en 2010 une dizaine d'année après la décennie noire, Maïssa Bey publie son roman *Puisque mon cœur est mort*. Un récit qui revient à cette époque à travers l'histoire de Aïda, qui a perdu son fils unique, Nadir, assassiné lâchement dans la fleur de son âge par un terroriste amnistié par la loi de la Concorde civile. Le meurtre tragique et impensable de son enfant unique a été un véritable tournant dans la vie de cette maman, qui a vu tous ses repères bouleversés du jour au lendemain. Désespérée, elle s'est interrogée sans relâche sur les circonstances de cette atrocité, cherchant à comprendre comment et pourquoi son fils avait été arraché à elle de manière si violente. Mais cette quête de sens n'a fait qu'accentuer sa douleur, sa tristesse et son désespoir.

À travers ce roman, l'auteure nous plonge dans la douleur incommensurable de cette mère qui a vu sa vie bouleversée à jamais. Aïda est le personnage principal de ce

roman, mais Maïssa Bey réussit à faire de tous les personnages du roman des victimes de la violence aveugle qui sévissait à l'époque en Algérie. À travers son récit, Maïssa Bey nous transmet également les émotions des personnages d'une manière très forte. Le roman explore les effets dévastateurs de cette violence sur l'identité et la mémoire de la protagoniste, ainsi que la manière dont elle tente de surmonter cette expérience traumatisante. Les événements de cette histoire se déroulent dans l'année 1999 en Algérie, à la fin de la période de la « décennie noire ». Cette période a été caractérisée par une vague de violence politique qui a duré de 1992 à la fin des années 1990 et qui a fait des dizaines de milliers de morts. Cette violence était le résultat d'un conflit entre le gouvernement algérien et les groupes islamistes armés. Le roman de Maïssa Bey se concentre sur les effets de cette violence sur la population civile, en particulier sur les femmes. D'une manière générale, les personnages de l'œuvre beyenne sont majoritairement des femmes opprimées, discriminées souvent victimes de violences psychique, sexuelles et physiques. Maïssa Bey explore ainsi la manière dont ces femmes sont confrontées à la douleur, et comment elles cherchent à se reconstruire malgré ces traumatismes.

2.1 L'Algérie dans les années 1990

Les années 1990 en Algérie étaient une période sombre marquée par une violence extrême et une instabilité politique. Cette période est connue sous le nom de « décennie noire », en référence aux années de conflit et de violence qui ont ravagé le pays. Le conflit a débuté en 1991, après que le Front islamique du salut (FIS) a remporté les élections législatives. Cela a déclenché une réaction violente du gouvernement, qui a annulé les élections et a commencé à arrêter des membres du FIS. Cela a conduit à une guerre civile sanglante qui a duré plus d'une décennie.

Les violences islamistes se sont intensifiées, et l'armée a réagi en menant une campagne de répression contre les insurgés. Cette période a été marquée par des actes de terrorisme, des assassinats, des enlèvements, des viols, des mutilations et des massacres de masse. Cette violence a affecté tous les aspects de la vie en Algérie, y compris la vie quotidienne des citoyens ordinaires.

Cette décennie a également été marquée par des attentats terroristes, notamment ceux perpétrés par le Groupe islamique armé (GIA) et l'Armée islamique du salut (AIS), deux groupes armés islamistes. Ces groupes ont ciblé des civils, des journalistes, des

intellectuels et des membres du gouvernement. Conséquemment, le conflit a laissé des milliers de morts et de blessés, ainsi que de nombreuses personnes déplacées. Il a également eu un impact économique considérable sur le pays, notamment en raison de l'insécurité qui a freiné les investissements étrangers et le tourisme.

2.2 Le rôle de la littérature dans le contexte algérien

Depuis toujours, la littérature a accompagné le parcours historique des nations et a mis en lumière leurs périodes de gloire ou de crise. Elle est attachée à raconter l'histoire, à mettre en lumière les conflits et les réalités, à décrire les vices sociaux et à dénoncer les comportements radicaux. Ces objectifs permettent à la littérature de témoigner des crises sociales vécues par les peuples. Dans cette optique, la littérature algérienne d'expression française, depuis son émergence, était un exemple concret du rôle de porte-parole que joue la littérature pour les groupes sociaux :

La littérature algérienne de langue française est un produit de la période coloniale ; sans doute le legs le plus patent de la culture française et le plus controversé, aussi, parce qu'elle révèle l'éclatement de la généalogie symbolique antérieure. Texte du trauma, cette littérature qui se constitue de ce qui a été perdu autant que de ce qui a été acquis, porte trace, dans son étrangeté, de filiations plurielles. Dans ses premières occurrences, elle s'offre comme lieu du face-à-face entre dominants et dominés et comme spectacle d'un possible dépassement du conflit, tout en esquissant l'amorce d'une nouvelle configuration du patrimoine culturel et mémoriel de l'Algérie.⁷⁵

Effectivement, Elle s'engage à dénoncer les maux causés par la colonisation française, les angoisses de la guerre de libération ainsi que l'inquiétude de l'Algérien face à l'Autre.⁷⁶ Mais elle ne se limite pas à cela, elle était également révélatrice d'un malaise social profond et même d'une horreur intégriste.

Dans les années 1990 en Algérie, la littérature a joué un rôle crucial dans la dénonciation des fléaux sociaux qui ont frappé le pays et dans la reconstitution de sa mémoire collective. Face à une violence extrême, les écrivains ont pris la parole pour témoigner des horreurs et dénoncer l'intolérance religieuse. Ils ont également utilisé des techniques littéraires pour réécrire l'histoire et donner consistance à la réalité sociale du

⁷⁵ Khadda, N. (2016). La littérature algérienne de langue française : lieu et enjeu du débat d'idées dans l'Algérie coloniale. *Défis démocratiques et affirmation nationale*, pp. 272-289.

⁷⁶ Dès les premiers écrivains comme Kateb Yacine avec son œuvre emblématique *Nedjma*, Mohammed Dib avec *La grande maison* ou encore Mouloud Feraoun avec *Le fils du pauvre*, cette littérature s'est engagée à dénoncer les injustices et les séquelles de la colonisation française, mettant en lumière les souffrances et les aspirations du peuple algérien. Durant la période de la guerre de libération, à côté de ces écrivains, d'autres écrivains tels que Assia Djebar, Malek Haddad se sont également engagés exprimant les angoisses et les espoirs de tout un peuple en quête de liberté et de dignité.

pays en crise. Les auteurs ont ainsi créé une nouvelle littérature dénonciatrice, réalisant un compromis entre l'exactitude historique et la liberté de l'écrivain. La littérature est devenue l'espace qui traduit une lutte contre l'effacement et a permis la création d'un repère identitaire complexe et vital pour le peuple algérien. La littérature algérienne d'expression française a joué ainsi un rôle important dans la reconstruction de la mémoire collective de l'Algérie en réécrivant l'histoire et en témoignant des crises vécues par le peuple. Les écrivains ont cherché à restituer une mémoire collective et à combattre l'oubli en employant des techniques littéraires comme l'imagination et la création artistique. Les rôles de résistance, de survie et de vie continuent à être des leitmotivs forts, et la littérature algérienne continue à lutter contre la culture de l'oubli pour honorer la mémoire des victimes et des disparus.

2.3 Le prix de la parole

Pendant cette période, s'exprimer librement revenait souvent à payer de sa vie. En effet, pendant une décennie, l'Algérie a vu disparaître certains de ses intellectuels les plus brillants, emportés par la mort de manière irrémédiable. Le journaliste et écrivain Tahar Djaout est assassiné à coups de couteau le 28 septembre 1993. Youcef Sebti, écrivain et poète, tué par balles la nuit du 27 au 28 décembre 1993. Abdelkader Alloula, dramaturge, acteur et metteur en scène, est mort le 14 mars 1994 à l'hôpital du Val-de-Grâce de Paris en France des suites des blessures reçues au cours d'un attentat à Oran, le 10 mars 1994, alors qu'il se rendait au Palais de la Culture pour un débat. Bakhti Bénaouda a été assassiné le 22 mai 1995, en plein jour, alors qu'il assistait à un match de football avec les jeunes de son quartier. Dans la même année, Azzedine Medjoubi Azzedine Medjoubi, acteur et directeur du théâtre national algérien, assassiné par balles à Alger le 14 février alors qu'il sortait du siège du théâtre, square Port Saïd, dans le centre d'Alger. Malheureusement, la liste est encore plus longue.

Le prix de la parole était alors particulièrement élevé, et la menace pesait constamment sur ceux qui osaient critiquer ouvertement les pratiques des groupes islamistes radicaux et du pouvoir en place. Ce climat de terreur a engendré une perte considérable pour le pays, qui a vu partir des voix importantes et engagées, dont l'absence se fait encore sentir aujourd'hui. Par conséquent, Beaucoup d'écrivains, dont Merzak Bekhtach, Latifa Ben Mansour, Amine Zaoui, ont choisi l'exil plutôt que de s'exposer à la vague islamiste meurtrière. En effet, Pendant la décennie noire, le simple fait de prendre la parole représentait un risque mortel.

Cependant, Ces écrivains et intellectuels courageux ont décidé de ne pas se taire face aux injustices. Pour eux, l'écriture était synonyme de prise de parole et de témoignage, dans un contexte où le simple fait de dire la vérité était un acte de résistance. Ces exemples de femmes et d'hommes engagés ont livré un combat contre l'hydre islamiste et sont de véritables héros humains.

2.4 La responsabilité de témoigner

Les années 90 ont été marquées par une guerre civile particulièrement cruelle en Algérie, qui a perduré de manière ininterrompue. Malgré le cortège de morts atroces qui ont été infligées chaque semaine, la véritable portée des enjeux peut parfois sembler se diluer dans la durée. Dans ce contexte, certains peuvent considérer que la littérature est un luxe inutile, réservé aux pays riches vivant dans la quiétude de leurs certitudes. Cependant, face à l'horreur, il est important de rappeler que la parole littéraire, comme l'a montré Mohammed Dib dans la postface de son roman *Qui se souvient de la mer* en 1962, qui abordait l'horreur de la guerre coloniale qui venait tout juste de se terminer, peut être le seul lieu où l'innommable peut entrevoir un sens. Grâce peut-être à son aspect dérisoire, la littérature peut ainsi permettre de trouver un sens à cette horreur, et de continuer à vivre malgré tout. C'est pourquoi, même en période de guerre et de violence, la littérature peut être une source de réconfort et d'espoir pour ceux qui en ont besoin.

Bien que l'environnement terrifiant en Algérie, la production littéraire continue et évolue en étant étroitement liée au contexte politique et social du pays. En effet, il est impossible d'ignorer la réalité quotidienne de l'horreur dans ce contexte et cela influence inévitablement le développement d'une écriture différente. Pendant la décennie noire en Algérie, les écrits locaux dépeignent, en premier lieu, la transformation de la société algérienne, qui s'est rapidement tournée vers un nouveau mode de vie, étranger aux valeurs algériennes et plus proche des traditions "afghanes" ou "wahhabites". Cette étrangeté est souvent source d'indignation pour les personnages des récits qui, tout au long de leur narration, dévoilent les fléaux sociaux qui en découlent, notamment la dégradation de la symbolique des lieux saints, qui deviennent des centres de propagande politique. Les récits racontent comment les islamistes ont embrouillé les jeunes à l'intérieur de ces lieux sacrés, afin de manipuler l'opinion publique. De ce fait, les mosquées, qui étaient autrefois des lieux de prière traditionnels, sont devenues des centres de diffusion politique et de contestation du pouvoir politique. En second temps, le témoignage sur la terreur du quotidien en Algérie pendant les années de terreur semble

en effet devenu depuis peu une sorte de parcours obligé pour les écrivains de cet épisode tragique de l'Histoire de notre pays : « le contexte de l'Algérie des années quatre-vingt-dix : « écrire est synonyme de dire » et « dire » est synonyme de « témoigner » »⁷⁷

Ainsi, le témoignage sur la terreur du quotidien en Algérie est devenu un thème récurrent pour les nouveaux auteurs algériens publiés en France. C'est le cas par exemple des romans *31, rue de l'Aigle* d'Abdelkader Djemaï, *Rose d'abîme* d'Aïssa Khelladi, ou encore Yasmina Khadra avec son roman *Les Agneaux du Seigneur*. En revanche, dans certains cas, la qualité littéraire passe au second plan car la volonté de publier des témoignages à tout prix, sans se soucier prioritairement de leur qualité littéraire ou de leur originalité, témoigne d'une certaine négligence à l'égard de la forme et de l'esthétique.

Dans la même veine, les écrits fictifs ayant pour sujet l'Algérie revêtent une importance particulière dans la mesure où ils permettent de reconstituer la réalité. Leur caractère fictionnel est séduisant car il enveloppe la souffrance de l'Algérie d'un sens et attire les lecteurs. Cependant, certains écrivains refusent de les considérer comme de simples témoignages ou des écritures d'urgence, préférant plutôt souligner l'intelligence dont font preuve les écrivains algériens dans leur dosage entre réalité et fiction, ainsi que leur habileté à transposer la réalité collective dans un univers de fiction intemporel. En effet, l'imagination nourrit la réalité, la plaçant dans un univers fictif où elle a une présence sémantique plus forte. La production littéraire en Algérie est ainsi consacrée à la réalité sociale et historique, dont la matrice est la mémoire, servant de repère identitaire complexe et vital à la fois.

2.5 La reconstruction d'une mémoire collective

Dans les années 1990, les écrivains et penseurs algériens se sont mobilisés en faveur d'une cause : la réécriture de l'histoire collective, témoignant contre une amnésie nationale et universelle des horreurs causées par l'intégrisme religieux. Ils ont principalement utilisé la littérature, en particulier le roman pour exprimer les souffrances et les tragédies subies par les Algériens, ainsi que le malaise collectif qui a frappé le peuple :

⁷⁷ Bonn, C., & Boualit, F. (1999). Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie? *Etudes littéraires maghrébines*(14). Consulté le Mai 14, 2022, sur <http://www.limag.com/Textes/PaysagesLitteraires90.pdf>, p. 28.

C'est ainsi qu'avec leurs mots pour seule arme, de jeunes écrivains tel que Malika Mokeddem, Abdelkader Djemai, Assia Khelladi, Leila Marouane, Yasmina Khadra, Latifa Ben Mansour, Arezki Metref pour ne citer que ceux-là se sont joints à l'ancienne vague de romanciers, pour se jeter dans la bataille, pour défier le Front Islamique du Salut (FIS) et pour traiter de cette plaie infligée au corps social algérien : l'intolérance religieuse.⁷⁸

Effectivement, pendant les années les plus sombres de la tragédie nationale en Algérie, cette littérature dénonciatrice est évoluée pour accompagner et décrire la situation du pays. Le roman, en particulier, est devenu un espace où la lutte contre l'effacement et l'oubli a pu être menée. Cependant, le chemin pour libérer cette parole dénonciatrice n'a pas été facile. Les premiers essais journalistiques, romans et autres publications littéraires ont provoqué des "ondes de choc" dans un système totalitaire verrouillé par l'unicité comme dogme et technique de gestion culturelle. En conséquence, certains représentants de cette nouvelle vague littéraire ont été éliminés de manière violente depuis 1993. Cela montre bien la force de l'oppression et la difficulté de faire entendre sa voix dans un tel contexte. Malgré cela, la littérature algérienne a su faire face à ces défis pour donner naissance à des œuvres qui racontent la réalité complexe du pays et reflètent les luttes des écrivains pour la liberté d'expression.

La réécriture de la mémoire collective est devenue ainsi une préoccupation majeure pour la littérature algérienne. Cette réécriture vise à déconstruire les représentations qui ont été imposées par la colonisation et à reconstruire une identité nationale propre. Depuis les années 1990, Cette réécriture vise également à mettre en lumière les événements passés sous un angle nouveau, en donnant une voix aux opprimés et en dénonçant les injustices subies par la population pour construire une mémoire alternative.

Les œuvres littéraires qui ont pour cadre la tragédie algérienne témoignent du besoin profond de s'exprimer chez les écrivains. En effet, ces écrivains ont choisi la plume pour immortaliser les événements tragiques de l'histoire de leur pays. Leur travail de mémoire est crucial pour que personne n'oublie ce qui s'est passé. Grâce à leur talent d'écrivains, ils ont su capturer l'essence de l'expérience algérienne, la rendre tangible et accessible à tous. Aujourd'hui, leur littérature est reconnue dans le monde entier pour sa pertinence, sa qualité et sa pérennité. Les écrivains algériens ont su prouver que leur

⁷⁸ Dugas, G., Kessous, N., Margerisson, C., & Stafford, A. (2009). *Algérie : Vers le cinquantenaire de l'Indépendance : Regards critiques*. Paris: Harmattan. Consulté le Mai 14, 2022, sur <https://fr.scribd.com/document/82926200/Algerie-Vers-le-cinquantenaire-de-lindependance>, p. 128.

œuvre n'était pas simplement un reflet d'une époque révolue, mais qu'elle constituait un témoignage vivant, toujours d'actualité, de l'histoire algérienne.

En effet, la littérature algérienne est remarquable pour sa capacité à mélanger le réel et le fictif, à travers une écriture subtile et pleine de sens. Les auteurs algériens ont réussi à créer des œuvres qui reflètent la complexité de la situation, tout en restant accessibles et poignantes. Ainsi, la littérature algérienne est un témoignage vivant de la résistance et de la persévérance du peuple algérien dans sa lutte contre l'oppression et l'obscurantisme.

Il ne faut pas sous-estimer l'importance du rôle joué par les écrivains et les intellectuels dans la lutte contre les forces obscurantistes. En effet, grâce à leur plume, ils ont dénoncé les contenus subversifs et faux propagés par les extrémistes, tout en sensibilisant la population aux dangers de ces discours. C'est pour cela que les écrivains et les intellectuels ont été la cible de la vindicte des extrémistes, qui ont tenté de les réduire au silence. Mais ces écrivains ont continué à écrire, malgré les menaces et la violence, pour que leur voix ne soit pas étouffée et que la vérité soit révélée.

2.6 L'écriture féminine

Dans ce processus de dénonciation, la littérature algérienne, en particulier la littérature féminine, joue un rôle crucial digne d'attention. À ce propos, Kateb Yacine disait dans le contexte de la guerre de libération nationale : « à l'heure actuelle, dans notre pays, une femme qui écrit vaut son pesant de poudre »⁷⁹. Les femmes ont été particulièrement touchées par les événements tragiques de l'histoire de l'Algérie, elles ont souvent été marginalisées dans la société algérienne, et leur voix est essentielle pour faire entendre leur point de vue et leur expérience. Dans ce contexte, La littérature algérienne féminine cherche à remédier à cette marginalisation en luttant contre l'oppression, dénonçant les injustices et en réaffirmant la place des femmes dans la société algérienne.

Les femmes écrivaines algériennes ont joué un rôle crucial dans la résistance et le combat contre la violence intégriste en Algérie. Elles ont contribué également à la reconstitution d'une mémoire collective de leur pays en utilisant leur plume pour dénoncer la situation perplexe de l'Algérie pendant la "tragédie nationale". Elles ont mis en scène des héroïnes pour exalter leur parcours vital miné de violences et d'injustice, en utilisant

⁷⁹ Mokhtari, R. (2002). *La Graphie de l'Horreur : Essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*. Alger: Chihab., p. 167.

la forme narrative du roman pour explorer les contenus subversifs et faux distillés par les groupes islamistes. Les écrivaines comme Maïssa Bey, Yamina Mechakra, Assia Djebar et Malika Mokeddem, ont partagé le souci de rendre compte de la violence et de sensibiliser sur les violences causées aux femmes pendant cette période. Pour ces femmes, la littérature est un moyen de rendre compte des tragédies vécues par la société algérienne et de préserver la mémoire collective de ces événements. Les écrivaines s'emploient à décrire les expériences vécues par les personnages, à décrire la douleur de la perte et à évoquer les dangers de l'oubli. C'est cette dimension mémorielle qui donne toute sa force à cette littérature.

En effet, les récits d'horreur et de violence qui en émanent témoignent du courage des auteures qui ont osé briser le silence sur les souffrances endurées par la population algérienne durant la période de la « tragédie nationale ». À travers leurs écrits, ces écrivains ont su créer un espace de résistance et de lutte contre l'oubli, en dénonçant les atrocités commises par les terroristes intégristes et en rendant hommage aux victimes innocentes. Cette littérature de l'horreur se présente ainsi comme une forme d'expression artistique qui donne voix à une douleur collective, tout en œuvrant à la préservation de la mémoire historique d'un peuple. Dans ce contexte, Maïssa Bey déclare que :

L'événement est l'élément déclenchant. Depuis les premières années de la terrible décennie écoulée, nous sommes pétrifiés de peur, de silence menaçant. J'écris pour me regarder dans la page, pour éviter les hurlements. C'est également tenter d'avoir un sentiment de puissance sur la chose. Derrière l'acte d'écrire, ce n'est pas l'urgence du dire qui prévaut. Le désir de transformer les réalités de l'horreur sur la page pour les dompter meut la création.⁸⁰

Ainsi dans l'acte d'écrire, les femmes écrivaines algériennes ont découvert une voie de libération de leurs angoisses et de leurs tragédies. Grâce à l'écriture, elles ont pu exercer un certain contrôle sur les événements traumatiques qu'elles ont vécus, créant ainsi une voix pour l'écriture de l'Histoire dans l'histoire. Confrontées à une Algérie meurtrie par ses propres enfants, ces écrivaines ont transformé la littérature en un moyen de contestation. Au cours des premières années de "la décennie noire", ces auteures ont exprimé leur douleur et leur révolte à travers des écrits qui semblent davantage être des témoignages que des romans strictement établis, choisissant de libérer leurs émotions sans les filtrer à travers une forme élaborée. Par conséquent, l'écriture est devenue une arme

⁸⁰ Valat, C. (2009). Maïssa Bey: l'écriture de la révolte. *Horizons Maghrébines - Le droit à la mémoire*(60), pp. 10-32. Consulté le Mai 23, 2022, sur https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2009_num_60_1_2702

pour ces écrivaines algériennes, leur permettant de surmonter leur propre douleur et de s'exprimer avec une voix puissante, non seulement pour elles-mêmes, mais pour tous ceux qui ont souffert dans une Algérie en crise

En réalité, les femmes écrivaines qui ont pris soin de témoigner du temps présent lors de l'écriture cherchent à restaurer une mémoire collective et à lutter contre l'oubli. Assia Djebar a affirmé que : « nous avons une dette envers les morts qu'il faut sauver de l'oubli et un devoir de transmettre la mémoire à la génération à venir »⁸¹. Ainsi, elles se mettent au service de cette "dette" et de ce "devoir" en créant une narration souvent interrompue par un flot de souvenirs ou des annonces de meurtres diffusées par les radios et les journaux. Cette narration fait du récit une réponse, comme une forme de vengeance contre les violences et la barbarie. En effet, ces auteurs utilisent leur plume pour dénoncer la brutalité du présent, en gardant la mémoire vivante des événements passés et en espérant que les générations futures ne seront pas condamnées à répéter les erreurs du passé.

En somme, la littérature algérienne est un témoignage puissant de la résistance et de la persévérance du peuple algérien dans sa lutte contre l'oppression et l'obscurantisme. Les écrivains et les intellectuels ont joué un rôle crucial dans cette lutte, en dénonçant les discours subversifs et faux, et en sensibilisant la population aux dangers de ces discours. Leur plume est devenue ainsi une arme pour la vérité, pour la mémoire et pour la liberté. Elle a toujours été un miroir de la société, un moyen de mettre en lumière et témoigner des problèmes, des injustices et des crises sociales vécues par les peuples. La littérature maghrébine, et en particulier la littérature algérienne d'expression française, joue un rôle primordial en vue de dénoncer les maux sociaux et lutter contre l'oppression, en contribuant à la réécriture de la mémoire collective.

3. Contexte historique et culturel de *Notre-Dame du Nil*

Il est important de comprendre le contexte sociohistorique du Rwanda avant le génocide pour saisir les dynamiques complexes qui ont mené à cette tragédie. La société rwandaise était à la fois unie par des valeurs communes et confrontée à des inégalités et des divisions sous-jacentes. La violence et les événements tragiques qui ont suivi ne doivent pas être perçus comme une conséquence inévitable de la tradition rwandaise, mais

⁸¹ Bonn, C., & Boualit, F. (1999). Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie? *Op. cit.*, p. 68.

plutôt comme le résultat de facteurs politiques, économiques et sociaux complexes qui ont exacerbé les tensions et les conflits existants.

3.1 Le Rwanda avant le génocide

Il est essentiel de comprendre le Rwanda d'avant le génocide dans toute sa complexité, en reconnaissant à la fois les éléments culturels unificateurs et les divisions sous-jacentes. La promotion de la réconciliation et de la compréhension mutuelle est cruciale pour la construction d'un avenir pacifique et inclusif pour le peuple rwandais. Avant le génocide, il convient de souligner que le Rwanda précolonial ne reflète en aucune manière une quelconque catégorisation ou division ethnique. Au contraire, elle met en lumière les aspects communs de l'identité rwandaise.

La langue rwandaise, le kinyarwanda, est un véhicule essentiel pour transmettre l'histoire, les traditions et les valeurs rwandaises. Elle renforce le sentiment d'appartenance et assure la continuité culturelle du peuple rwandais. Avant le génocide, elle était parlée et comprise par la majorité de la population, transcendant ainsi les différences ethniques. Ainsi, les valeurs telles que la solidarité, la loyauté, le courage et le travail étaient profondément enracinées dans la société rwandaise, en particulier chez les Rwandais ruraux qui menaient une vie simple. Ces valeurs étaient les fondements de la vie communautaire, favorisant la coopération et l'entraide au sein des familles et des villages.

La société traditionnelle rwandaise était profondément ancrée dans un système de croyances et de valeurs, qui donnait une place centrale à des figures symboliques telles que l'Imana, le dieu suprême, le mwami, le roi unique, et la femme. Ces symboles étaient essentiels pour la compréhension de l'organisation sociale et politique du Rwanda avant le génocide. Dans son ouvrage *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, l'écrivaine ivoirienne Véronique Tadjo décrit la société rwandaise avant le génocide comme suit :

La même foi en un dieu suprême, Imana. Un roi unique, le mwami, mi-homme, mi-dieu. Les mêmes coutumes. La même langue, le kinyarwanda. Les éléments fondamentaux : Dieu, le roi, la femme, la vache. Et aussi, la nature et les guerriers. Puissance de la reine mère. [...] Il existe trois sortes de vaches : les plus communes aux cornes courtes ; les vaches intermédiaires aux cornes moyennes ; les vaches nobles aux longues cornes dressées en demi-cercle ou en forme de lyre.⁸²

⁸² Tadjo, V. (2000). *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*. Paris: Actes Sud., pp. 27-28.

L'Imana était le pilier spirituel de la société rwandaise, représentant la transcendance et la connexion entre le monde humain et divin. L'Imana représente la force spirituelle suprême dans la cosmologie rwandaise. Il est considéré comme l'origine de toute vie, le créateur de l'univers et le gardien de l'ordre moral. L'Imana est associé à des caractéristiques telles que la puissance, la sagesse et la bienveillance. Par conséquent, il est considéré comme transcendant et omniprésent, influençant tous les aspects de la vie rwandaise. Cette croyance en un dieu suprême conférait un sentiment de cohésion et d'unité aux Rwandais, qui se voyaient comme un peuple uni sous la protection divine.

Le mwami, quant à lui, incarnait l'autorité et la légitimité royale et était considéré comme le chef suprême et le représentant de l'Imana sur terre, et le garant de l'ordre social et de la stabilité. Le Mwami est vénéré comme une figure sacrée et est entouré de rituels et de coutumes spécifiques. Il était non seulement le chef politique, mais aussi le gardien des traditions, des coutumes rwandaises, de l'unité nationale et de l'harmonie sociale. Le mwami jouait un rôle essentiel dans la prise de décisions politiques, la résolution des conflits et la préservation de la tradition, de l'harmonie sociale et de l'identité culturelle du peuple rwandais.

Dans la société rwandaise traditionnelle, l'autorité du Mwami était considérée comme sacrée et incontestable. Il était entouré d'une cour royale et était assisté par une hiérarchie de chefs et de conseillers. Le pouvoir du Mwami était souvent légitimé par des récits mythiques et des traditions ancestrales. Sa capacité à maintenir l'ordre et à prendre soin de son peuple était considérée comme un signe de bénédiction divine.

En revanche, dans la société rwandaise d'antan, la femme jouait un rôle essentiel et occupait une place prépondérante dans la société rwandaise traditionnelle. Elle était respectée en tant que mère, épouse et gardienne des valeurs familiales. Les femmes rwandaises jouaient un rôle essentiel dans la transmission des coutumes et des traditions de génération en génération. La transmission des valeurs culturelles reposait largement sur l'éducation des jeunes filles, ce qui témoignait de leur importance en tant que gardiennes connaissances traditionnelles, aux rituels et aux pratiques culturelles qui structuraient la vie de la communauté. À ce propos, Scholastique Mukasonga déclare : « À la maison, ma mère m'apprenait ce que doit savoir toute jeune fille rwandaise ... » (Mukasonga, 2006, p. 72)

L'apprentissage se faisait généralement au sein de la famille et de la communauté, où les femmes âgées jouaient un rôle central dans l'éducation des jeunes filles. Elles enseignaient les compétences pratiques, les danses, les chants, les récits oraux et les valeurs morales qui façonnaient l'identité rwandaise. Les jeunes filles apprenaient également les tâches domestiques et les responsabilités liées à la vie familiale, préparant ainsi leur rôle futur en tant qu'épouses et mères.

Ces différentes figures symboliques contribuaient à renforcer un fort sentiment d'appartenance commune et à promouvoir l'unité au sein de la société rwandaise. Les Rwandais partageaient des valeurs identitaires et culturelles communes, telles que les coutumes, la langue et les croyances, qui formaient le fondement d'une société homogène et indivisible. Les distinctions ethniques ou d'origine n'avaient pas de place prédominante dans cette vision du Rwanda traditionnel.

Cependant, il est important de souligner que malgré ces valeurs et cette unité culturelle, des tensions et des inégalités sociales existaient sous la surface de la société rwandaise pré-génocide. Des facteurs politiques, économiques et sociaux ont contribué à la polarisation et aux tensions croissantes entre les groupes ethniques. En outre, Des différences de classe et de statut social pouvaient être observées, notamment entre les Tutsis, considérés comme une élite privilégiée, et les Hutus, qui représentaient la majorité de la population. Ces distinctions sociales, bien que moins marquées que les divisions ethniques ultérieures, ont contribué à créer des tensions et des frustrations au sein de la société rwandaise. Ces divisions ont été exploitées de manière tragique lors du génocide de 1994, mettant en lumière les profondes failles qui existaient au sein de la société rwandaise.

3.2 Les tensions entre les groupes ethniques au Rwanda

Il est essentiel de comprendre que les tensions ethniques au Rwanda ne sont pas simplement le résultat de différences ethniques intrinsèques, mais qu'elles ont été nourries et amplifiées par des facteurs historiques, politiques et sociaux, dont l'idéologie coloniale joue un rôle crucial. En examinant l'histoire complexe du Rwanda, il devient évident que la compréhension des racines profondes des tensions ethniques nécessite une analyse approfondie de l'impact du colonialisme et de ses conséquences durables.

L'impact de l'idéologie coloniale est fréquemment cité comme un élément clé pour expliquer les tensions ethniques persistantes entre les Hutu et les Tutsi, et il est également

invoqué pour comprendre les origines du génocide contre les Tutsi. L'héritage colonial a laissé une empreinte profonde sur la société rwandaise, influençant les dynamiques sociales, politiques et économiques qui ont façonné les relations entre les groupes ethniques. Dans son discours à l'occasion du 20^{ème} Commémoration du Génocide rwandais, le président Paul Kagame affirme que :

L'héritage le plus dévastateur de la domination européenne sur le Rwanda fut la transformation des distinctions sociales en « races ». Nous fûmes classés, disséqués, la moindre différence était magnifiée, grossie, exagérée suivant un modèle inventé et importé d'ailleurs... Il s'agissait de légitimer la prétention coloniale de « civiliser » les populations inférieures, ce que nous ne sommes pas. Cette idéologie était déjà admise en Europe au XIX^e siècle et elle fut expérimentée et appliquée grâce à l'influence des missionnaires qui s'établirent ici.⁸³

Ces déclarations du président rwandais suggèrent que les colonisateurs et les missionnaires ont joué un rôle significatif dans la perturbation des structures sociales au Rwanda. Pendant la période coloniale, les autorités coloniales belges ont introduit et renforcé des catégorisations ethniques rigides, en classifiant les Rwandais en fonction de critères physiques et socio-économiques. Les Tutsi ont été favorisés en tant qu'élite politique et sociale, tandis que les Hutu ont été systématiquement marginalisés et privés d'accès aux ressources et aux opportunités. Cette politique de division a contribué à la polarisation ethnique et à la création d'un sentiment d'injustice et de ressentiment au sein de la population hutu. L'idéologie coloniale a également exacerbé les stéréotypes et les préjugés entre les groupes Hutu et Tutsi, en renforçant des notions d'infériorité et de supériorité basées sur l'origine ethnique. Les colonisateurs ont encouragé la méfiance et la compétition entre les Hutu et les Tutsi, sapant ainsi la cohésion sociale qui avait prévalu auparavant.

L'une des principales conséquences de l'idéologie coloniale a été l'établissement de différenciations ethniques basées sur des critères physiques. Dans son œuvre *Inyenzi ou les Cafards*, Scholastique Mukasonga décrit le moment où elle est arrivée au lycée Notre-Dame-de-Cîteaux qui incarne le stéréotype de l'apparence typique d'une personne tutsi, trahissant ainsi son appartenance ethnique :

Chaque élève était muni d'une fiche signalétique sur laquelle était indiquée la prétendue ethnique, une marque au fer rouge. Quand il fallait la présenter à une sœur, son regard et son attitude changeaient aussitôt : méfiance, mépris ou haine ? [...]

⁸³ Kagame, P. (2014, Avril 7). Kigali. Consulté le Mai 15, 2022, sur <https://www.scholastiquemukasonga.net/pdf/Discours-du-Pr%C3%A9sident-Paul-Kagame-kwibuka-20.pdf>

Non seulement j'étais tutsi mais j'étais Inyenzi, un de ces cafards qu'on avait rejetés hors du Rwanda habitable, peut-être hors du genre humain [...] Elles me faisaient honte de la couleur de ma peau, pas assez foncée à leur goût, de mon nez, trop droit selon elles, de mes cheveux, trop abondants.⁸⁴

Si l'idéologie coloniale avait attribué aux Tutsi une supériorité en raison leur apparence physique et leur statut social, de l'autre côté, les Hutu étaient considérés comme inférieurs en raison de leurs caractéristiques physiques différentes et de leur position subalterne. Selon les explorateurs, les Tutsi représentaient la minorité qui avait réussi à dominer les autres en raison de leur intelligence. Ils étaient perçus comme une classe noble détenant le pouvoir et la propriété des vaches, leur beauté physique étant associée à leurs origines Hamites. Les Hutu, en revanche, qui se consacraient à l'agriculture, étaient considérés comme le peuple autochtone asservi par les Tutsi. Conséquemment, la gestion de la colonie reposait principalement sur la monarchie tutsi et les colons belges. Les conséquences de ces différences ethniques se sont traduites par des discriminations envers les Hutu pendant la période coloniale. Par exemple, seuls les membres du pouvoir royal - les chefs traditionnels tutsi et leurs proches - avaient accès à la formation des cadres coloniaux, tandis que les Hutu en étaient exclus, créant ainsi des inégalités palpables au sein de la société. C'est dans ce contexte particulièrement tendu que les Hutu se relèveront pour se débarrasser de l'hégémonie monarchique des Tutsi, et les violences anti-tutsi éclatent en 1959, bien avant l'accession à l'indépendance du pays.

Après son indépendance en 1962, le Rwanda postcolonial est symbolisé par la montée au pouvoir des leaders hutu mettant théoriquement fin au règne colonial, mais les structures de pouvoir héritées de la colonisation ont persisté et ont alimenté les tensions existantes. La première République rwandaise (1962-1973) fut loin d'être un État démocratique, mais plutôt un régime dictatorial et totalitaire. Pendant cette période, des milliers de Tutsis furent massacrés par un régime sanguinaire, sous le regard indifférent des colonisateurs belges et des missionnaires présents sur place. Le pouvoir hutu, bien que perçu comme subversif, s'opposait en réalité à l'ordre établi par le pouvoir colonial qui avait accordé le monopole et les privilèges à la bourgeoisie tutsi.

Cependant, il convient de souligner que, contrairement à la perception des élites hutus, la société rwandaise dans son ensemble, indépendamment de l'ethnie, était majoritairement constituée de paysans. Même parmi les Tutsis appartenant à des positions

⁸⁴ Mukasonga, S. (2006). *Inyenzi ou les Cafards*. Paris: Gallimard., pp. 93-94.

sociales élevées et privilégiées, il y avait aussi des Tutsis défavorisés et victimes d'injustices. De même, parmi les Hutus opprimés et méprisés par le discours et le système colonial, il y avait des Hutus de haute stature. On peut également observer des pratiques coloniales persistantes dans la société postcoloniale à travers les actions des leaders hutus. Durant la première et la deuxième République (1973-1990), il était obligatoire pour chaque individu de posséder une carte nationale d'identité mentionnant son ethnie.

C'est à l'école que l'idéologie de l'ethnicité, véhiculée par la propagande anti-tutsi, se manifeste à travers l'utilisation de la carte d'identité et l'introduction de fiches signalétiques. Par exemple, en vertu des quotas ethniques instaurés par le régime hutu, les Tutsis n'avaient droit qu'à 10% des admissions. Ce pourcentage leur était octroyé de manière très limitée et selon des critères souvent déconnectés de leurs résultats académiques. Le milieu scolaire a donc contribué à renforcer les rapports de force et les inégalités entre les deux groupes ethniques, ce qui a entraîné un climat de délation. Normalement, l'école est une institution sociale chargée de la formation et de l'éducation des individus. Elle est considérée comme un lieu privilégié pour la transmission des connaissances et des valeurs morales et sociales. Cependant, l'école est devenue un lieu de violence symbolique.

La violence symbolique s'exprime également par l'internalisation des représentations et des schémas produits par le groupe ethnique dominant. L'alliance entre la domination européenne et le pouvoir dictatorial ethnique hutu est incarnée par des images symboliques telles que Marie et le portrait du président Grégoire Kayibanda. Les militaires exigeaient que chaque maison affiche le portrait du président Kayibanda, tandis que les missionnaires s'assuraient que l'image de Marie soit placée à ses côtés. L'iconographie chrétienne et la photographie du président représentent ainsi deux systèmes de gouvernance partageant une même domination et une même violence. Le premier cherchant à préserver ses privilèges et son hégémonie, tandis que le second vouait une haine viscérale envers ses compatriotes avec la volonté absolue de les exterminer. La conséquence ultime de ce pouvoir binaire fut l'institution d'un régime oppressif qui a poussé les Tutsi à l'exil pour tenter d'échapper à la folie meurtrière des Hutu.

Cependant, les déplacés de l'intérieur, en particulier, se retrouvèrent les plus vulnérables face aux attaques des militaires hutus qui avaient pour mission de surveiller les mouvements des Tutsi. Ces derniers contraints de quitter leurs foyers et leurs terres,

devinrent une cible privilégiée des forces militaires hutues. Ces militaires étaient spécifiquement chargés de surveiller de près les déplacements et les activités des « Inyenzi », terme utilisé pour désigner les rebelles tutsi. Les déplacés de l'intérieur, démunis et déracinés, furent ainsi confrontés à une double menace : d'une part, les violences perpétrées par les militaires hutus et, d'autre part, la stigmatisation en tant que présumés sympathisants des Inyenzi. Ces déplacés, déjà traumatisés par leur situation de déplacement forcé, se retrouvèrent pris au piège dans un cycle de violence et de peur constantes. Les ordres donnés aux militaires hutu de surveiller attentivement leurs mouvements ont eu des conséquences dévastatrices pour ces populations vulnérables, les exposant à des exactions, des violences physiques et des privations de leurs droits fondamentaux. La présence de ces militaires hutu, chargés de réprimer toute opposition ou toute présomption de soutien aux Tutsi, a engendré un climat de terreur parmi les déplacés de l'intérieur. Ces derniers se sont retrouvés piégés dans un environnement hostile, où leur sécurité et leur bien-être étaient constamment menacés. Les déplacés de l'intérieur ont ainsi été confrontés à une double tragédie : celle de devenir des victimes de la violence et de la répression étatique, tout en étant également les victimes d'un conflit ethnique complexe et déchirant.

Les conflits politiques et les discriminations ethniques ont continué de se développer, menant finalement au génocide du 1994. Les propagateurs du génocide ont utilisé l'idéologie coloniale et les divisions ethniques préexistantes pour justifier et orchestrer leur entreprise génocidaire contre les Tutsi.

3.4 L'influence du génocide sur la vie des rwandais

Le génocide rwandais a été un moment charnière dans l'histoire du pays, et il a eu un impact profond sur la vie des Rwandais. Il a commencé en avril 1994, lorsque l'avion transportant le président rwandais, Juvénal Habyarimana, a été abattu. Le génocide a été planifié et exécuté par le gouvernement rwandais, en collaboration avec des milices Hutu, et a entraîné la mort de près d'un million de personnes, principalement des Tutsis, mais également des Hutus modérés. Le traumatisme de ce génocide a laissé des cicatrices profondes dans la société rwandaise, qui se reconstruit lentement depuis lors. Le président actuel du Rwanda, Paul Kagame, a dirigé le mouvement rebelle qui a mis fin au génocide en 1994 et est depuis lors un chef de file important de la reconstruction du pays.

Au-delà de l'impact sur le Rwanda, le génocide a également eu des répercussions au niveau international. La communauté internationale a été critiquée pour sa réponse tardive et inefficace au génocide, et cette tragédie a suscité des réflexions sur les limites de la souveraineté nationale et le rôle des organisations internationales dans la prévention des génocides.

3.5 Le génocide rwandais dans la littérature

La période la plus sombre de l'Histoire du Rwanda est marquée par le génocide des Tutsis en 1994. Face à cette tragédie, de nombreux auteurs ont utilisé leur plume pour témoigner des atrocités commises. Le massacre des Tutsis a suscité de nombreuses réactions par des spécialistes occidentaux, des journalistes ou même des écrivains. Au-delà de la documentation des faits historiques, la littérature peut également aider à comprendre les aspects psychologiques et émotionnels de l'expérience des survivants du génocide, en explorant les thèmes de la perte, du deuil, de la résilience et de la reconstruction. La production artistique, en l'occurrence : la littérature peut ainsi aider à susciter la compassion et l'empathie envers les victimes du génocide rwandais, tout en favorisant la compréhension et la réconciliation entre les communautés rwandaises.

Dans le cadre de l'initiative Rwanda : écrire par devoir de mémoire, lancée par Nocky Djedanoum et le festival Fest'Africa, les écrivains ont cherché à exprimer l'indicible du génocide rwandais. Les récits de Boris Diop dans *Murambi, le livre des ossements* (2000) et de Véronique Tadjo dans *L'ombre d'Imana, voyages jusqu'au bout du Rwanda* (2000) tentent non seulement de reproduire les images du génocide, mais aussi de recueillir la douleur et les témoignages des survivants dans leur récit. Leur objectif est de raconter de manière vraisemblable l'expérience vécue par les victimes.

Quant à Scholastique Mukasonga, auteur de *Notre-Dame du Nil*, a particulièrement contribué à la mémoire collective du pays en racontant des histoires qui reflètent les expériences des Rwandais pendant cette période tumultueuse. Par conséquent, l'écriture est devenue pour elle une obligation, un devoir envers ses proches ainsi que des millions de victimes de cette tragédie. Elle explique ainsi comment cette violence inouïe l'a poussée vers l'écriture :

... Oui, car j'étais face à un choc qui menaçait de me faire perdre la mémoire. Il fallait que j'écrive, comme Primo Levi, pour sauvegarder l'histoire de mes proches. Mes livres sont leurs sépultures, leurs tombeaux de papier. Le drame du génocide, c'est aussi que vous avez des morts, mais pas de corps. En France, loin d'eux, j'étais devenue une voleuse de deuils. J'errais dans les églises de ma ville

normande à la recherche de funérailles d'inconnus pour pleurer mes proches. J'essayais de remplacer le visage du défunt dans son cercueil par celui d'un parent disparu. Ce rituel a duré quelques mois, puis j'ai compris qu'il me fallait un lieu de mémoire. L'écriture s'est alors imposée comme l'espace où leur rendre hommage.⁸⁵

Scholastique Mukasonga était en France lorsque les massacres ont eu lieu, et elle a perdu près de trente membres de sa famille, y compris sa mère. Elle raconte comment l'écriture lui a permis de se réconcilier avec elle-même et l'histoire de son pays, le Rwanda. Elle parle avec affection de la beauté des "mille collines" qu'elle n'a découvertes qu'après le génocide et de la chaleur du peuple rwandais. Lorsqu'elle a appris que son premier roman avait remporté le prix Renaudot, elle était surprise car il n'avait pas été inclus dans la dernière sélection. Pourtant, elle avait eu un pressentiment, tout comme elle avait senti qu'elle échapperait aux machettes.

Dans un premier temps, elle a écrit *Inyenzi ou les cafards*, un récit des persécutions qu'elle a subies, pour ne pas oublier. Ensuite, elle a écrit *La femme aux pieds nus*, qui décrit le courage des mères tutsi qui projettent leurs enfants vers l'avenir malgré les difficultés. Bien qu'elle ait pensé arrêter d'écrire après ces deux livres, mais "le virus de l'écriture était là" et elle a continué. Ce qui est une bonne chose, car *Notre-Dame du Nil* est un livre important qui montre, à travers la fiction, la complexité de l'histoire du Rwanda et les conséquences tragiques du racisme et de la haine ethnique.

4. Présentation des récits de vie des auteurs

En s'appuyant sur les récits de vie des auteurs, on peut fournir un contexte significatif pour comprendre leur œuvre romanesque. *L'une et l'autre* de Maïssa Bey et *Inyenzi ou les Cafard* de Scholastique Mukasonga sont des récits personnels qui nous permettent de comprendre l'origine et le contexte de l'écriture de leurs romans. On peut ainsi discuter la manière dont les expériences personnelles des auteurs ont influencé leur écriture, en particulier leur traitement du traumatisme dans leurs romans. On peut également explorer les similitudes et les différences entre les expériences de vie des auteurs et les thèmes et les motifs présents dans leurs romans. Enfin, on va également discuter la manière dont les récits de vie des auteurs peuvent aider à comprendre leur processus créatif et leur engagement avec la littérature en tant que moyen de traiter le traumatisme individuel et collectif.

⁸⁵ Kane, C. (2019, Septembre 6). Scholastique Mukasonga : " Mes livres sont des tombeaux de papiers". *Le Monde*. Consulté le Mai 17, 2022, sur <https://francegenocidetutsi.org/LivresTombeauxPapierLM6septembre2019.pdf>

4.1 L'une et l'autre

Dans son récit autobiographique intitulé *L'une et l'autre*, publié en 2010, l'écrivaine algérienne Maïssa Bey offre son autoportrait tout en s'aventurant dans les méandres d'une introspection profonde. Son objectif est de saisir, à travers une réflexion approfondie sur son histoire, les éléments qui ont contribué à façonner son identité actuelle. Par le biais d'une prose captivante, elle explore les tréfonds de son être et les expériences qui ont sculpté sa personne, offrant ainsi au lecteur une occasion unique de plonger dans les arcanes de son parcours.

Bey relate sa propre expérience de vie, de la naissance jusqu'à l'âge adulte, en s'attachant notamment à sa relation particulière avec son père, ainsi que celle avec sa mère et sa grand-mère, deux femmes qui ont marqué sa vie et son parcours artistique. Elle raconte son parcours et ses inspirations. Elle y décrit son enfance à Ksar el Boukhari, sa passion pour la lecture et son engagement politique en faveur de l'indépendance de l'Algérie. Elle évoque également sa rencontre avec l'écrivain Kateb Yacine, qui l'a encouragée à écrire et qui a eu une grande influence sur sa carrière littéraire. Maïssa Bey parle aussi de sa vie de femme mariée et de mère de famille, ainsi que de sa carrière d'enseignante, qui lui a permis de côtoyer de nombreux jeunes et de mieux comprendre leur univers.

« Je suis femme, algérienne, arabe, de tradition musulmane... et écrivain. » C'est par cette formule que Maïssa Bey commence ce portrait d'elle-même. Elle s'interroge son identité nationale tout en remontant aux racines de sa généalogie et en relatant l'histoire de son pays ancrée dans son histoire personnelle. Elle évoque sa lignée paternelle, les Beni Ameer, ces cavaliers arabes envahisseurs arrivés au Maghreb au XI^e siècle, marquant ainsi le début de l'arabisation de la région. Cet exode historique constitue le point de départ de l'histoire de l'Algérie, mais l'arrivée de la flotte de l'armée française au large d'Alger en 1830 bouleverse complètement le destin du pays jusqu'en 1962, année où l'Algérie recouvre son indépendance. Cependant, cette indépendance s'accompagne de nouveaux troubles sociaux qui se prolongent quelques décennies plus tard. Ainsi, l'Algérie devient un carrefour de deux cultures et de deux langues, un pays où coexistent des influences multiples.

Le signe de l'altérité, au début de *L'une et l'autre*, est mis en évidence par un extrait d'*Un barbare en Asie* d'Henri Michaux. Ce passage nous permet de saisir les

différences entre les sexes, les cultures, les traditions et les religions. Il nous amène également à comprendre la difficulté de coexister entre différentes espèces dans un même espace, tout en soulignant l'importance de l'harmonie et de l'entente nécessaires pour se développer mutuellement. À partir de ces différences entre deux espèces, l'écrivaine parvient à établir un lien entre deux individus issus de cultures, nationalités et religions différentes, contraints de devenir citoyens du même pays.

Maïssa Bey s'efforce de définir ses multiples appartenances, algérienne, musulmane, femme, afin d'explorer la question de l'identité, simplement parce qu'elle fait partie d'une génération dont l'itinéraire est assez complexe. En effet, l'Algérie ayant été colonisée par la France pendant plus d'un siècle (1830-1962), la culture française s'est imposée sur la culture nationale. Ainsi, ces deux cultures, Orient et Occident, cohabitent et se regardent, créant une altérité culturelle dans la société. Cette cohabitation culturelle se fait sentir sur la génération née au milieu du XX^{ème} siècle, qui a vécu son enfance pendant la guerre de libération, tandis qu'elle a vécu son adolescence pendant la période d'indépendance. C'est pourquoi l'histoire personnelle de Maïssa Bey, née en 1950, est un chapitre de l'histoire de son pays, et cette histoire est interrogée sans cesse dans ses écrits. Elle affirme ainsi qu'elle représente l'incarnation de l'Algérie toute entière : « Je dois dire que je suis d'abord un lieu. L'Algérie »⁸⁶

Dans la même veine, Maïssa Bey a acquis simultanément l'arabe et le français et de l'arabe depuis son enfance. Comme l'arabe est sa langue maternelle, le français occupe une place particulière dans sa vie, étant la « langue paternelle ». Elle exprime cette relation en disant : « ... je considère que le français aussi ma langue. J'écris dans la langue que m'a léguée mon père, instituteur. Langue-legs [...] Langue-lieu. Lieu-langue de l'autre maintenant mienne ... »⁸⁷ En grandissant, Maïssa Bey évoluait dans un environnement où coexistaient deux langues, deux cultures, et deux modes de vie. Elle naviguait naturellement entre ces deux univers sans jamais percevoir d'incompatibilité ou d'antagonisme entre eux. Dans ses souvenirs d'enfance, elle se remémore les contes peuplés de « djenoun » et de « Bouchkara » racontés par sa grand-mère, ainsi que les chansons qu'elle apprenait par cœur, telles que « Gentil coquelicot » et « À la claire fontaine ».

⁸⁶ Bey, M. (2010). *L'une et l'autre*. Alger: Barzakh., p. 15.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 25.

Toutefois, l'enfance de Maïssa Bey dans un pays colonisé a été entachée par la violence, c'est dans cette violence également que se fait sa première rencontre avec l'autre. Cette période coloniale a profondément marqué sa vision du monde et a donné un sens à son engagement en tant qu'adulte. Sur plusieurs pages, Maïssa Bey évoque la torture et l'assassinat de son père, membre du FLN, perpétrés par les militaires français en 1957. Ce traumatisme demeurera enfoui en elle pendant quarante ans, jusqu'à ce qu'elle parvienne à le mettre en mots de manière saisissante dans son récit intitulé *Entendez-vous dans les montagnes...*

Cependant, la question de l'autre prendra une ampleur considérable à l'école. L'une et l'autre se retrouvent à l'école française en Algérie, où les antagonismes sociaux, radicaux et identitaires se reproduisent. Maïssa Bey, en tant qu'enfant algérienne, se distingue de ses camarades françaises en raison de son identité de "fille de fellaga". Les différences culturelles et coutumières engendrent une distinction marquée entre elles. Chacun des deux camps s'efforce d'apprendre la culture de l'autre afin de mieux se comprendre pendant la période de colonisation. C'est ainsi que Maïssa Bey s'immerge dans l'histoire algérienne, la dévorant avec avidité. Cette expérience de l'école et de la confrontation des cultures se révèle cruciale pour la construction de son identité et de sa voix d'écrivaine. En assimilant les différentes perspectives et en s'imprégnant de l'histoire de son pays, Maïssa Bey se forge une voix algérienne authentique, qui reflète les complexités de son contexte socioculturel.

La violence qu'elle a vécue ne provient pas seulement des actes perpétrés, mais aussi du regard des autres et des « stigmates » qu'elle engendre. À l'école, elle était perçue comme la « fille de fellaga ». Après la mort de son père, elle était considérée comme une orpheline. En revanche, en tant que femme, arabe et écrivaine, elle devait faire face à une circonstance aggravante : celle d'être une « écrivaine de langue française ».

Juste après l'Indépendance, l'écrivaine est admise dans le prestigieux lycée français d'Alger, considéré comme le plus convoité et le plus exclusif du pays. Dans ce nouvel environnement, la jeune adolescente tente de trouver sa place parmi les filles et les garçons issus d'une nouvelle classe sociale de l'après-indépendance. Les différences entre les gens se manifestent différemment à cette époque, prenant de nouveaux aspects à chaque décennie qui passe. En effet, les bouleversements politiques et sociaux de cette période transforment les relations entre les gens et introduisent de nouvelles formes de

conflits et de discriminations, souvent basées sur l'appartenance à une certaine classe sociale, un groupe ethnique ou religieux, ou une autre forme d'identité. Pourtant, malgré ces défis, l'écrivaine doit naviguer à travers ces fluctuations et s'adapter à une réalité en constante évolution, elle trouve sa voix à travers l'écriture et parvient à surmonter les obstacles pour devenir l'un des auteurs les plus influents de son pays.

À travers ce récit ainsi qu'à l'ensemble de son œuvre, Maïssa Bey entame un voyage à la rencontre de l'autre, de tous les autres. Ses récits s'appuient sur des témoignages et ses propres expériences. Inspirée par la réalité, elle utilise le pronom "je" pour donner corps à son texte. Ce "je" permet aux lecteurs de découvrir le "nous", révélant ainsi les multiples différences liées à la langue, à la nationalité, à la religion, au sexe, à la culture, à l'origine, à l'histoire et à l'ethnicité. Ce "nous" devient un outil pour poursuivre sa lutte en faveur de la liberté et de l'émancipation des femmes, en particulier des femmes algériennes. Il porte en lui un poids historique, appartenant aux femmes de sa génération et transmettant les souvenirs de cette époque. Sur sa terre natale, ce "nous" se transforme en l'autre, car son identité est façonnée par les événements historiques tels que la colonisation, la guerre d'indépendance, l'indépendance, la décolonisation, les mouvements islamistes, ainsi que les échanges culturels et les tensions entre les cultures orientales et occidentales. Ces multiples appartenances identitaires offrent aux femmes algériennes une richesse intellectuelle immense, forgée par la solitude, la souffrance, le plaisir et la solidarité qu'elles trouvent, ainsi que par leur humanité profonde.

4.2 Inyenzi ou les Cafards

L'œuvre de Scholastique Mukasonga est marquée par une forte dimension autobiographique et un engagement politique pour la défense des droits de l'homme. Elle explore les thèmes de l'identité, de la mémoire et de la résilience à travers des récits qui sont ancrés dans une réalité historique et sociale précise. Son écriture est à la fois sobre et poétique, et elle met en scène des personnages qui sont profondément marqués par les événements historiques et politiques auxquels ils ont été confrontés.

Le témoignage littéraire occupe une position unique entre document et fiction, lui permettant de transcender les catégories génériques. Scholastique Mukasonga, avec sa position particulière de "témoin victime", adopte une posture énonciative spécifique, qui ne fait d'elle ni témoin direct, ni seulement un témoin des traces. La dynamique de proximité et de distance se reflète également dans l'espace de l'écriture à travers des

thèmes tels que l'exil et le retour. La réception de l'œuvre de S. Mukasonga repose sur sa parole autorisée en tant que témoin-victime, mais son écriture résiste à l'enfermement figé du témoignage. Au contraire, elle effectue un retour en arrière à travers son œuvre, traçant l'histoire qui mène au génocide. Ainsi, Mukasonga déplace également le regard en amont du génocide, car le témoin est aussi celui qui oriente le regard et cadre ce qu'il y a à voir. Son écriture se caractérise par des retours incessants d'un texte à l'autre à travers des jeux intertextuels. Il s'agit d'une écriture circulaire en mouvement plutôt que d'une trajectoire linéaire.

Inyenzi ou les Cafards est le premier livre de l'écrivaine rwandaise Scholastique Mukasonga, publié en 2006 aux éditions Gallimard. C'est le portrait de son enfance dans le village de Nyamata au Bugesera une région brousse, délaissée et inhospitalière aux frontières du Burundi, où sa famille a été déportée avec beaucoup d'autres familles Tutsi en 1960 : « Le Bugesera ! Le nom avait quelque chose de sinistre pour tous les Rwandais. C'était une savane presque inhabitée, la demeure des grands animaux sauvages, infestée par la mouche tsé-tsé. On disait que le roi y envoyait en exil les chefs tombés en disgrâce »⁸⁸.

Inyenzi ou les Cafards est un récit autobiographique bouleversant qui offre un témoignage précieux de l'intérieur d'un pays à peine libéré du joug du colonialisme belge, mais déjà plongé dans la négation de l'Autre. Sous le regard attentif de la communauté internationale, le livre dévoile les rouages d'une nation en quête de réconciliation avec son passé tout en témoignant des profondes injustices qui se sont déroulées. Cependant, ce récit va au-delà de l'exploration des horreurs passées. Ce récit se situe également dans le champ complexe d'une « écriture de témoignage » ou « écriture de la mémoire ». Il devient effectivement un lieu de mémoire sacré, un véritable hommage vibrant aux âmes aimées que Mukasonga chérit et protège encore aujourd'hui. Ce livre offre enfin à ces défunts une sépulture digne qu'ils n'ont jamais pu recevoir de leur vivant. Chaque page est empreinte d'une solennité respectueuse, offrant une véritable consolation à ceux qui ont été trop longtemps négligés et oubliés.

Dans les premiers chapitres de ce récit, Mukasonga décrit la vie quotidienne du village, de ses habitants et de la relation complexe entre les Tutsis et les Hutus. La tension

⁸⁸ Mukasonga, S. (2006). *Inyenzi ou les Cafards*. Op. cit., p.25.

entre les deux groupes ethniques devient de plus en plus palpable à mesure que le récit progresse. Les signes précurseurs de la violence imminente commencent à apparaître, avec des discours de haine et des actes de discrimination. Sur la quatrième de couverture de ce livre, l'écrivaine résume ainsi leurs quotidiens dans cette savane inhabitée en attendant la mort certaine :

À Nyamata, nous avons depuis longtemps accepté que notre délivrance soit la mort. Nous avons vécu dans son attente, toujours aux aguets de son approche, inventant et réinventant malgré tout des moyens d'y échapper. Jusqu'à la prochaine fois où elle serait plus proche encore, où elle emporterait des voisins, des camarades de classe, des frères, un fils. Et les mères tremblaient d'angoisse en mettant au monde un garçon qui deviendrait un Inyenzi qu'il serait loisible d'humilier, de traquer, d'assassiner en toute impunité.⁸⁹

Cette citation suscite une profonde réflexion sur la condition humaine ainsi que de la cruauté impitoyable qui a caractérisé la vie quotidienne des habitants de Nyamata. Elle révèle la réalité d'une communauté vivant dans la constante anticipation de la mort, et qui a dû faire face à une terreur quotidienne, à la souffrance et aux persécutions constantes.

L'auteure exprime le paradoxe tragique vécu par les habitants de Nyamata, elle met en lumière la terrible anticipation qui règne dans ce village, où la mort est omniprésente mais ces habitants continuent de chercher des moyens de survivre. Les habitants vivent dans une angoisse permanente, toujours en alerte, sachant que la prochaine fois, la mort sera encore plus proche. C'est un état de terreur et d'attente ininterrompue, où l'espoir semble presque inatteignable. Pour décrire la proximité de la mort, l'auteure utilise des termes poignants. Elle évoque l'idée que la mort est constamment à l'affût, toujours prête à frapper à nouveau et à emporter des êtres chers. C'est un rappel saisissant de l'incertitude et de la violence omniprésente dans la vie quotidienne des habitants de Nyamata pendant cette période sombre de l'histoire rwandaise.

Mukasonga décrit également la tragédie des mères qui donnent naissance à des garçons, mais elle souligne ainsi le fardeau supplémentaire qui pèse sur elles. Dans cette réalité cruelle, chaque enfant est perçu comme un futur Inyenzi, un terme utilisé pour désigner les rebelles Tutsi. Cette perspective ajoutait une couche supplémentaire d'angoisse, les mères tremblent à l'idée de mettre au monde un fils, sachant qu'il sera

⁸⁹ *Ibid.*

exposé à l'humiliation, à la traque et à l'assassinat sans impunité. Elles devaient craindre non seulement pour leur propre vie, mais aussi pour la vie de leurs fils.

Ces quelques lignes révèlent la profondeur de la détresse et de la désolation qui ont marqué l'histoire rwandaise. Mukasonga utilise une langue simple mais évocatrice pour transmettre les émotions et les expériences de ses personnages, et ainsi témoigner des atrocités vécues par son peuple. Elle parvient à capturer l'essence même de l'expérience humaine dans des circonstances extrêmes, en mettant en lumière la lutte pour la survie, les pertes déchirantes et la peur omniprésente. Son écriture est à la fois percutante et poétique, et elle nous invite à réfléchir aux conséquences dévastatrices de la haine, de l'intolérance et de la discrimination. En effet, elle suscite une réflexion profonde sur la nature de la vie et de la mort, ainsi que sur les conséquences dévastatrices des conflits humains.

Le terme "inyenzi" est un mot d'origine rwandaise qui signifie littéralement "cafard" en kinyarwanda, une langue parlée au Rwanda. Cependant, ce mot a acquis une signification particulière dans le contexte du génocide rwandais. Pendant cette période tragique, le terme "inyenzi" a été utilisé de manière déshumanisante pour se référer aux Tutsis, l'ethnie ciblée dans le génocide. Le mot était utilisé pour les décrire comme des insectes nuisibles, contribuant à la propagation d'une idéologie de haine et à la justification des violences commises à leur encontre. L'utilisation du mot "Inyenzi" évoque également le sentiment de dévalorisation, d'humiliation et de persécution. Cette cruauté systématique infligée à une partie de la population souligne l'ampleur de la déshumanisation qui a eu lieu pendant le génocide.

Dans le contexte africain, La plupart des insectes, tels que la mouche, le moustique et le cafard, sont souvent utilisés comme métaphores dévalorisantes ou négatives, car leurs connotations négatives sont exploitées pour souligner des actes barbares et symboliser les comportements de l'autre. Ces insectes sont associés à des traits indésirables tels que l'insignifiance, la nuisance et la saleté, renforçant ainsi l'idée de comportements répréhensibles ou déviants. Leur utilisation métaphorique permet de stigmatiser les individus en les assimilant à ces insectes, engendrant ainsi une dépréciation de leur valeur et de leur humanité. Cette utilisation d'insectes dans un contexte péjoratif révèle comment ces métaphores peuvent servir à déshumaniser l'autre et à justifier des traitements cruels ou discriminatoires.

L'utilisation du terme "cafard" revêt une profonde signification, chargée de connotations complexes. Au sein de l'anthropologie africaine, le cafard est depuis longtemps perçu comme le symbole superstitieux du sorcier, un véritable archétype de l'étranger et de l'envahisseur. Cette représentation est souvent liée à des concepts tels que la haine, la mort, l'impureté et la survie. Cependant, lorsqu'on aborde le génocide rwandais, cette métaphore du cafard a été exploitée pour déshumaniser les Tutsis et justifier leur extermination. Cela démontre l'ampleur du pouvoir destructeur des mots et leur capacité à inciter à la violence, à la discrimination et à la haine les uns envers les autres.

Dans les années 1960, les discriminations envers les Tutsi étaient déjà fortes. Au point que malgré ses bonnes notes, Sholastique Mukasonga se voyait devenir paysanne. Cependant, l'histoire prend un tournant inattendu grâce à la détermination exceptionnelle de ses parents. Alors qu'ils subissaient au quotidien violences et humiliations, ils élaboraient, chacun à sa manière, des stratégies de survie non pas pour leur propre bien, mais pour assurer un avenir meilleur à leurs enfants. Sa mère, par exemple, s'efforçait à trouver des cachettes dans le village pour qu'ils échappent aux machettes en cas d'attaque. Un jour, aidée de son frère, elle a entrepris même de creuser un tunnel dans la maison. Son père, quant à lui, jugeait que toutes ces ruses étaient peu fiables. Il estimait que le seul moyen d'échapper à la mort que les tueurs leur promettaient sans cesse, c'était d'étudier et de quitter le Rwanda. C'est donc lui qui l'a obligée à passer l'examen d'entrée au prestigieux lycée Notre-Dame-de-Cîteaux de Kigali. Il savait que cette institution, conformément à une règle héritée du passé colonial belge, réservait 10 % de ses places aux Tutsi, mais il insista pour que sa fille passe l'examen. Finalement, son père a eu raison d'insister. Elle réussit l'examen d'entrée et survécut au génocide. Cette expérience hors du commun souligne la force et la ténacité de ses parents, qui bravèrent les discriminations et la violence pour offrir à leur fille une chance de vivre et de s'épanouir.

En arrivant au lycée, Mukasonga était pleine d'appréhensions mais elle était aussi déterminée de ne jamais perdre l'espoir. Dès les premiers jours les discriminations étaient plus fortes, elle découvrit ainsi la solitude, l'humiliation et le rejet. Elle évoque avec amertume son premier jour au lycée :

Chaque élève était muni d'une fiche signalétique sur laquelle était indiquée la prétendue ethnique, une marque au fer rouge. Quand il fallait la présenter à une sœur, son regard et son attitude changeaient aussitôt : méfiance, mépris ou haine ? [...]

Non seulement j'étais tutsi mais j'étais Inyenzi, un de ces cafards qu'on avait rejetés hors du Rwanda habitable, peut-être hors du genre humain.⁹⁰

Au lycée, la vie était plus dure par rapport à celle du village. Elle n'avait plus le droit à la fierté car elle n'a pas abandonné son statut de Tutsi. Elle était obligée de manger le reste de ses camarades, d'éplucher les patates, de faire la vaisselle et de nettoyer les toilettes. Elle pleurait en cachette car il est impossible de se révolter. En effet, ses bons résultats étaient son unique protection :

D'abord, il fallait un fort instinct de survie pour échapper à la mort qui rôdait. Et cela passait par un travail acharné. La nuit, je ne dormais pas. Avec d'autres camarades tutsi, nous révisions nos leçons dans les toilettes, aussitôt les lumières du dortoir éteintes. Je n'étais pas venue au lycée pour dormir. Je dormais d'ailleurs peu, même chez mes parents, car la nuit, nous étions sur nos gardes, dans la peur d'une attaque.⁹¹

Après une longue souffrance insupportable, Scholastique a finalement obtenu son diplôme, mais sa vie ainsi que celle de sa famille étaient toujours en danger. Pour échapper aux machettes, elle doit quitter le pays. Ses parents ont décidé qu'elle doit partir au Burundi avec son frère André : « Nous avons été choisis pour survivre »⁹². Ils étaient considérés comme survivants car tous ceux qu'ils avaient laissé derrière eux, ses parents, ses frères, ses sœurs et leurs enfants restés à Nyamata, trente-sept membres de leur famille ont été tous exécutés lors du génocide de 1994. Scholastique vivait en France autant que son frère était en Côte d'Ivoire lorsqu'elle a appris l'assassinat de ses proches. Paradoxalement, elle a vécu au premier moment cette annonce comme soulagement plutôt qu'une douleur supplémentaire, elle explique : « Enfin ! Fini le chantage d'une mort à venir aujourd'hui, demain ou après-demain ! »⁹³.

Certains pourraient trouver cette réaction difficile à comprendre ou même choquante, car la perte de leurs proches représente souvent un immense chagrin et une douleur insupportable. Mais dans cette phrase, Mukasonga montre comment une personne peut réagir de manière inattendue face à une perte aussi profonde, exprimant un soulagement par rapport à l'anticipation constante de la mort. Elle exprime une forme de libération face à l'annonce de la mort de sa famille. Elle mentionne le "chantage d'une mort à venir", ce qui suggère une attente prolongée et oppressante de l'inévitable. Lorsque

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 93-94.

⁹¹ Kane, C. (2019, Septembre 6). Scholastique Mukasonga : " Mes livres sont des tombeaux de papiers". *Op. cit.*

⁹² Mukasonga, S. (2006). *Inyenzi ou les Cafards*. *Op. cit.*, p.16.

⁹³ Kane, C. (2019, Septembre 6). Scholastique Mukasonga : " Mes livres sont des tombeaux de papiers". *Op. cit.*

cette attente a finalement pris fin avec la confirmation de leur décès, elle a pu ressentir un soulagement. Elle est soulagée de ne plus avoir à vivre dans cette anticipation constante de la mort de ses proches, une attente qui est souvent remplie d'anxiété, de peur et d'incertitude.

5. L'influence des expériences personnelles

Maïssa Bey est une auteure algérienne d'expression française, dont l'œuvre est marquée par la question de la mémoire, de l'identité et de la résilience face au traumatisme collectif. De plus, l'Histoire et la violence sont des thèmes omniprésents dans l'œuvre beyenne. Les expériences personnelles de Bey ont fortement influencé son écriture, en particulier son traitement du traumatisme. Bey a elle-même vécu l'expérience de la perte d'un cher, elle a perdu son père quand elle avait sept ans, elle a vécu ainsi les horreurs de la guerre civile et a été témoin des effets dévastateurs sur la société algérienne. Son traitement du traumatisme dans ses œuvres est donc profondément enraciné dans ses propres expériences.

En explorant les similitudes et les différences entre les expériences de vie de Bey et les thèmes et motifs présents dans ses romans, on peut constater que l'auteure s'inspire souvent des expériences qu'elle a vécues personnellement, ainsi que de la réalité vécue dans la société algérienne, pour nourrir son travail d'écriture. Dans ce sens, elle affirme que : « la réalité algérienne est suffisamment riche, suffisamment sanglante pour qu'il ne soit pas besoin de faire appel à l'imagination, de s'embarrasser d'une écriture poétique qui dénaturerait la force, la portée de votre récit »⁹⁴.

Maïssa Bey affirme que l'écriture présente pour elle : « un dévoilement, donc c'est vraiment une angoisse et une douleur, c'est passer de l'autre côté du silence qu'on nous impose à nous en tant que femmes, et en même temps du silence qu'on nous a imposé en tant qu'algériens. »⁹⁵ Elle ajoute ainsi que : « Les contrémissements, le silence, les obligations sociales, l'hypocrisie que ça génère, ça devient comme un poids qui pèse de plus en plus, et j'ai eu l'impression de me libérer de tout ce poids au moment où j'ai commencé à écrire. »⁹⁶.

⁹⁴ Bey, M. (2015). L'écriture et la vie. (p. 6). Oran: Centre de documentation économique et sociale. Consulté le Mars 20, 2023, sur <http://cdesoran.org/document/ecosphere/maïssa%20bey7.doc>

⁹⁵ Bey, M. (2015, Octobre 26). Maïssa Bey, la voix des femmes d'Algérie. *Op. cit.*

⁹⁶ *Ibid.*

En lisant l'œuvre beyenne, on peut facilement percevoir que cette dimension réelle est en lien avec la vérité sociohistorique de son pays. Cela implique que Maïssa Bey cherche à représenter fidèlement les événements, les dynamiques sociales et les problématiques historiques de sa société. Cette démarche peut avoir pour objectif de témoigner de l'histoire de son pays et d'explorer les conséquences de ces événements sur la vie des individus. En ajoutant cette dimension réelle à sa construction narrative, Maïssa Bey cherche peut-être à créer une proximité entre son œuvre et le contexte dans lequel elle évolue. Cela peut permettre aux lecteurs de mieux s'identifier aux personnages et aux situations décrites, et d'avoir une meilleure compréhension des enjeux sociohistoriques qui façonnent l'histoire.

Pour Maïssa Bey, l'écriture n'est plus un acte de création, il s'agit surtout d'un acte de révélation et de transgression : elle présente à la fois une « Rupture du silence imposé, désir de se défaire du poids d'une identité elle aussi imposée par toutes sortes de contraintes morales et religieuses »⁹⁷. En écrivant, elle se libère des chaînes qui l'emprisonnent et elle reprend le contrôle de sa vie en affirmant son identité et sa personnalité. Elle refuse de se laisser dicter son comportement et ses choix, et elle choisit de prendre la parole pour dénoncer les injustices qui touchent son pays et sa communauté. A travers ses écrits, Maïssa Bey cherche également à reconstruire son être, à retrouver une part d'elle-même qui a été étouffée et niée par les conventions sociales et culturelles. Elle utilise l'écriture comme un outil de guérison et de résilience pour surmonter les traumatismes qu'elle a subis et pour trouver un sens à sa vie. Dans ce sens, dans son ouvrage intitulé *Une chambre à soi*, Virginia Woolf affirme qu'« Écrire, c'est prendre le risque d'être soi-même et d'assumer sa propre singularité. C'est une forme de transgression qui nous permet de nous construire une identité forte et authentique. »⁹⁸ Pour Maïssa Bey, l'écriture est donc un acte de rébellion, de transgression et de reconstruction de soi. C'est un moyen de briser les silences imposés et de faire entendre sa voix pour se libérer des oppressions et des injustices qui entravent sa vie.

Dans *Puisque mon cœur est mort*, Maïssa Bey nous présente une fiction inspirée des milliers des histoires réelles, avec des personnages imaginaires parus comme réels. Autrement dit, elle utilise la fiction qui consiste à incarner la réalité à partir des histoires des autres. À travers le personnage d'Aïda, Maïssa Bey s'efforce avant tout de rompre le

⁹⁷ Valat, C. (2009). Maïssa Bey: l'écriture de la révolte. *Op. cit.*

⁹⁸ Woolf, V. (1992 [1929]). *Une chambre à soi*. (C. Malraux, Trad.) Paris: Denoël., p. 11.

silence imposé. Elle exprime sa conviction que l'écriture est un acte de résistance contre les forces oppressives qui cherchent à imposer un silence. Pour l'auteure, l'écriture est une forme de reconstruction de soi qui permet de créer une existence alternative, de s'affirmer et de se libérer de la marginalisation et de la discrimination. Dans ce roman, la révolte féminine est mise en avant, symbolisant une forme de rébellion contre l'identité sexuelle féminine imposée par ceux qui, au nom de la vérité absolue, dénie aux autres le droit de poser des questions, le droit de comprendre, en fait le droit d'exister. Pour Maïssa Bey, l'écriture est une manière de s'opposer aux tentatives de négation de la vérité et de la réalité vécue par les femmes, qui ont été pendant longtemps privées du droit de poser des questions et de comprendre leur propre expérience. L'écriture est donc pour elle un moyen d'exister et de donner une voix aux femmes qui ont été marginalisées et opprimées par une société marquée par l'hégémonie masculine.

Scholastique Mukasonga vivait en France au moment du génocide de 1994, elle était loin de la dimension extrême des événements terribles. Plus tard, après quelques mois, elle a pris connaissance des circonstances tragiques dans lesquelles ses proches ont été exterminés. Les femmes enceintes, dont sa sœur, ont été éventrées dans l'église du village ; le lieu censé être comme refuge ! 5000 personnes ont été tuées dans la cours de l'école sans aucune pitié. Pour faire face à ce choc qui pourrait lui faire perdre la mémoire, S. Mukasonga s'est retrouvée obligée d'écrire pour sauvegarder la mémoire des disparus ainsi pour leur rendre hommage. Dans ce contexte elle déclare : « Il fallait que j'écrive [...] pour sauvegarder l'histoire de mes proches. Mes livres sont leurs sépultures, leurs tombeaux de papier »⁹⁹

Cette citation met en lumière l'importance de l'écriture en tant que moyen de témoignage et de préservation de la mémoire collective. Pour Mukasonga, écrire est une forme de devoir, une responsabilité qu'elle ressent envers sa famille et son peuple. Dans ses romans, à l'instar de *Notre Dame du Nil*, les lieux et les personnages fictifs reflètent une réalité historique qui lui appartient (l'exemple du lycée Notre-Dame-de-Cîteaux). Elle considère ainsi ses livres comme des sépultures symboliques, des lieux où les histoires de ses proches peuvent trouver refuge et où leur mémoire peut être préservée. Mukasonga, en tant que survivante du génocide rwandais, se positionne en tant que gardienne de l'histoire de son peuple et se donne la mission d'écrire pour ceux qui ne

⁹⁹ Kane, C. (2019, Septembre 6). Scholastique Mukasonga : " Mes livres sont des tombeaux de papiers". *Op. cit.*

peuvent plus le faire. De plus, elle voulait partager cette responsabilité avec ses lecteurs : « Je voulais que le lecteur devienne, lui aussi, un gardien de cette mémoire. Cela allège mon fardeau et me permet d'apprécier enfin le soleil. »¹⁰⁰

Conclusion

En conclusion, ce deuxième chapitre a permis de situer les œuvres de Maissa Bey et Scholastique Mukasonga dans leur contexte historique, culturel et littéraire, nous avons examiné de manière approfondie le contexte historique, culturel et littéraire dans lequel s'inscrivent les œuvres étudiées. Nous avons également pris en compte les récits de vie des auteurs, en mettant en évidence les éléments biographiques pertinents qui peuvent éclairer notre compréhension de leurs écrits. Ce chapitre a permis de mettre en lumière l'importance du contexte historique, culturel et biographique pour une compréhension approfondie des œuvres de Maissa Bey et Scholastique Mukasonga. Ces deux auteurs nous invitent à réfléchir sur la responsabilité de témoigner, la construction d'une mémoire collective et la représentation des expériences individuelles dans le contexte post-traumatique. Nous avons également souligné comment leurs vécus, leurs traumatismes et leurs perspectives individuelles ont façonné leur approche de l'écriture et ont contribué à la création d'une écriture post-traumatique dans leurs romans respectifs.

Dans les prochains chapitres, nous nous pencherons sur l'analyse des stratégies narratives et stylistiques utilisées par les auteurs pour représenter l'écriture du moi post-traumatique dans leurs romans.

¹⁰⁰ *Ibid.*

Troisième chapitre :
Mémoire et trauma dans
« *Puisque mon cœur est*
***mort* »**

Introduction

Le lien intime entre la mémoire et le trauma a depuis longtemps suscité l'intérêt des chercheurs et des écrivains, en particulier dans le domaine de la littérature générale et comparée. Dans le contexte littéraire contemporain, l'exploration de l'écriture du moi post-traumatique s'est avérée être un terrain fertile pour examiner comment les auteurs parviennent à articuler et à représenter les expériences individuelles de douleur et de rupture, ainsi que les mécanismes de résilience qui en émergent. Notre troisième chapitre se penche sur l'œuvre romanesque *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey et se propose d'analyser en profondeur les différentes stratégies narratives et stylistiques déployées par l'auteure pour traiter du trauma et de la mémoire.

Au cœur de notre investigation se trouve l'idée fondamentale que l'écriture du trauma ne se limite pas à une simple exposition de souvenirs douloureux, mais qu'elle constitue un processus complexe de reconstruction et de confrontation avec le passé. À travers l'examen de *Puisque mon cœur est mort*, nous chercherons à comprendre comment Maïssa Bey déploie un réseau narratif et stylistique visant à insuffler une voix authentique et poignante aux expériences post-traumatiques de ses personnages, tout en explorant les mécanismes de résilience qui émergent de ces expériences.

Dans ce chapitre, nous aborderons d'abord l'importance centrale de la mémoire dans l'écriture du trauma, en mettant en lumière la façon dont les souvenirs traumatiques s'entremêlent avec le tissu narratif. Nous analyserons ensuite les stratégies narratives déployées par Maïssa Bey, telles que le choix du mode narratif, les voix narratives, la temporalité narrative et le recours au symbolisme, qui enrichissent la représentation du trauma dans le roman. Ensuite, nous plongerons dans les techniques narratives et stylistiques spécifiques utilisées pour représenter le trauma, y compris les images sensorielles, la fragmentation de la mémoire et l'écriture de la mémoire traumatique en tant que processus de résilience.

La construction de l'identité du personnage principal, « Aïda », occupera également une place centrale dans notre analyse. Nous explorerons son rapport avec son passé familial, ses interactions avec les autres personnages et sa quête d'identité dans un contexte post-traumatique. Enfin, nous nous pencherons sur la représentation de l'Histoire collective et de la mémoire dans le roman, en examinant comment Maïssa Bey intègre les

événements historiques et explore la relation complexe entre l'Histoire collective et les histoires individuelles.

À travers cette exploration approfondie de *Puisque mon cœur est mort*, nous visons à jeter une lumière nouvelle sur la manière dont la mémoire et le trauma s'entrelacent dans l'écriture romanesque de Maïssa Bey. En analysant les choix narratifs, stylistiques et thématiques de l'auteure, nous espérons mettre en évidence la façon dont la littérature peut servir de voie cathartique et de processus de guérison, tout en témoignant des complexités de l'expérience humaine dans un contexte post-traumatique.

1. Cadre théorique

1.1 La notion de trauma en psychanalyse

Dans le cadre de cette étude, la notion de trauma en psychanalyse joue un rôle central. Selon la théorie psychanalytique, le trauma peut être défini comme une expérience subjective intense qui est impossible à intégrer dans la psyché de l'individu. L'événement traumatique perturbe la vie psychique en provoquant un état de stress extrême qui peut engendrer des symptômes physiques et psychologiques.

La théorie psychanalytique met également en avant la distinction entre les traumatismes individuels et les traumatismes collectifs. Les traumatismes individuels se réfèrent à des événements traumatisants vécus par une personne, tandis que les traumatismes collectifs font référence à des événements traumatisants vécus par un groupe ou une communauté. Les traumatismes collectifs peuvent avoir des effets à long terme sur l'individu, même s'ils ne les ont pas vécus directement.

En outre, la théorie psychanalytique suggère que le processus de résolution du trauma implique la répétition de l'événement traumatique dans un environnement sûr et contrôlé. La thérapie psychanalytique permet à l'individu de travailler à travers ses souvenirs traumatiques et de les intégrer dans sa vie psychique. Le processus de guérison implique également la construction d'une nouvelle identité qui intègre les expériences traumatiques, mais qui n'est pas définie par celles-ci.

Dans ce chapitre, nous utiliserons les concepts psychanalytiques pour explorer les stratégies narratives et stylistiques utilisées par Maïssa Bey pour évoquer le trauma dans son roman *Puisque mon cœur est mort*. Nous examinerons également comment les

personnages du roman font face à leurs traumatismes et comment ils construisent leur identité en réponse à ces expériences

1.2 La narratologie psychanalytique et l'écriture du moi post-traumatique

La narratologie psychanalytique est une approche qui étudie les liens entre la psychanalyse et la littérature. « Elle s'intéresse à la manière dont les récits littéraires peuvent être utilisés pour comprendre les processus psychiques inconscients tels que la projection, l'identification et le transfert »¹⁰¹. Cette approche s'intéresse particulièrement à la façon dont les processus psychiques individuels sont représentés dans la trame narrative, considérant ainsi que la narration elle-même est une construction mentale qui permet à l'individu de donner du sens à ses expériences et de les intégrer dans sa vie psychique. Ainsi, la narratologie psychanalytique se concentre sur l'analyse des personnages, des thèmes et des motifs présents au sein des récits littéraires, révélant ainsi les profondeurs psychologiques et les dynamiques complexes qui s'y déploient. En scrutant ces éléments, nous sommes en mesure de saisir les intrications subtiles entre la psyché humaine et le monde fictif, offrant ainsi une perspective unique et enrichissante sur la littérature.

Dans le contexte de l'écriture du moi post-traumatique, la narratologie psychanalytique permet d'explorer les stratégies narratives utilisées par les auteurs afin de représenter les traumatismes et leurs effets sur l'identité et la mémoire des personnages. L'écriture du moi post-traumatique se réfère à une forme d'écriture qui émerge après un événement traumatisant et qui cherche à témoigner les conséquences de ce traumatisme sur l'identité et la vie psychique de l'individu. Selon certains experts en littérature, « la narratologie psychanalytique peut aider à comprendre comment les auteurs utilisent des stratégies narratives pour représenter les traumatismes et leurs effets sur les personnages. »¹⁰². En effet, la narratologie psychanalytique offre un éclairage essentiel en nous aidant à appréhender comment les auteurs font usage de diverses stratégies narratives pour donner forme aux traumatismes et à leurs répercussions sur les personnages. En scrutant ces mécanismes narratifs, il est possible de saisir toute la

¹⁰¹ Herlem, P. (2010). À propos de la critique littéraire psychanalytique. *Le Coq-Héron*(202), pp. 32-49. Consulté le Mars 2023, 26, sur <https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2010-3-page-32.htm>

¹⁰² Petit-Capiomont, G., & Benoit, J.-P. (2017). Prise en charge du traumatisme chez l'enfant et l'adolescent. La psychothérapie d'Anna en post-traumatique. *Enfances & Psy*(74), pp. 92-101. Consulté le Mars 26, 2023, sur <https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2017-2-page-92.htm>

complexité des séquelles psychologiques d'un trauma et la façon dont elles sont traduites dans l'écriture, offrant ainsi une profonde compréhension des enjeux propres à l'écriture du moi post-traumatique.

Dans le cas de Maïssa Bey, l'écriture se manifeste dans la façon dont elle représente les expériences traumatiques de ses personnages. Son approche permet d'explorer de manière approfondie l'impact des traumatismes sur la mémoire et la construction identitaire de ses protagonistes. À travers une analyse basée sur la narratologie psychanalytique, cette étude s'attache à appréhender comment Maïssa Bey aborde les traumatismes individuels et collectifs au sein de son roman *Puisque mon cœur est mort*. Elle vise à dévoiler la manière dont l'auteure représente les conséquences de ces traumatismes sur l'identité et la mémoire de ses personnages, mais également comment elle offre des voies de résilience et de guérison au travers de son écriture. En scrutant les subtilités narratives de l'œuvre de Maïssa Bey, nous plongeons au cœur des profondeurs psychologiques de ses personnages, nous invitant ainsi à une réflexion profonde sur les enjeux complexes des traumas et sur les mécanismes de reconstruction de soi-même.

1.3 L'importance de la mémoire dans l'écriture du trauma

L'écriture du trauma constitue un domaine littéraire complexe et puissant, où les auteurs cherchent à exprimer les expériences douloureuses et traumatisantes vécues par les individus. Parmi les nombreux éléments qui influencent cette forme d'écriture, la mémoire occupe une place centrale. En effet, la mémoire joue un rôle crucial dans la représentation fidèle des traumatismes, permettant aux auteurs de donner voix à leurs souffrances et de transmettre une compréhension plus profonde des événements passés. Ainsi, il est essentiel d'explorer l'importance de la mémoire dans l'écriture du trauma et d'examiner comment elle influence la création littéraire.

Les traumatismes vécus par les individus laissent une empreinte profonde dans leur mémoire personnelle. Dans ce sens, Tzvetan Todorov écrit : « Avoir été victime vous donne le droit de vous plaindre, de protester, et de réclamer »¹⁰³ Cependant, la mémoire traumatique est souvent fragmentée, morcelée en souvenirs épars, incomplets, voire même réprimés. Les souvenirs liés au trauma peuvent être fragmentés, car l'esprit tente de se protéger en refoulant les événements douloureux. Cette fragmentation de la mémoire qui se reflète souvent à travers la narration rend difficile la reconstitution

¹⁰³ Todorov, T. (1995). *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa., p. 56.

cohérente de l'expérience traumatique. C'est là que la reconstruction narrative entre en jeu. Les survivants de traumatismes cherchent souvent à donner un sens à leurs souvenirs fragmentés en les reliant les uns aux autres. Ils s'efforcent de reconstituer une chronologie, de remplir les lacunes et de trouver une cohérence dans leurs récits. L'écriture devient alors un moyen puissant pour tisser les fils épars des souvenirs et donner forme à l'expérience traumatique.

La mémoire individuelle influence également la perception du trauma. Les souvenirs traumatiques peuvent être déformés par le temps, les émotions et les mécanismes de défense. Les survivants peuvent interpréter les événements différemment à mesure que le temps passe, et les émotions intenses associées au trauma peuvent altérer la façon dont les souvenirs sont rappelés. Ainsi, la mémoire individuelle teinte la perception du trauma et influe sur la façon dont il est représenté dans l'écriture. En revanche, la mémoire collective et sociale joue également un rôle essentiel dans l'écriture du trauma, Selon Paul Ricœur, notre milieu social agirait en nous, que nous soyons ou non conscients de son influence, et en ce sens, nos pensées et souvenirs les plus intimes recèlent un réseau de significations venant de la collectivité hors de nous¹⁰⁴. Les traumatismes peuvent être transmis à travers les générations, imprégnant la mémoire collective d'une communauté ou d'un groupe. Les expériences traumatiques vécues par les ancêtres peuvent être héritées et ressenties par les générations suivantes, même si elles n'ont pas vécu directement ces événements. La transmission intergénérationnelle des traumatismes peut se produire de différentes manières, allant des récits oraux aux rituels commémoratifs en passant par les œuvres littéraires. Les écrivains puisent souvent dans la mémoire collective pour donner une voix aux souffrances passées et faire entendre les voix qui ont été réduites au silence. L'écriture devient alors un moyen de rupture avec le silence et de réclamation de l'histoire collective. La mémoire collective joue également un rôle crucial dans la lutte contre l'oubli. Les traumatismes collectifs, tels que les génocides ou les conflits politiques, sont souvent entourés d'une volonté d'effacement et de déni. Dans ce contexte, la mémoire collective devient une force de résistance contre l'oubli. Les écrivains s'engagent dans la préservation de la mémoire collective en documentant les événements traumatiques, en témoignant de l'histoire et en refusant de

¹⁰⁴ Ricœur, P. (2014). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Le Seuil. Consulté le Mars 27, 2023, sur <https://www.cairn.info/la-memoire-l-histoire-l-oubli--9782020349178.htm>

laisser le passé sombrer dans l'oubli. Ce dernier qui demeure, selon Paul Ricœur : « l'inquiétante menace qui se profile à l'arrière-plan de la phénoménologie de la mémoire et de l'épistémologie de l'histoire »¹⁰⁵

Par ailleurs, L'écriture du trauma peut jouer un rôle thérapeutique puissant pour les individus qui ont vécu des expériences traumatiques. Elle leur offre un espace sûr pour exprimer leurs émotions les plus profondes et libérer leur parole longtemps réprimée. L'acte d'écrire permet de mettre des mots sur les souffrances indicibles, offrant ainsi un moyen de canaliser et d'exorciser les traumatismes. L'écriture permet également de transformer la douleur en œuvre d'art. Les écrivains transforment leur expérience en création littéraire, en faisant appel à leur imagination et à leur talent d'écriture. Ce processus créatif offre une forme de sublimation, où la douleur est transmutée en une œuvre qui peut être partagée et comprise par les autres. Ainsi, l'écriture devient une source d'« empowerment » et de résilience pour les survivants du trauma.

En donnant un sens à l'expérience traumatique, les écrivains du trauma cherchent à reconstituer une cohérence et une continuité dans leur récit. Ils tentent de tisser les fils épars de leurs souvenirs fragmentés pour créer une narration qui reflète leur vécu. Cette reconstruction narrative permet aux survivants de réapproprier leur histoire et de se réinscrire dans une trajectoire de vie qui ne se limite pas au trauma. En racontant leur histoire, ils brisent le silence imposé par le trauma et réaffirment leur identité au-delà de leur statut de victime. L'écriture devient un moyen de réparation symbolique, où les écrivains du trauma redeviennent les protagonistes de leur propre récit. De plus, l'écriture du trauma encourage le dialogue et la communication. En partageant leurs histoires, les survivants du trauma ouvrent des espaces de discussion et d'échange. Ils invitent les autres à comprendre et à témoigner de leurs souffrances, favorisant ainsi l'empathie et la solidarité. L'écriture devient un pont entre les individus, permettant de briser l'isolement et de construire des liens basés sur la compréhension mutuelle.

Lors de l'écriture du trauma, les écrivains sont confrontés au défi de restituer fidèlement l'expérience vécue. Ils doivent lutter contre l'effacement et la déformation des souvenirs, en cherchant à préserver l'authenticité des émotions et des événements. Il est essentiel de résister à la tentation de réécrire l'histoire pour la rendre plus cohérente ou plus conforme à une narration préétablie. En outre, il est important d'éviter la réification

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 536.

et la victimisation excessive des personnages impliqués dans le trauma. Les écrivains doivent éviter de réduire les individus à de simples figures de souffrance, en leur donnant une dimension humaine et une complexité psychologique. Il est crucial de présenter les personnages du trauma de manière nuancée, en reflétant leur force, leur résilience et leur capacité à se reconstruire.

Lorsqu'ils abordent le trauma dans leur écriture, les écrivains doivent prendre en compte l'impact émotionnel et psychologique que cela peut avoir sur les lecteurs. Ils doivent chercher à susciter l'empathie sans pour autant tomber dans le voyeurisme ou l'exploitation de la douleur d'autrui. L'objectif est de partager une compréhension profonde du trauma, tout en respectant la dignité et l'intimité des personnes concernées. Le rôle éthique de l'écrivain dans la représentation du trauma est crucial. Ils doivent être conscients de leur responsabilité envers les personnes dont ils racontent l'histoire, en veillant à respecter leur vie privée et leur consentement. Les écrivains doivent également prendre en compte les conséquences potentielles de la publication de leur travail, en se demandant si cela peut rétraumatiser les survivants ou violer leur droit à l'anonymat.

Dans le cas de Maïssa Bey, la mémoire joue un rôle central dans la représentation des traumatismes de ses personnages dans l'ensemble de ses récits. Cependant, ces représentations remontent à l'origine de ses souvenirs d'enfance. Dans son récit intitulé *C'est quoi un Arabe ?*, publié dans *Une enfance outremer* de Leïla Sebbar, M. Bey avoue que :

...la perte du père enlevé devant ses yeux, torturé, exécuté et disparu, la perte de ses rêves d'enfant ainsi qu'une troisième perte concomitante aux deux premières, la perte d'une mémoire qui s'est arrêtée à l'instant où son père avait franchi la porte de la maison d'école avec les militaires français.¹⁰⁶

C'est également cette perte qui deviendra sa source d'inspiration pour son devenir d'écrivain, non plus pour réveiller les anciennes blessures, écrire cette absence se représente essentiellement comme une résolution avec son passé, avec sa mémoire à travers cette rencontre entre le factuel et le fictionnel. De plus, l'écriture permet de lever de nombreux voiles de violence et de traumatismes qui recouvrent la vie du peuple algérien, et en particulier les femmes. En effet, en lisant l'œuvre beyenne, on découvre

¹⁰⁶ Bey, M. (2006). *C'est quoi un Arabe?* Dans L. Sebbar, *Une enfance outremer* (pp. 34-36). Paris: Seuil.

que la quasi-totalité de ses personnages sont des femmes qui souffrent plus particulièrement de l'hégémonie patriarcale.

Le roman *Puisque mon cœur est mort* explore la façon dont les traumatismes de l'enfance de la protagoniste Aïda ont façonné sa vie adulte. Maïssa Bey utilise des techniques narratives pour représenter les effets de ces traumatismes sur la mémoire d'Aïda. Par exemple, elle utilise des flashbacks pour montrer les souvenirs traumatiques qui hantent Aïda tout au long du roman. Ces flashbacks représentent des moments clés de l'enfance d'Aïda qui ont eu des conséquences durables sur son identité et sa vie psychique. En outre, Maïssa Bey utilise également des techniques narratives pour explorer la façon dont la mémoire fonctionne en général. Par exemple, elle utilise des métaphores pour représenter les mécanismes de la mémoire et de l'oubli. Ces métaphores permettent de mieux comprendre la façon dont les traumatismes peuvent affecter la mémoire et la construction de l'identité.

En explorant la façon dont Maïssa Bey utilise la mémoire dans son écriture, cette étude cherche à comprendre comment les traumatismes peuvent affecter la mémoire et la construction de l'identité dans la vie réelle. En outre, elle cherche à comprendre comment la représentation de la mémoire dans la narration peut aider à comprendre et à traiter les traumatismes.

2. Les stratégies narratives utilisées par Maïssa Bey pour évoquer le trauma

Puisque mon cœur est mort est à la fois roman-mémoires, journal intime et s'inscrit ainsi dans le genre épistolaire. Dans ce récit, la narratrice évoque ses souvenirs d'enfance et d'adolescence, ses moments intimes avec son cher défunt, elle raconte ses quotidiens, sous formes de lettres dont le récepteur, Nadir, est absent physiquement mais présent symboliquement. Aïda, dangereusement approchée de la folie, oscille entre deux réalités. D'un côté, elle sait que son fils ne lira jamais ces lettres ; mais de l'autre, elle est profondément convaincue qu'il l'entend. Malgré cela, elle continue d'écrire, car c'est par l'écriture qu'elle trouve la force de continuer à vivre :

Je t'écris depuis... depuis... je ne sais pas [...] Après m'être dangereusement approchée du vide, je veux donner forme à l'informe, par le truchement des mots. Je t'écris parce que j'ai décidé de vivre [...] Je sais, bien au-delà de l'intuition, bien au-delà d'une simple conviction, je sais, et c'est un savoir qui prend racine dans les fibres mêmes de mon être, je sais que tu m'écoutes [...] Je sais que tu attends. Que tu m'entends. (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 18-19)

Dans *Puisque mon cœur est mort*, Maïssa Bey nous présente une fiction inspirée des milliers d'histoires réelles, avec des personnages imaginaires parus comme réels, l'écrivaine raconte leur vie quotidienne et analyse également leurs psychologies. Notre analyse narrative se reposera sur la genèse : la forme et la structure de l'œuvre, les modalités narratives, les personnages, la temporalité et la spatialité romanesque ainsi que l'histoire racontée dans ce récit. Ce roman commence par un prologue dans lequel la romancière met le lecteur dans l'univers de l'histoire et se termine par un épilogue qui clôture le récit, il est également divisé en 50 chapitres (lettres) écrits par Aïda le personnage narratrice, toutes ces lettres sont destinées à son cher défunt

2.1 Le mode narratif

Le mode narratif est une forme de communication qui se caractérise par une modalité assertive, comme l'explique Gérard Genette : « on peut raconter plus ou moins ce que l'on raconte, et le raconter selon tel ou tel point de vue »¹⁰⁷ En effet, la fonction du récit réside dans le fait de relater des événements, qu'ils soient réels ou fictifs, établissant ainsi un lien constant entre l'auteur et le lecteur. Dans le cas du roman, l'histoire est présentée à travers une narration assurée par le narrateur. Par conséquent, le choix du mode narratif et du point de vue narratif relève de la décision de l'auteur du roman. En revanche, on peut distinguer deux modes de narration : le mode qui raconte et le mode qui montre. À ce propos, Tzvetan Todorov explique que :

... les modes du récit concernent la façon dont ce narrateur nous l'expose, nous la présente. C'est à ces modes que l'on se réfère lorsqu'on dit qu'un écrivain nous « montre » les choses, alors que tel autre ne fait que les « dire ». Il existe deux modes principaux : la représentation et la narration. Ces deux modes correspondent, à un niveau plus concret, aux deux notions que nous avons déjà rencontrées : le discours et l'histoire. On peut supposer que ces deux modes dans le récit contemporain viennent de deux origines différentes : la chronique et le drame. La chronique, ou l'histoire, c'est croit-on, une pure narration, l'auteur est un simple témoin qui rapporte des faits ; les personnages ne parlent pas ; les règles sont celles du genre historique. En revanche, dans le drame, l'histoire n'est pas rapportée, elle se déroule devant nos yeux (même si nous ne faisons que lire la pièce) ; il n'y a pas de narration, le récit est contenu dans les répliques des personnages.¹⁰⁸

C'est également dans le mode de représentation, qui sert à montrer, que s'inscrit *Puisque mon cœur est mort*, qui reflète l'engagement de la narratrice qui se dévoile

¹⁰⁷ Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil. Consulté le Mars 29, 2023, sur <https://litterature924853235.files.wordpress.com/2018/06/ebook-gerard-genette-figures-3.pdf>, p. 223.

¹⁰⁸ Todorov, T. (1966). Les catégories du récit littéraire. *Communications*(8), pp. 125-151. Consulté le Mars 29, 2023, sur https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120, pp. 143-144.

entièrement à travers le récit. En s'adressant à son fils défunt, Aïda se dévoile et expose l'histoire du roman, sans établir de barrières entre ses profondes pensées, ses ressentiments et le lecteur qui devient ainsi spectateur d'un dialogue unilatéral entre une mère meurtrie et son fils.

En outre, *Puisque mon cœur est mort* est un roman basculant, percutant et accrocheur qui véhicule une forte charge émotionnelle. Il s'agit d'un récit où se conjuguent le deuil, la souffrance, l'amour, la folie, la tristesse, l'Histoire et la mémoire, résultant de la déchirure inconsolable causée par la perte d'un être cher. Le lecteur de ce récit se trouve plongé dans l'état psychologique douloureux de cette mère anéantie profondément meurtrie par la perte de son fils unique. Son titre, constitué d'une phrase qui exprime une action ou une interrogation, éveille la curiosité du lecteur quant aux raisons et aux conséquences de ce cœur prétendument mort, laissant présager une histoire déchirante, dévoilée par Aïda. À travers les lettres de la narratrice protagoniste, se dévoile progressivement les événements de l'histoire car la construction narrative de ce récit ne suit pas une chronologie logique.

2.2 Les voix narratives

Gérard Genette distingue deux types de récits : hétérodiégétique, et le second homodiégétique. Le premier où le narrateur est absent de l'histoire, le deuxième où le narrateur est présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte¹⁰⁹. Dans *Puisque mon cœur est mort*, Aïda n'est pas seulement un personnage de l'histoire mais elle prend la parole pour jouer le rôle de la narratrice. Bien évidemment, en lisant ce récit, on peut constater l'omniprésence des marques de la première personne dès les premières pages :

J'ai dû hurler puisque l'on s'est précipité sur **moi** pour **m'**imposer le silence. Oui, **m'**ont manqué, ce premier soir sans toi, les chants funèbres. [...] **J'**aurais voulu crier : Accourez ! Venez à **moi** pleureuses ! Que déferlent sur **moi**, [...] **Je** les aurais **moi-même** payées [...] Venez, prenez place, entourez-**moi** et dites-**moi** que je ne verrai jamais **mon** fils venir vers **moi** [...] Dites encore que les piliers de **ma** maison se sont effondrés, que **mon** bâton de vieillesse s'est fendu, qu'il **m'**a été arraché sans recours et qu'il ne **me** reste plus qu'à errer dans les couloirs de la folie ! Dites que plus jamais personne n'ouvrira la porte sur **ma** solitude ! (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 15-16)

En effet, *Puisque mon cœur est mort* est un roman dont le point de vue de l'auteur est omniscient, aussi appelé focalisation zéro, avec une focalisation interne. Dans ce cas,

¹⁰⁹ Genette, G. (1972). *Figures III. Op. cit.*, p. 302.

la narratrice connaît tout de la réalité décrite, de l'histoire qu'il raconte, des pensées des personnages, de leur passé ou de leur avenir. Cependant, la perception n'est plus limitée à un point de vue particulier d'un personnage, d'où le terme de focalisation zéro offre au lecteur une expérience de lecture captivante à travers l'utilisation de récits enchâssés dans le récit de vie de la protagoniste. À un certain moment, cette dernière décide de suspendre la narration de sa propre vie pour nous plonger dans des histoires dans lesquelles elle n'est qu'une spectatrice. Aïda, notre héroïne, abandonne temporairement son rôle de narratrice à la première personne pour endosser celui d'un autre narrateur à la troisième personne pour raconter des histoires dans le but d'enrichir ses réflexions et ses opinions. Ces histoires jouent un rôle important dans son cheminement, elles émanent soit de son imagination tourmentée par la mort, soit de souvenirs qui l'ont profondément marquée par le passé. Par exemple dans le chapitre intitulé *Procès*, Aïda met en scène les moments terrifiants où son fils Nadir était interrogé et jugé par ses bourreaux comme s'il s'agit d'un procès devant un tribunal, elle imagine qui s'est déroulé entre eux :

« Je te livre ce soir les minutes d'une parodie du procès qu'inlassablement je mets en scène.

Te voilà face à tes bourreaux. Je dis bien bourreaux et non pas juges, puisque la sentence était déjà prononcée avant même que tu ne comparaisses.

- **Au nom de Dieu Clément et Miséricordieux. Accusé, lève-toi !**
- Parlons de toi d'abord. Ensuite nous examinerons tes antécédents familiaux. Allons, jeune homme, présente-toi ! Dis-nous qui tu es.**
- **Euh... j'ai vingt-quatre ans. Je suis étudiant en médecine. En cinquième année. Je vis avec ma mère dans un appartement de la cité...**
- **Passe, passe ! Nous savons tout cela !**
- **Mon père est décédé. Oui, oui, de mort naturelle. Des suites d'une longue maladie, comme on dit. Il était cadre dans une société nationale. Non, il ne vivait pas avec nous. Ce que j'aime ? Eh... ma mère. La musique. Mes études. Le football. Sortir avec les copains. Et... Oui, bien sûr, mon pays. Non... enfin oui, de temps en temps, mais seulement une verre ou deux, comme tout le monde, et jamais en public, comme tout le monde... Non, non, je ne vais pas prier à la mosquée, mais... mes rapports avec la religion ? Très... très cordiaux...**
- Là, je dérape. Connaissant ton esprit frondeur, je... Attends, je rectifie.
- **Non, excusez-moi... Oui, je voulais dire très fervents.**
- **La vérité, rien que la vérité !**
- **C'est... c'est-à-dire que... que je fais comme tout le monde. Je jeûne, je fais l'aumône, je ne jure ni ne blasphème. Je crois avant tout.**
- **Assez ! Tu n'as pas cité une seule fois le nom de Dieu !**
- Passons aux antécédents familiaux. Parle-nous maintenant de ta mère !**

- **Ma mère ? Elle s'appelle Aïda. Elle aura bientôt quarante-huit ans. Elle enseigne l'anglais à l'université. Non... elle ne porte pas le voile. Pourquoi ? Elle dit... elle dit qu'elle a ses convictions, qu'elle ne veut pas...**
- **Continue ! Finis tes phrases !**
- **Elle dit qu'elle ne veut pas que son comportement soit dicté par la peur.**
- **Mais encore ?**
- **Qu'elle vit dans le respect des autres. Dans le respect des traditions, et surtout... surtout...**
- **Nous t'écoutons !**
- **... que ses rapports avec Dieu ne concernent qu'elle.**
- **C'est là que nous voulions en venir. Nous le savions. Elle l'a dit en public, à l'université.**

Oui, c'est vrai.

C'est ce que j'ai répondu un jour, à bout de nerfs, à un de mes étudiants. Et cela parce qu'il refusait de s'asseoir en salle d'examen à côté d'une de ses camarades, objectant que la religion lui interdisait de se rapprocher d'une femme. » (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 26-28)

Ce procédé narratif offre une dimension supplémentaire à l'œuvre, permettant au lecteur d'explorer différentes perspectives et d'appréhender les pensées et émotions d'Aïda de manière plus nuancée car on perçoit la voix de l'auteure derrière celles de ses personnages. En se plaçant dans le rôle de la narratrice externe, elle dévoile des histoires qui apportent une profondeur inattendue à sa propre histoire, renforçant ainsi l'impact émotionnel de l'ensemble. L'utilisation de ces récits enchâssés nous offre des moments de pause réflexive tout en maintenant une tension narrative constante. Ces histoires viennent soutenir et donner corps aux pensées et aux opinions d'Aïda, créant ainsi une cohérence thématique et émotionnelle.

Puisque mon cœur est mort est donc bien plus qu'un simple récit de vie, c'est une exploration littéraire audacieuse qui mélange habilement réalité et fiction. Les récits enchâssés sont autant de fenêtres ouvertes sur l'univers intérieur de la protagoniste, nous permettant de plonger au cœur de son imagination et de ressentir avec intensité les émotions qui la traversent.

En revanche, ce roman est caractérisé aussi par une présence marquante de la deuxième personne, car elle adresse toutes ses pérégrinations à son fils regretté. Cet usage vise à : « surprendre le lecteur par l'attrait du changement [...] créer un sentiment de complicité et de connivence entre l'auteur et le lecteur. ». À travers cette transition, le lecteur pourrait avoir le sentiment de passer de l'autre côté du texte en franchissant cette:

« frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. »¹¹⁰ comme en témoigne à titre d'exemple les deux extraits ci-dessous :

« **Tu** dois te demander pourquoi je n'ai pas abordé ce sujet avec **toi**. Pourquoi je **te** raconte tant de choses, chaque soir, sans aller à l'essentiel. **Tu** dois attendre des explications [...] Pour l'instant, je préfère ne pas **te** donner de réponses avant d'avoir certitudes. Je n'en suis encore qu'au prologue. **Tu** sauras tout très bientôt... » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 32)

« Même si je connais maintenant le nom de celui qui m'a dépossédé de **toi**, de **ta** voix, de **ton** souffle, de **ton** odeur [...] **Toi tu** le connais, forcément. **Tu** reconnaîtrais son visage même si **tu** ne l'as vu que furtivement, même s'il n'est pour **toi** qu'une ombre surgie des ténèbres. » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 46)

Dans un geste d'une émouvante intensité, Aïda s'adresse directement à son fils disparu, invoquant sa présence invisible mais ressentie. La deuxième personne devient alors le moyen par lequel elle communique avec son fils, à travers les mots choisis avec soin, elle établit un lien intime et poignant avec le lecteur, l'invitant à partager son vécu et à ressentir chaque émotion qui a marqué son parcours. Cette utilisation habile de la deuxième personne confère à la narration une dimension unique, offrant une immersion profonde dans l'univers intérieur d'Aïda. Ce choix narratif souligne l'importance de la communication et de la transmission d'expériences personnelles, tout en soulignant la force du lien maternel et son pouvoir de transcender les frontières de la réalité.

En effet, la présence prégnante de la deuxième personne dans les récits d'Aïda témoigne de sa volonté de créer une expérience immersive pour le lecteur. Elle sollicite l'imaginaire du lecteur en s'adressant directement à son fils, rendant ainsi chaque instant, chaque sentiment et chaque souvenir vivants et palpables. Cette utilisation maîtrisée de la deuxième personne enrichit la narration d'une dimension émotionnelle profonde et offre une expérience littéraire inoubliable.

Cependant, Dans ce roman, Maïssa Bey parvient à créer une connexion profonde entre le monde de son protagoniste et celui des milliers de mères qui souffrent de la même douleur. Bien qu'elle raconte une histoire qui n'est pas la sienne, les traces autobiographiques dans son récit ne peuvent être négligées, elle utilise la première personne du singulier Je qui se transforme en Nous pour se glisser dans la peau d'Aïda et celle des milliers de mères qui sont confrontés à une douleur semblable à la sienne, et qui cherchent désespérément une réponse qui pourrait consoler leurs blessures car « Ne peut ressentir la brûlure de la braise que celui qui l'a subie lui-même » (Bey, Puisque mon

¹¹⁰ Genette, G. (1972). *Figures III. Op. cit.*, p. 286.

cœur est mort, 2010, p. 147). Ces relations réciproques, tant celles entre l'auteure et sa protagoniste que celles entre l'auteure et les autres personnages, ainsi que la dynamique qui s'établit entre la narratrice-protagoniste et les différents personnages, confèrent à ce récit une richesse polyphonique de voix et de perspectives.

Le terme de « polyphonie » est utilisé à l'origine dans le vocabulaire de la musique vocale pour désigner la superposition de deux ou plusieurs voix mélodiquement indépendantes. Dans le domaine de la littérature, la polyphonie s'est présentée pour la première fois en 1929 dans les travaux de Mikhaïl Bakhtine dans son livre célèbre *La Poétique de Dostoïevski*.¹¹¹ Dans cet ouvrage, Bakhtine étudie les relations réciproques et complexes entre l'auteur et le protagoniste dans l'œuvre de Fyodor Dostoïevski. Il affirme ainsi que Dostoïevski a inventé une nouvelle forme artistique, le roman polyphonique ou dialogique, dans lequel les voix de personnages se confrontent. Mais il faut souligner que cette pratique a des racines très anciennes dans les romans de Pétrone, Rabelais ou encore Cervantès...

Dans *Puisque mon cœur est mort*, l'interaction complexe entre la narratrice et les personnages donne naissance à une trame fascinante où les différentes voix s'entrelacent harmonieusement. Ces différentes voix présentent enfin l'incarnation du point de vue de l'auteure. Dans ce ballet de relations complexes, l'auteure dépeint avec brio les intrications émotionnelles et les nuances psychologiques des protagonistes. Chaque interaction révèle de nouvelles facettes des personnages, ajoutant des couches de profondeur à l'ensemble du récit. Même si on perçoit l'ensemble des événements à travers les yeux d'Aïda, l'auteure donne voix à une multitude de perspectives pour offrir une exploration de la réalité de la société algérienne.

L'un des aspects les plus remarquables de cette œuvre réside dans la manière dont l'auteure parvient à tisser un réseau complexe de liens entre les différents acteurs de son récit. La relation entre l'auteure et sa protagoniste transcende les limites traditionnelles de l'écriture pour se muer en une sorte de complicité créative, où l'auteure donne vie à un personnage profondément blessé. La narratrice, en tant que voix principale de ce récit, s'engage également dans des échanges vibrants avec les personnages qui l'entourent. Son regard attentif et son empathie manifeste donnent vie à ces personnages secondaires, les

¹¹¹ Bakhtine, M. (1970). *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Le seuil.

faisant évoluer de simples figurants à des acteurs essentiels de l'histoire. Ces mères qui : « hantent quotidiennement les cimetières, dans l'espoir de rencontrer des personnes qui pourraient comprendre leur détresse » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 105), et qui partagent toutes la même question : comment et pourquoi sont-elles arrivées là ? mais elles partagent ainsi une même volonté de ne pas oublier leurs histoires passées, refusant de tourner la page et se taire face à l'injustice. Leur désir de préserver la mémoire de ceux qui ont disparu se transforme en acte de résistance contre le silence et l'oubli. Par ce biais, l'auteure crée des connexions entre le monde de son protagoniste et celui de toutes les personnes ayant souffert de pertes et d'injustices similaires. Dans la dédicace qu'elle inscrit au début de ce roman : « à celles que je ne pourrais toutes nommer ici. » (Bey M. , PMCEM, 2010). M. Bey affirme ainsi qu'elle : « ... porte la parole des femmes sans voix »¹¹² « Car écrire, c'est aussi et surtout, [elle] le crois profondément, écouter les battements du cœur de nos semblables en humanité, être solidaire »¹¹³. Cependant, elle se définit et se réfère à cette altérité : « Je suis autre, parce qu'écrivant, portant la parole, je suis allé à la rencontre de l'autre, de tous les autres [...] J'ai choisi d'aller à la rencontre de tous les autres que je porte en moi »¹¹⁴. Elle se définit comme « L'une et l'autre » dans le sens qu'elle se présente à la fois comme « la solitaire et la solidaire » l'opprimée et la révoltée. C'est à travers cette altérité effectivement qu'elle tente à unifier toutes ces voix et ces forces dans le but de construire une identité collective.

À travers cette interaction, l'auteure sollicite également l'imaginaire du lecteur en s'adressant directement à son fils, rendant ainsi chaque instant, chaque sentiment et chaque souvenir vivants et palpables. Ainsi, le lecteur est plongé dans un univers où les différentes voix s'entremêlent, se répondent et se complètent, formant une polyphonie littéraire d'une profondeur captivante.

2.3 La temporalité narrative

La temporalité narrative se présente sous deux faces étroitement liées : le temps narratif « temps du récit », et le temps raconté « temps de l'histoire », selon Gérard Genette : « Le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant) »¹¹⁵ La première

¹¹² Bey, M. (2015, Octobre 26). Maïssa Bey, la voix des femmes d'Algérie. *Op. cit.*

¹¹³ Bey, M. (2010). *L'une et l'autre*. *Op. cit.* p. 66.

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 63-65.

¹¹⁵ Genette, G. (1972). *Figures III*. *Op. cit.*, p. 89.

dimension temporelle, le temps narratif ou « temps racontant », est déterminée par la nature linéaire de la narration, c'est le temps du discours représenté par l'histoire, celui des pages du livre. Cette dimension s'intéresse des unités constitutives du texte : chapitres, paragraphes... La deuxième dimension, temps de l'histoire, c'est le « temps raconté » déterminé par l'ordre chronologique des événements tels qu'ils se déroulent dans le monde fictif créé par l'auteur. C'est un univers imaginaire qui se construit progressivement au fil de la narration et que le lecteur reconstitue mentalement. En comprenant la relation étroite entre le temps narratif et le temps raconté, les critiques littéraires peuvent explorer les choix de narration de l'auteur et analyser comment ces choix influencent l'expérience de lecture. L'interaction entre ces deux dimensions temporelles contribue à la construction d'un récit captivant et offre aux lecteurs une immersion plus profonde dans l'univers fictif créé par l'auteur.

La narratologie identifie trois types de relations essentielles pour étudier les rapports entre le temps du récit et le temps de l'histoire : l'ordre, la durée et la fréquence :

... les rapports entre **l'ordre** temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit, qui feront l'objet de ce premier chapitre ; les rapports entre la **durée** variable de ces événements, ou segments diégétiques, et la pseudo-durée (en fait, longueur de texte) de leur relation dans le récit : rapports, donc, de vitesse, qui feront l'objet du second ; rapports enfin de **fréquence**, c'est-à-dire, pour nous en tenir ici à une formule encore approximative, relations entre les capacités de répétition de l'histoire et celles du récit.¹¹⁶

Ces aspects jouent un rôle fondamental dans la construction d'une œuvre littéraire, façonnant la manière dont l'histoire se déploie et se développe devant le lecteur.

2.4 L'ordre : La narration fragmentée (L'anachronie)

L'ordre temporel est un élément important de la narration, car il détermine la séquence des événements telle qu'elle est présentée dans le récit. Certains auteurs choisissent de raconter les événements dans l'ordre chronologique, tandis que d'autres optent pour des techniques plus complexes, en racontant les événements dans le désordre pour créer des effets dramatiques ou pour explorer différents points de vue.

La narration fragmentée est une technique littéraire captivante qui se déploie avec habileté dans l'art de raconter une histoire. Elle se distingue par l'utilisation de fragments de récits, telles des pièces éparses d'un puzzle littéraire, qui, bien qu'apparemment

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 91.

dissociées, s'assemblent pour former une composition harmonieuse. Cette approche narrative transcende les liens traditionnels entre les éléments du récit, créant ainsi une impression de discontinuité délibérée et de fragmentation assumée.

Dans ce sens, Gérard Genette parle des « anachronies narratives » pour désigner : « les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit »¹¹⁷ En s'éloignant des sentiers battus de la narration linéaire, cette technique stimule l'imagination du lecteur et suscite une réflexion profonde sur les contours fragmentés de notre propre existence. Ainsi, La narration fragmentée élargit les horizons de la création, offrant une nouvelle perspective sur la façon dont nous percevons et racontons les histoires. Grâce à cette technique, les écrivains sont en mesure de capturer la réalité dans toute sa plénitude et d'offrir aux lecteurs une expérience littéraire extraordinaire, où la discontinuité devient la pierre angulaire d'une intrigue captivante et complexe.

Dans *Puisque mon cœur est mort*, les ruptures de l'ordre narratif se manifestent de manière particulière. Profondément marquée par la douleur, Aïda perdit la notion du temps : « Je t'écris depuis... depuis... je ne sais pas... Je ne veux pas savoir, je ne veux pas de dates. » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 18) Dans ce sens, Christine Rousseau écrit :

« Repliée sur son cahier d'écolier, repoussant à la marge la folie qui rôde, elle dépeint la douleur qui annule le temps, les jours sans contours ni substance, les visites quotidiennes au cimetière où elle côtoie d'autres femmes endeuillées par la perte d'un frère, d'un mari, d'une fille, victimes anonymes d'une guerre elle-même sans nom... »¹¹⁸

Le lecteur de ce récit ressent une perturbation et un décalage lors de la lecture de certains passages. L'auteure aurait délibérément instauré ce bouleversement afin d'immerger le lecteur dans une dimension anachronique, qui constitue la trame même du roman. On observe que la narration est fragmentée en de courts chapitres porteurs de titres évocateurs, captivent l'attention du lecteur et créent une dynamique particulière. Ces chapitres ne sont en réalité que le contenu des lettres que Aïda, quotidiennement, écrit à son fils, chaque lettre devient un fragment essentiel de l'histoire, révélant les pensées intimes, les émotions et les conflits qui émaillent le récit. Le lecteur se trouve ainsi plongé dans une expérience troublante, où les repères temporels sont délibérément altérés, il est

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 92.

¹¹⁸ Rousseau, C. (2010, Juillet 8). "Puisque mon coeur est mort", de Maïssa Bey : une douleur qui annule le temps. *Le Monde*. Consulté le Avril 4, 2023, sur https://www.lemonde.fr/livres/article/2010/07/08/puisque-mon-coeur-est-mort-de-maissa-bey_1385006_3260.html

ainsi convié à une immersion totale dans la vie intérieure du personnage principal, et chaque lettre se révèle comme une pièce du puzzle complexe qui constitue l'ensemble du roman. Ce choix narratif permet à l'auteure d'explorer les méandres de l'anachronisme, créant ainsi une tension narrative et une profondeur émotionnelle.

Le roman s'ouvre sur un prologue bouleversant. Ce passage poétique apparaît comme un récit fictif narré par le défunt Nadir. Ce dernier décrit minutieusement la scène de son meurtre tragique :

« La nuit frissonne sur ma peau.
Une ombre se détache de l'ombre.
J'entends, j'entends l'écho répercuté de nos pas.
La peur crève en pulsation fébriles dans ma poitrine.
La nuit se resserre. Elle entrave ma course.
Le silence s'exaspère et se craquèle en battement tout proche.
J'entends, j'entends un souffle, un halètement.
Une main se pose sur mon épaule.
La peur aiguise la nuit et trépide dans mon sang.
Au-dessus de mon visage un visage d'ombre.
La nuit se condense dans ces yeux.
Il murmure à mon oreille.
Il dit, il dit la formule sacrificielle.
Seul s'inscrit en moi le nom de Dieu.
La nuit se fissure et s'émiette dans une seconde d'éternité.
Mon horizon se lacère et se diffracte dans l'éclat fulgurant de la lame.
Ya M'ma, ya Yemma!

La lumière vacille et s'abat en pluie sur les carreaux disjoints des trottoirs. » (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 11-12)

Ce premier passage du roman est introduit par la narratrice pour décrire la situation et les sentiments de son fils au moment de son exécution. Toutefois, le lecteur ne réalise que quelques pages plus tard qu'il s'agit en réalité d'un discours transmis par Nadir, le fils décédé d'Aïda. Cependant, Nadir est présent comme personnage principal tout au long du récit uniquement à travers les écrits de sa mère. Le lecteur ne le voit s'exprimer que dans un unique passage « le prologue » où il décrit son meurtre.

Ce prologue relate les dernières paroles prononcées par Nadir. Ce dernier dépeint avec une sensibilité intense ses ressentiments et ses pensées les plus intimes avant sa mort. Il achève son discours en lançant un cri de détresse à sa mère, et c'est en appelant désespérément Aïda qu'il rend son dernier souffle **Ya M'ma, ya Yemma!** une expression en dialecte algérien qui exprime une forte émotion et un profond attachement à la mère. Elle peut être utilisée pour exprimer l'affection, la nostalgie, l'amour ou encore l'appel à la protection maternelle. Bien évidemment, dans le chapitre intitulé *Toi I*, la narratrice affirme que celui qui s'apprête à mourir appelle sa mère, celle qui lui a donné la vie : « Je n'étais pas là. Tu étais seul. As-tu crié mon nom ? Yemma, ya M'ma ! Avant de mourir, les hommes, dit-on, appellent celle qui leur a donné la vie. À l'instant même où ils retournent au néant » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 117) Dans ce contexte, Maïssa Bey, dans son roman *Surtout ne te retourne pas*, affirme qu'« On invoque en premier lieu la mère, bien sûr, **yemma, yemma lahbiba**, la mère bien aimée. Premier refuge comme au temps de l'enfance. Seul instinct aveugle. »¹¹⁹ Cependant, Aïda refuse de se résigner à abandonner son enfant et persiste à maintenir le contact avec lui, même si cela se limite à une présence virtuelle.

Cette scène d'ouverture offre un aperçu saisissant de l'impact que le personnage de Nadir aura sur le déroulement de l'histoire, ainsi que de la relation complexe et profonde qu'il entretient avec sa mère. C'est un véritable tour de force narratif qui captive le lecteur dès les premières lignes et lui donne un avant-goût des tourments et des émotions intenses qui l'attendent tout au long du roman. Ce passage révèle ainsi au lecteur l'atmosphère mortuaire et funèbre qui imprègne ce roman, éveillant chez lui une compréhension précoce de la profondeur des thèmes abordés et de la douleur qui parcourt tout le roman. Les propos de Nadir, empreints de désespoir et de poésie, permettent de dévoiler toute la tragédie de sa situation et d'explorer les profondeurs émotionnelles du récit.

Gérard Genette distingue deux types d'anachronie narrative : l'analepse et la prolepse. L'analepse signifie la narration par rétrospection ou flash-back, il s'agit de raconter une action qui appartient au passé. La prolepse consiste à évoquer à l'avance un événement ultérieur. Dans le roman, il existe beaucoup de passages qui marquent surtout

¹¹⁹ Bey, M. (2005). *Surtout ne te retourne pas*. Alger: Barzakh., p. 30.

des analepses. Aïda elle-même utilise le terme flash-back, terme utilisé souvent dans le cinéma, pour exprimer l'idée de remonter le temps :

Lentement, calmement, je vais remonter le temps. Je peux le faire eu présent, puisque je dispose de tous les éléments. Oui, tous. Tu vois ce que je veux dire ? Flash-back. Ce mercredi de mars aurait dû un beau jour pour toi. Je n'ose pas écrire un jour exceptionnel... Oui, un beau jour. Un aboutissement... voilà encore un mot que je n'aurais pas dû employer. Mais je ne retire rien. (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 172)

Cet extrait exprime la douleur profonde de la narratrice après la perte tragique de son fils unique. Dans cette scène, la narratrice refuse de revivre le jour de l'assassinat de son fils et préfère se réfugier dans le passé. Elle exprime sa volonté de remonter le temps, d'explorer les souvenirs passés, et de revivre des moments qui étaient autrefois joyeux et significatifs pour elle et son fils. Cependant, elle hésite à qualifier ce jour précis de "jour exceptionnel", parce que cela soulignerait davantage le contraste entre le bonheur passé et la tragédie présente. Ce passage révèle la complexité des émotions que la narratrice ressent suite à la perte de son fils. Elle oscille entre le besoin de se souvenir des moments heureux et le refus d'affronter directement la douleur insupportable de son décès. La tension entre le passé et le présent est palpable, offrant un aperçu poignant de la détresse émotionnelle qui habite la narratrice.

Maïssa Bey parvient à exprimer avec habileté la profondeur du chagrin de la narratrice à travers ce court extrait. Sa manière de jouer avec les mots et les contradictions reflète les nuances de la douleur et des souvenirs. Ce passage promet une exploration émotionnelle riche et complexe tout au long du roman, où la narratrice tentera sans doute de trouver un équilibre entre le souvenir du bonheur passé et l'acceptation de la tristesse présente.

Le premier chapitre de ce roman intitulé *Photo I*, la narratrice évoque le matin où elle a découvert la photo de l'assassin de son fils, elle décrit ses émotions et sa réaction après avoir identifié le visage de ce tueur. En brûlant sa photo, elle avoue qu'elle a senti une haine profonde envers ce monstre qui l'a dépossédé de son fils unique. En lisant ce roman en entier, on constate que cet événement présente l'élément déclencheur qui va nourrir chez Aïda le désir pour la vengeance, il l'a donné ainsi une raison de vivre pour réaliser son projet d'avenir.

Le chapitre suivant intitulé *Pleureuse* nous présente une scène qui se déroule dans le passé proche, où Aïda apprend l'assassinat de son fils :

On a voulu bâillonner ma douleur. On a voulu me réduire au silence. M'obliger à vivre ton départ sans bruit, sans éclat, à jouer ma partition en sourdine [...] J'ai dû hurler puisque l'on s'est précipité sur moi pour m'imposer le silence [...] J'aurais voulu crier : Venez ! Venez à moi pleureuses ! Que déferlent sur moi, sur les rues de la ville, sur tout le pays et sur le monde entier, les gémissements et les cris sauvages des pleureuses... (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 14-15)

Le trame de la narration reflète l'état psychologique d'Aïda, dans le troisième chapitre *Écrire*, après avoir approché du vide, elle raconte à son fils pourquoi elle a décidé de lui écrire car, l'écriture est désormais le seul moyen qui lui permet de communiquer avec son fils, en fait le seul moyen qui lui permet de prendre à nouveau le cours de la vie :

Je me hasarde sur les ruines. Je trébuche sur des éboulements. Avant toute chose, il faut que je te dise pourquoi, pourquoi j'ai décidé de t'écrire tous les jours, tous les soirs qui me restent à vivre. Je t'écris depuis... depuis... je ne sais pas... Je ne veux pas savoir, je ne veux pas des dates. Toute dimension du temps n'a plus aucun sens pour toi, pour moi, pour tout ce qui nous relis désormais [...] Après m'être dangereusement approchée du vide, je veux donner forme à l'informe, par le truchement des mots. Je t'écris parce que j'ai décidé de vivre. (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 18-19)

Dans les chapitres qui suivent, la narratrice s'adresse toujours à son fils pour lui raconter son premier jour sans lui. Puis, elle fait une pause en imaginant ses derniers moments et sa conversation avec ses assassins avant son meurtre. Elle continue ainsi la narration pour décrire son premier jour sans lui. Sans prévenir, le récit fait un bond en arrière pour évoquer les souvenirs d'enfance d'Aïda qui évoque la mort de sa mère, avant de revenir brusquement au présent. Cette scène est entrecoupée de souvenirs et de flashbacks qui perturbent la temporalité linéaire du récit :

Jeune fille, je n'ai jamais voulu accompagner quiconque aux enterrements ni aux visites de condoléances. Je me souviens même que, écrasée de chagrin, j'ai refusé catégoriquement de prendre part aux préparatifs rituels lors des obsèques de celle qui comptait le plus pour moi, ma mère [...] Tout ce temps, je suis restée assise. Au moment où les hommes sont entrés pour t'emmener, j'ai bien essayé de me lever, de te suivre... (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 24-25)

Ces analepses permettent à Bey de représenter l'impact du trauma sur la mémoire d'Aïda, qui est submergée par les souvenirs douloureux de son enfance et de sa vie passée. L'enterrement de son fils est l'occasion pour Aïda de faire le deuil de ses propres traumatismes, qui sont intimement liés à ceux de son fils, mais aussi de renouer avec son passé et de se reconnecter à son identité. Ainsi, les analepses dans le récit de Bey permettent de mettre en évidence l'importance de la mémoire dans l'écriture du trauma, en montrant comment le passé traumatique continue de hanter le présent des personnages. Cette technique narrative permet à Bey de mettre en avant la discontinuité de la vie d'Aïda

après la mort de son fils, ainsi que la façon dont les souvenirs peuvent surgir de manière imprévisible et affecter le présent :

Ce matin, en faisant la vaisselle, je me suis blessée avec un couteau [...] Par association d'idées sans doute, m'est revenue à cet instant l'image de mon père égorgeant le mouton, le jour de l'Aïd [...] C'est parce que ma mère a accouché le jour de l'Aïd el Kebir, jour du sacrifice propitiatoire d'Ibrahim, que l'on m'a appelée Aïda. Je suis donc née sous le signe du sacrifice. Le sacrifice de ce que l'on peut avoir de plus cher au monde : un fils. (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 102-103)

Dans cet extrait, Aïda commence par décrire un événement récent où elle s'est blessée en faisant la vaisselle. Cependant, cette blessure provoque chez elle un souvenir douloureux et traumatisant. Par association d'idées, elle se rappelle de son fils qui a été égorgé par des terroristes. L'évocation de cet événement tragique passé vient brusquement interrompre le récit présent et plonge le lecteur dans un moment précis du passé d'Aïda. Cette dernière fait ensuite un lien entre cet événement tragique et la signification de son propre prénom, Aïda, qui est lié au sacrifice. L'analepse souligne ainsi le poids émotionnel du sacrifice vécu par Aïda à travers la perte de son fils.

L'utilisation de l'analepse dans cet extrait permet à l'auteure de créer une intensité émotionnelle et de mettre en évidence l'impact profond que cette perte a eu sur la vie d'Aïda. Le retour en arrière dans le temps transporte le lecteur vers un moment tragique et douloureux, renforçant ainsi la dimension tragique de la situation vécue par le personnage.

Dans le roman, la prolepse est rarement utilisée car Aïda préfère se réfugier dans le passé pour échapper à la réalité insupportable. Les rares moments où elle évoque l'avenir c'est pour parler de se projet de vengeance, la seule raison qui l'empêche de rejoindre son fils : « Je renferme ces pages, pleine de la conviction que m'as suivie, que tu m'as écoutée, et surtout, surtout, que tu **seras** à mes côtés demain. » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 177) comme l'illustre l'extrait ci-dessous :

Il ne me reste plus qu'à rassembler tes affaires. Cela **n'éveillera** pas les soupçons de Kheira qui me l'a suggéré elle-même, pour conjurer l'absence, m'a-t-elle dit. Je lui **demanderais** de distribuer tes vêtements, encore rangés dans ton armoire, à ceux de ses proches qui en ont vraiment besoin. Ensuite j'**appellerai** Assia pour lui remettre tes cours et tes livres. Je lui en ai déjà parlé. Et je lui **laisserai** aussi une enveloppe contenant la somme nécessaire pour le paiement du loyer [...] Je lui **laisserai** des instructions dans une autre enveloppe que je **remettrai** à kheira. Comme elle ne sait pas lire, il y a peu de chances qu'elle puisse en prendre connaissance avant que tout soit consommé. (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 168-169)

2.5 La durée : Anisochronies

La durée fait référence à la façon dont le temps est manipulé dans le récit. Certains passages peuvent être condensés ou étirés, permettant ainsi de souligner certains moments ou de ralentir l'action pour créer une tension accrue. Les variations de durée peuvent également contribuer à la représentation des états d'esprit des personnages ou des émotions ressenties. Le rapport entre la durée et la longueur du texte est appelé la vitesse :

« On entend par vitesse le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale (tant de mètres à la seconde, tant de secondes par mètre) : la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages »¹²⁰

Tout simplement, la vitesse englobe l'ensemble de relations entre le temps et la représentation des événements dans le récit. Ainsi, il existe de différentes vitesses de narration qui servent à accélérer la vitesse tels que : le sommaire et l'ellipse, ou celles qui servent à ralentir la vitesse comme la scène ou la pause. Le sommaire est le fait de résumer un ensemble des événements de l'histoire, tandis que l'ellipse consiste à sauter ou passer sous silence un ou des événements de l'histoire. Cependant, la scène consiste à rapporter en détail les dialogues, les faits et les gestes des personnages. Enfin, on utilise la pause pour interrompre le déroulement des événements par une description ou un commentaire.

2.5.1 Les ellipses et les silences

L'ellipse temporelle se réfère à une période de temps non spécifiée ou omise dans le récit, ce qui crée un saut dans la chronologie et laisse l'imagination du lecteur combler les vides. La structure du roman est marquée surtout par des ellipses temporelles qui créent un effet d'éclatement du récit et renforcent l'impression de confusion et de fragmentation liée au trauma. Tout au long du roman, Bey utilise ainsi les ruptures de temporalité pour suggérer les effets du traumatisme sur la mémoire. Par exemple, la mort d'un personnage est évoquée de manière très succincte, sans que l'on sache exactement comment cela s'est produit. Cette scène, située au début du roman, instaure une atmosphère sombre et pesante qui accompagne le lecteur tout au long du récit. De même, certaines séquences sont racontées de manière éclatée, avec des sauts dans le temps qui viennent rompre la continuité de l'histoire. Ces ellipses et ces silences, souvent associés à une écriture fragmentaire, participent à la construction d'une écriture du trauma, qui se manifeste par la représentation de l'incompréhension, de la confusion et de la perte de

¹²⁰ Genette, G. (1972). *Figures III. Op. cit.*, pp. 146-147.

repères. Dans l'extrait ci-dessous, Aïda évoque amèrement son adolescence où elle restait de longs moments repliée sur elle-même sans attirer l'attention de ses proches, on peut clairement observer la manifestation de l'ellipse temporelle explicite :

Le plus inquiétant était de constater que, le plus souvent, ma posture d'affligée n'éveillait aucune curiosité, ne suscitait aucune question de la part de ceux qui prétendaient apprécier ma présence, ou plus exactement m'aimer. Il arrivait bien sûr que ma mère, sans trop insister, tente un « Qu'est-ce que tu fais là ? » ou bien encore « Tu n'as vraiment rien d'autre à faire ? ». Mais le plus souvent, elle s'éloignait sans attendre de réponse. Au bout de quelques minutes – le record officiellement établi s'élève à deux heures et quinze minutes –, tout engourdie, avec une sensation désagréable de fourmillements dans les mains et les pieds, je me redressais, submergée de désespoir. (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 56)

Aïda évoque son adolescence en exprimant son amertume vis-à-vis de cette période où elle se repliait sur elle-même, cherchant désespérément l'attention de ses proches. Elle décrit le manque d'intérêt de ceux qui prétendaient l'apprécier ou l'aimer. L'auteure utilise l'ellipse temporelle pour souligner le caractère répétitif et quotidien de cette situation d'isolement d'Aïda. Elle mentionne un "record officiellement établi" de deux heures et quinze minutes, suggérant que ces moments de solitude prolongée étaient fréquents, on ne sait pas exactement les détails de ces longs moments, bien que le nombre précis de fois ne soit pas précisé. Cette omission intentionnelle de détails chronologiques spécifiques renforce le sentiment d'une adolescence marquée par l'indifférence et l'absence d'attention. L'ellipse temporelle est également illustrée par le passage du temps physique ressenti par Aïda. Elle mentionne se redresser "au bout de quelques minutes", mais sans préciser combien de fois cela s'est produit ni combien de temps s'est écoulé entre chaque période d'isolement. Cette omission intentionnelle de détails temporels renforce le sentiment d'ennui et d'abandon qu'Aïda ressentait pendant ces moments. Elle décrit même une sensation désagréable de fourmillements, soulignant ainsi l'inconfort et la frustration ressentis lors de ces périodes d'isolement prolongées.

L'ellipse peut aussi se manifester d'une manière implicite, comme l'illustre le passage suivant :

Un jour, l'une d'entre elles a même coupé une branche du géranium qu'elle avait planté sur la tombe de sa fille – dix-sept ans, enlevée, violée puis jetée dans un ravin où elle a été retrouvée plusieurs jours après – et me l'a apportée pour que je la repique sur sa tombe encore nue. Les fleurs pointent déjà. Elles seront blanches, avec un fin liseré rouge. (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 104-105)

Dans ce passage, l'auteure évoque la tragédie d'une mère qu'Aïda a rencontré au cimetière, sans fournir de détails explicites sur ce qui est arrivé à la fille de cette femme.

L'ellipse se manifeste ici par l'absence de détails directs sur les circonstances de la mort de la fille. Le lecteur est informé de manière indirecte que la fille a été enlevée, violée et jetée dans un ravin, mais ces événements sont laissés dans l'implicite, sans donner de détails supplémentaires. L'auteure choisit délibérément de ne pas exposer explicitement les horreurs vécues par la fille, elle invite le lecteur à imaginer les détails manquants et à ressentir la douleur et la tragédie de la situation sans avoir à décrire explicitement les détails violents.

En somme, dans *Puisque mon cœur est mort*, Maïssa Bey utilise également des ellipses et des silences pour évoquer le trauma. En effet, certaines scènes sont racontées de manière incomplète, laissant au lecteur le soin de compléter les blancs et de deviner ce qui s'est réellement passé. Ces ellipses et silences permettent à l'auteure de suggérer la présence de traumatismes sans nécessairement les décrire en détail.

2.5.2 La pause : l'intensité émotionnelle

Les moments de pause dans ce roman sont omniprésents. En effet, les interventions de la narratrice protagoniste, que ce soit à travers les commentaires, les descriptions ou les analyses, reflètent son état physique et psychologique. Aïda, abasourdie et brisée par la douleur, se trouve incapable de reprendre le cours d'une vie normale, elle déclare qu'elle : « [était] en état de déflagration. Une sorte de désagrégation de la conscience avec, plus physique, une sensation d'oppression proche de l'anoxie » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 23). En effet, en recourant à ces pauses elle tente de trouver un moyen de se débarrasser de ses douleurs, d'échapper à leur emprise étouffante. De plus, ces arrêts forcent également le lecteur à plonger dans la trame narrative.

Par exemple, dans l'extrait ci-dessous, nous pouvons observer à quel point ces pauses créent une tension palpable où les mots se dissipaient dans l'air, laissant place à un vide oppressant, suscitant chez le lecteur un sentiment d'urgence et une curiosité insatiable pour connaître la suite de l'histoire, à découvrir ce qui allait se produire après cette longue suspension inattendue :

... Aujourd'hui, assise dans le noir face à la télé, les mains posées sur le ventre, je me balance. Un mouvement irrésistible, incontrôlable. Je balance d'avant en arrière, comme si je voulais bercer ma douleur. Totalement imperméable aux images et aux sons déversés par le poste allumé, je me laisse couler dans un univers où temps et espace indifférenciés ne sont plus qu'un magma informe et compact qui peu à peu m'absorbe toute. Je n'attends rien. Je ne pense à rien. Toute conscience suspendue, je flotte dans ce lieu intermédiaire où plus rien ne pèse. Toute perception extérieure s'abolit. Un état proche de la catalepsie ou de la transe. Et lorsque

j'émerge, je ne ressens ni engourdissement ni fourmillement. (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 57)

Dans cet extrait poignant, l'auteur nous plonge au cœur de l'intimité de la protagoniste, capturant avec une grande sensibilité ses émotions et son état d'esprit. La scène est dépeinte avec une précision troublante, nous invitant à ressentir la douleur et la détresse profonde qui habite la narratrice. Cette dernière se laisse couler dans un univers où le temps et l'espace perdent leur distinction, se transformant en un magma informe et compact qui l'absorbe peu à peu. L'auteure utilise habilement la métaphore du magma informe et compact pour décrire cet état de fusion avec son environnement interne, où tout devient indistinct et où les frontières entre elle-même et son entourage s'estompent. Conséquemment, l'auteure transporte le lecteur dans l'intimité de la narratrice, l'invitant à ressentir avec empathie les tourments intérieurs d'Aïda et à partager sa douleur et sa vulnérabilité. La conclusion cet extrait, avec l'évocation d'une émergence sans engourdissement ni fourmillement, suggère un retour à la réalité, mais sans un regain immédiat de sensation ou de perception, et le lecteur est instamment engagé à découvrir la suite des événements de l'histoire.

Ainsi, ces moments de pause dans le roman ne sont pas de simples arrêts narratifs, mais plutôt des respirations nécessaires qui permettent à la protagoniste et au lecteur de ressentir toute l'intensité émotionnelle du récit. C'est dans ces instants suspendus que les mots prennent vie, que les émotions se déploient et que l'histoire se révèle dans toute sa profondeur.

2.5.3 La fréquence : l'impact psychologique des événements

La fréquence, quant à elle, se réfère à la répétition ou à la récurrence d'événements spécifiques dans le récit. Certains événements peuvent être racontés de manière répétée pour mettre l'accent sur leur importance ou pour souligner leur impact sur les personnages ou l'intrigue. La fréquence peut également être utilisée pour créer des motifs narratifs ou pour explorer des thèmes récurrents dans l'œuvre :

« Entre ces capacités de “ répétition ” des événements narrés (de l'histoire) et des énoncés narratifs (du récit) s'établit un système de relations que l'on peut a priori ramener à quatre types virtuels, par simple produit des deux possibilités offertes de part et d'autre : événement répété ou non, énoncé répété ou non. »¹²¹

¹²¹ Genette, G. (1972). *Figures III. Op. cit.*, p. 146.

On distingue également trois modes de fréquence : d'abord, le mode singulatif est le mode le plus fréquent dans le roman, c'est le fait de raconter une fois ce qui s'est passé une fois sans répétition. Puis, le mode répétitif désigne le cas de raconter plus d'une fois (répéter) ce qui s'est passé une seule fois. Enfin, dans le mode itératif on raconte une seule fois ce qui s'est passé plus d'une fois. Dans *Puisque mon cœur est mort*, le mode le plus utilisé et le plus normal dans tous les récits est le mode singulatif car la narration se fait au jour le jour. Mais cela n'empêche pas la présence des autres modes dans ce roman.

Le roman met en évidence le caractère répétitif, qui se manifeste d'une manière significative, à travers des situations particulières qui ont profondément marqué la narratrice. L'un de ces moments clés est la découverte de l'identité de l'assassin, qui est abordée à plusieurs reprises. Ce fait revient à plusieurs reprises car il constitue un tournant décisif qui a bouleversé l'héroïne. D'ailleurs, après le prologue, le roman s'ouvre directement sur cette séquence dans le premier chapitre intitulé *Photo I* :

Ce matin, j'ai vu le visage de ton assassin.

Je ne l'ai vu que quelques secondes.

À peine ai-je tenu entre les doigts la photo qu'on venait m'apporter, qu'elle m'a échappé.

Elle a tourné lentement, presque gracieusement, avant de tomber sur le sol, face contre terre. Et là, sous mes yeux, comme transpercé d'un point ardent, un des coins de la photo est devenu incandescent.

Était-ce la force de ma haine ? J'ai vu le papier noircir et se racornir.

Il s'est formé très vite un petit tas de cendres à mes pieds. Quelques particules de poussière grise. (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 13)

Par la suite, dans le septième chapitre intitulé *Photo II*, la narratrice revient pour décrire sa réaction et ses sentiments lorsqu'elle voit le visage du tueur de son fils pour la première fois :

La photo, Oui, la photo ! Tu dois te demander pourquoi je n'ai plus abordé le sujet avec toi. Pourquoi je te raconte tant de choses, chaque soir, sans aller à l'essentiel. Tu dois attendre des explications. Comment cette photo est-elle arrivée jusqu'à moi ? Comment puis-je être aussi sûre qu'il s'agit bien de l'homme qui t'attendait tapi dans l'ombre, un soir de mars ? Qui a bien pu l'identifier comme tel ? Autant de questions auxquelles je répondrai en temps voulu [...] Je sais maintenant que n'est qu'à ce moment-là j'ai pris conscience de ma haine. C'est en voyant ce visage souriant, et seulement à ce moment-là, que j'ai pris ma décision et que m'est apparu, avec une clarté aveuglante, ce qui me restait à faire.

Et puis, chose étrange, la photo a disparu. Plus aucune trace. Celui qui me l'a apportée m'assure qu'il ne l'a pas reprise. (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 32+33)

De plus, deux autres chapitres, intitulés *Lui I* et *Lui II*, sont également consacrés à l'assassin :

Un jour, il sera face à moi. Fatalement. Parce que je le veux.

Même je connais maintenant le nom de celui qui m'a dépossédé de toi, de ta voix, de ton souffle, de ton odeur, je ne sais rien de lui. Pas encore. Et je ne veux pas le nommer. Je sais seulement qu'il ne venait pas de loin [...]

Sur la photo, le visage offert au soleil, il avait, au coin des lèvres, un léger sourire.

Ce visage est gravé en moi, même si je ne l'ai vu que quelques secondes. (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 46-47)

Cette répétition dévoile évidemment la profonde haine qu'Aïda porte en elle. Ce sentiment a été effectivement évoqué à plusieurs reprises dans les chapitres 31 *Haine* et 36 *Haines* :

Depuis que j'ai la photo, en photo seulement, le visage de celui qui a accompli sur toi l'innombrable, l'irréparable, une expression me trotte dans la tête. Celle qu'on entend un peu trop souvent et un peu partout en ce moment : j'ai la haine.

Oui, j'ai la haine. C'est depuis que tu n'es plus là, mon seul avoir, mon seul bien.

À présent, c'est la haine qui me tient debout. Qui m'a redonné, au moment où je m'y attendais le moins, le goût de l'attente. Et, je dirais même plus, peut-être aussi celui de l'espoir.

Je porte en moi, cette haine, si forte, si présente qu'il me semble pouvoir la toucher, là, dans mon ventre ... » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 108)

« Je sais maintenant qu'il faut haïr pour vouloir tuer.

Il faut maintenant haïr quelqu'un du plus profond de son être pour envisager sa suppression [...] Il faut haïr pour tuer, disais-je. Il est néanmoins une question que je me pose souvent : Qu'est-ce qui peut expliquer la haine dévastatrice des massacreurs d'hommes, de femmes et des enfants ? [...] il est une explication qui préexiste et prime sur toutes les autres : la haine de soi. (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 128-130)

Ainsi, en utilisant ces stratégies narratives, Maïssa Bey parvient à donner une dimension particulière à son récit et à rendre compte de la complexité du trauma, en évitant toute description explicite ou sensationnaliste. Les ellipses et les silences participent à la création d'une atmosphère de tension permanente, qui traduit l'impact du trauma sur la vie des personnages.

2.6 Le recours au symbolisme

Le recours au symbolisme est une technique fréquemment utilisée dans la littérature, où des symboles sont utilisés pour représenter des idées, des concepts ou des

thèmes plus profonds. Cette permet aux auteurs d'ajouter une dimension symbolique et d'enrichir leur œuvre en créant des significations multiples et d'offrir des interprétations diverses. Le symbolisme peut prendre différentes formes dans la littérature, tels que : les objets physiques, les animaux, les couleurs, les paysages ou encore les personnages eux même peuvent utilisés comme des symboles.

Puisque mon cœur est mort est un roman de deuil par excellence. La mort, les douleurs, la souffrance, l'obscurité, la solitude... des thèmes omniprésents dans toutes les pages de ce récit. Dans un contexte post-traumatique, Maïssa Bey a utilisé de différentes formes de symbolisme surtout pour dévoiler l'état psychologique de l'héroïne Aïda. Ainsi, le titre même du roman, *Puisque mon cœur est mort*, est symbolique et annonce le thème central du livre. Le personnage d'Aïda est également représenté de manière symbolique à travers son prénom. Ainsi, les couleurs peuvent être utilisées pour symboliser des émotions, des idées ou des thèmes.

2.6.1 Le titre

Le titre est l'élément le plus important dans la majorité des textes, puisqu'il qu'il représente la première interaction entre le lecteur et l'œuvre, le titre un rôle clé dans son envie de lire : « Ils [les titres] ponctuent le texte d'informations redondantes ou nouvelles pour accompagner ou éclairer la lecture. »¹²² Le choix du titre implique une stratégie d'écriture, créant une attente que le lecteur verra confirmée ou infirmée au fil de sa lecture, en tant que signe linguistique qui offre un aperçu du contenu associé. Il ne peut être laissé au hasard, car il représente le "seuil" que tout lecteur franchit avant d'entrer dans le texte, devant être à la fois suggestif et représentatif, invitant le lecteur à créer son propre imaginaire ou à retrouver celui qu'il a pu rencontrer dans d'autres romans du même auteur. L'interprétation connotée du titre est essentielle pour une compréhension approfondie du texte littéraire, permettant ainsi d'accéder à l'univers complexe de l'œuvre.

Puisque mon cœur est mort est un titre accrocheur et marquant qui évoque une certaine tristesse ou désespoir, et qui reflète également la douleur et la souffrance vécues par son personnage. Le titre suggère que la personne dont le cœur est mort a peut-être vécu une expérience douloureuse ou a perdu tout espoir en quelque chose ou quelqu'un. Cela peut refléter une profonde tristesse, une déception ou un sentiment de vide. En effet,

¹²² Roy, M. (2009, Janvier 14). Du titre littéraire et de ses effets de lecture. *Protée*, 36(3), pp. 47-56. doi:<https://doi.org/10.7202/019633ar>

Puisque mon cœur est mort, est une partie d'un vers extrait du poème *Veni, vidi, vixi* de Victor Hugo :

J'ai bien assez vécu, puisque dans mes douleurs
Je marche sans trouver de bras qui me secourent,
Puisque je ris à peine aux enfants qui m'entourent,
Puisque je ne suis plus réjoui par les fleurs ;

Puisqu'au printemps, quand Dieu met la nature en fête,
J'assiste, esprit sans joie, à ce splendide amour ;
Puisque je suis à l'heure où l'homme fuit le jour,
Hélas ! et sent de tout la tristesse secrète ;

Puisque l'espoir serein dans mon âme est vaincu ;
Puisqu'en cette saison des parfums et des roses,
Ô ma fille ! j'aspire à l'ombre où tu reposes,
Puisque mon cœur est mort, j'ai bien assez vécu.¹²³

Hugo a écrit ce poème après la mort de sa fille Léopoldine, une perte qui l'a profondément marqué et bouleversé sa vie. Ce poème dévoile ainsi les sentiments de désespoir et de culpabilité du poète parce qu'il se considère responsable de la disparition de sa fille étant donné qu'il n'était pas capable de la protéger.

À travers le choix de ce titre, Maïssa Bey confère à son roman une dimension tragique profonde qui encapsule avec force la souffrance intense et le désespoir insondable de l'héroïne. En optant pour ces mots puissants, l'auteure suscite dès le départ une atmosphère sombre et mélancolique qui révèle le poids insupportable qui écrase le cœur d'Aïda, reflétant ainsi une perte profonde et durable. L'utilisation du mot "mort" amplifie cette tragédie, évoquant non seulement la douleur et la désolation d'Aïda, mais aussi l'absence totale d'espoir après avoir perdu son fils unique. En effet, elle affirme qu'elle a tout perdu suite à la disparition de son fils : « Que m'importent l'opprobre, l'exclusion ? Je n'ai rien à perdre puisque j'ai tout perdu. **Puisque mon cœur est mort** » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 86). En choisissant ce titre accrocheur, Maïssa Bey établit également un lien immédiat avec le lecteur, l'invitant à plonger dans un récit empreint de

¹²³ Hugo, V. (1911). *Les Contemplations/Veni, vidi, vixi*. Paris: Nelson. Consulté le Mars 29, 2022, sur https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Contemplations/Veni,_vidi,_vixi

tristesse et de tourments. Le lecteur est ainsi préparé à une exploration intense des émotions et des luttes intérieures de l'héroïne, tout en s'attendant à une histoire qui se déroule dans une atmosphère sombre et douloureuse. De manière subtile, ce titre fonctionne comme une porte d'entrée vers la compréhension profonde du personnage principal et de son cheminement intérieur. Il annonce également la thématique centrale du roman, celle de la souffrance humaine, permettant ainsi à Maïssa Bey d'explorer avec finesse les douleurs et les épreuves qui jalonnent la vie de son héroïne.

2.6.2 Le prénom

Le choix des prénoms des personnages dans un roman n'est plus aléatoire car : « l'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui suggérant une individualité est l'un des instruments les plus efficaces du réel. »¹²⁴ Pour Michel Foucault « les noms propres formeraient d'utiles repères, éviteraient des désignations ambiguës, ils nous diraient ce que regarde le peintre [l'auteur]. »¹²⁵. En effet, les noms des personnages sont bien plus que de simples étiquettes ; ils sont des outils essentiels pour la clarté et la profondeur de la représentation artistique, nous permettant de mieux comprendre ce que l'auteur souhaite exprimer et ce vers quoi il souhaite diriger notre regard.

Dans *Puisque mon cœur est mort*, le prénom de la protagoniste « Aïda », qui tire ses origines de l'arabe et signifie en arabe "sacrifice", fut attribué par les hasards du calendrier religieux. Sa mère donna naissance à elle le jour de l'*Aïd el Ad'ha*, le jour du sacrifice chez les musulmans où on égorge un mouton pour commémorer le sacrifice propitiatoire du prophète Ibrahim. Cependant, le destin le destin lui réservait une surprise inattendue : le meurtre brutal de son fils, égorgé par des terroristes. Ainsi, Aïda déclare avec amertume : « Je suis donc née sous le signe du sacrifice. Le sacrifice de ce que l'on peut avoir de plus cher au monde : un fils. » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 103)

Le prénom Aïda signifie aussi "Revenante". Et il est indéniable que cette jeune femme est revenue de loin, émergeant des profondeurs de l'abîme. Après avoir approché du vide, elle prend la décision courageuse de revenir à la vie et de reprendre le cours de son existence. S'adressant à son cher défunt, elle affirme : « Je t'écris parce que j'ai décidé de vivre [...] Pour tenter de rassembler les fragments. Pour reconstituer tout ce qui en moi s'est désarticuler, morcelé, bien plus encore, désagrégé. J'essaie, pour toi, de **revenir** »

¹²⁴ Vaxelaire, J.-L. (2005). *Les noms propres : Une analyse lexicologique et historique*. Paris: Honoré Champion., p. 146.

¹²⁵ Foucault, M. (1966). *Les mots et les Choses*., Paris: Gallimard., p. 25.

(Bey M. , PMCEM, 2010, p. 20). Pour qu'une mère puisse retrouver la vie après la perte déchirante de son enfant unique, qui fut si tragiquement égorgé par des terroristes, représente un nouveau retour à la vie.

La vie d'Aïda est un récit qui s'entremêle entre les deux significations profondes de son prénom. D'une part, elle porte en elle le fardeau d'un sacrifice originel. D'autre part, elle incarne une âme qui renaît de ses cendres et se dresse fièrement face aux épreuves les plus insurmontables.

Le parcours d'Aïda est un témoignage vibrant de la résilience humaine, de la force intérieure qui peut surgir des ténèbres les plus profondes. Sa détermination à reconstruire sa vie après une perte incommensurable est un exemple de courage et de détermination. Son histoire est empreinte de douleur, mais aussi de rédemption, et son nom évoque à la fois le poids des sacrifices et la puissance régénératrice de l'amour maternel. Dans les pages de son existence, "Aïda" est bien plus qu'un simple prénom, c'est un symbole vivant de résilience, de renaissance et d'amour indomptable. Son voyage, marqué par le deuil et la souffrance, est un rappel poignant de la capacité humaine à transcender les épreuves et à renaître, tel un phare d'espoir dans l'obscurité la plus profonde.

2.6.3 Les couleurs

Dans la littérature, les couleurs possèdent une grande valeur symbolique parce qu'elle l'un des éléments déclencheurs et accrocheurs à l'origine de la création littéraire :

La couleur, comme matériau employé par le peintre, est mise en évidence et discutée quant à sa valeur esthétique et philosophique. L'écrivain, d'un autre côté, caractérise les objets de sa représentation romanesque en nommant, de façon apparemment naturelle, les diverses couleurs qui leur semblent appropriées.¹²⁶

Les symboliques des couleurs peuvent être interpréter en fonction du contexte culturel, historique et littéraire spécifique. Cependant, les écrivains et les auteurs peuvent jouer avec ces connotations pour créer des contrastes ou des subversions dans leurs récits. Dans son ouvrage intitulé *Problèmes de linguistique générale*, Emile Benveniste explique que :

Les couleurs sont désignées, elles ne désignent pas ; elles ne renvoient à rien, ne suggèrent rien d'une manière univoque. L'artiste les choisit, les amalgame, les dispose à son gré sur la toile, et c'est finalement dans la composition seule qu'elles s'organisent et prennent, techniquement parlant, une signification, par la sélection et l'arrangement.¹²⁷

¹²⁶ Vanoncini, A. (2004). Balzac et les couleurs. *L'Année balzacienne*(5), pp. 355-366. Consulté le Mars 29, 2023, sur <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2004-1-page-355.htm>

¹²⁷ Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard., p. 53.

La couleur noire prend, au fil des siècles et dans les quatre coins du monde, de multiples significations. Associée souvent au deuil, Cette couleur connote traditionnellement une thématique sombre. En l'occurrence, *Puisque mon cœur est mort* est un roman de deuil par excellence. Dans ce roman, l'auteure nous plonge dans une atmosphère sombre afin d'extérioriser les douleurs et les souffrances de son protagoniste. Cependant, Le noir est la couleur du deuil, de la solitude, du chagrin, du désespoir et de la mort, en effet, il est associé souvent au mal. « Cette couleur connote traditionnellement une thématique sombre. Elle représente l'obscurité et, dans l'art religieux, le mal ou l'enfer. »

Dans le chapitre 13 intitulé *Noir*, la narratrice cite un poème de Jacques Roubaud intitulé *Quelque chose noir* pour évoquer la mort tragique de son fils :

Écoute, écoute, là, pour moi, pour nous ce soir ces mots d'un poète que j'aime, Jacques Roubaud. Cela s'intitule **Quelque chose noir**.

« Quand la mort sera finie je serai mort

Où es-tu ?

Qui ?

Sous la lampe entourée de noir

Je te dispose

Du noir tombe

Sous les angles

Comme une poussière. »

C'est seulement à ces moments-là, quand, au hasard de mes lectures, des mots surgissent du creux des ténèbres et viennent à ma rencontre, c'est seulement en ces instants que je ne me sens plus seule. (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 48)

Dans ce chapitre, l'utilisation du noir comme symbole du deuil, de la solitude et de la mort est puissante et récurrente. Le noir revêt une symbolique puissante, évoquant les émotions les plus sombres et les plus douloureuses. L'auteure explore ces thèmes avec une intensité émotionnelle remarquable. Le choix du poème de Jacques Roubaud, avec ses images poignantes de la mort et du noir qui s'installe tel un voile funeste, renforce l'atmosphère de désespoir et de perte. Ce poème ajoute une dimension supplémentaire à cette exploration, en évoquant la présence du noir dans la vie quotidienne et son pouvoir d'envahir chaque recoin de l'existence. La narratrice trouve un réconfort éphémère dans ces mots, lorsqu'ils jaillissent inopinément de ses lectures, brisant la solitude qui la consume. Les mots du poète se révèlent être une source de réconfort pour la narratrice, lui offrant un sentiment de connexion et de compréhension face à sa douleur. La rencontre entre la narratrice et les mots de Jacques Roubaud révèle la force de la poésie et sa

capacité à apaiser la solitude et la douleur de manière inattendue. Dans l'obscurité du deuil, un brin de lumière surgit grâce à l'écriture et à la poésie.

Tout d'abord, le noir évoque le deuil, renvoyant à la perte et à la tristesse intense que la protagoniste ressent suite à la mort tragique de son fils. C'est une couleur qui exprime la douleur de manière tangible, créant ainsi un lien direct avec son état psychologique. En outre, le noir est souvent associé à la solitude. Il représente l'isolement émotionnel que la protagoniste ressent, son sentiment d'être coupée du monde extérieur, incapable de partager pleinement sa douleur avec les autres. C'est une couleur qui crée une barrière entre elle et son environnement, renforçant son sentiment de détachement.

Le noir est également lié au chagrin et au désespoir. Il reflète la profonde tristesse et l'amertume que la protagoniste éprouve, en soulignant la lourdeur de son fardeau émotionnel. Cette couleur sombre symbolise la perte de tout espoir, plongeant la protagoniste dans un état de désespoir profond et douloureux.

Enfin, le noir est étroitement associé à la mort. Il évoque le mystère de la fin inévitable, créant une atmosphère morbide et funeste. Cette couleur renvoie à la protagoniste une image de la mort omniprésente, la confrontant sans cesse à la fragilité de la vie et à la réalité de la perte.

Ainsi, la couleur noire joue un rôle symbolique essentiel dans la représentation de l'état psychologique et de l'univers de la protagoniste. Elle exprime ses émotions les plus sombres et les plus profondes, reflétant son deuil, sa solitude, son chagrin, son désespoir et la confrontation constante avec la mort.

En somme, le symbolisme est un outil puissant qui permet d'enrichir le langage littéraire et d'explorer des significations plus profondes au-delà de la surface des mots. C'est une invitation à plonger dans un univers de symboles et de métaphores, où la signification émerge de manière subtile et où chaque lecteur peut trouver sa propre interprétation, créant ainsi un lien unique avec l'œuvre. L'utilisation du symbolisme en littérature invite les lecteurs à participer activement à la construction du sens de l'œuvre. Les symboles peuvent revêtir différentes significations selon le contexte et l'interprétation de chaque lecteur, offrant ainsi une expérience de lecture plus riche et plus profonde.

3. Les techniques narratives et stylistiques mobilisées pour représenter les effets des traumatismes sur la mémoire

3.1 Le rôle des images sensorielles ; la perception du monde

Les événements traumatiques ont tendance à être associés à des images fortes et émotionnelles, qui restent souvent gravées dans la mémoire des individus. De plus : « Considérer les cinq sens, et plus largement, le corps dans ses dimensions synesthésiques et somesthésiques, comme un opérateur fondamental de l'écriture et de la lecture représente une dynamique particulièrement heuristique aujourd'hui. »¹²⁸

Dans *Puisque mon cœur est mort*, Maïssa Bey utilise ces images pour donner un aperçu de l'expérience traumatique des personnages, en représentant les souvenirs de façon sensorielle et émotionnelle. Aïda, Submergée par sa passion, perçoit le monde et reçoit la tragique nouvelle concernant son fils. Cependant, par la suite, elle est dotée d'une conscience lui permettant de porter des jugements sur le monde qui l'entoure.

Le corps occupe une place centrale dans notre réflexion. Il représente le support essentiel de la perception, et en phénoménologie, son importance dépasse la conception classique de la psychologie qui considère le corps comme un objet du monde. En effet, selon cette perspective, c'est par le corps que nous entrons en communication avec le monde qui nous entoure. En effet, la perception du monde résulte des cinq sens : la vision, l'audition, l'olfaction, le tactile et le goût. Ces cinq sens sont inclus dans le corps, ce qui signifie que c'est par le corps que le monde est perçu.

Par ailleurs, le corps ne peut se connaître que par l'intermédiaire d'un autre corps. Le sujet percepteur peut percevoir sa main ou un autre élément de son corps, mais jamais son corps dans son ensemble. C'est par le biais des interactions avec autrui que le sujet fait la connaissance de son propre corps. En revanche, le reflet renvoyé par la glace par exemple est bien celui d'un corps observant son propre reflet, mais la glace ne donne pas une vérité absolue, car elle peut agrandir ou déformer l'image du corps, même s'il est mince.

La perception de l'individu en tant que sujet est marquée par trois sens essentiels : la vision, l'audition et l'olfaction. Ces trois sens sont également présents dans les écrits d'Aïda. Elle témoigne de ses craintes causées par les bruits qu'elle entend fréquemment,

¹²⁸ Bloch, B. (2020, Juillet/Aout). L'écriture comme prolongement des sens. *Acta Fabula*. doi:<https://doi.org/10.58282/acta.13019>

ainsi que de ses souvenirs des odeurs qui dominaient son appartement à l'époque où Nadir était en vie.

Par exemple, lorsque Aïda se remémore la mort de son fils, elle décrit des images très précises et fortes, telles que la chaleur étouffante de l'après-midi, le bruit des klaxons de voitures, ou encore le goût amer des dattes. Ces détails sensoriels permettent au lecteur de s'immerger dans le souvenir de Aïda et de mieux comprendre l'impact émotionnel de la perte de son fils.

De même, lorsque Aïda se rappelle de son enfance et de la violence qu'elle a subie, les images sensorielles sont également présentes, comme le goût du sang dans sa bouche ou la sensation de brûlure sur sa peau. Ces images permettent de donner un aperçu de la violence physique et émotionnelle qu'elle a subie et de la façon dont cela a laissé une empreinte durable sur sa mémoire.

3.1.1 La vision

Lors de la cérémonie funéraire, Aïda se limite à l'observation, son regard étant son unique moyen d'interagir avec son environnement. Elle se trouve dans une position de spectatrice, observant attentivement les femmes qui, dotées du savoir nécessaire, guident le déroulement de la scène. Aïda perçoit également involontairement les bruits provenant des femmes organisatrices, ainsi que les senteurs des repas qu'elles préparent pour les visiteurs. Cependant, elle se contente d'être témoin de l'événement, sans émettre de jugement.

Dans ce cas la vision d'Aïda est limitée par l'observation de ce qui l'entoure, en particulier les actions des femmes qui organisent et préparent les funérailles de Nadir. Ces femmes appliquent les connaissances qu'elles ont acquises sur le rituel funéraire de la société algérienne, plus précisément de l'Algérois. À travers son monologue solitaire, Aïda relate les événements du premier jour :

De là où j'étais assise, prostrée, encore assommée par le Valium que l'on m'avait administré - une dose censée me neutraliser pendant des heures, m'a-t-on avoué par la suite - et qui n'avait pas vraiment produit l'effet escompté, je voyais les femmes s'affairer dans la cuisine. (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 21)

Dans ce passage, on constate qu'Aïda est dépourvu de conscience, elle se retrouve dans un état de prostration, à la fois physiquement et mentalement. Cet état est souligné par l'utilisation du terme "Valium", qui évoque un médicament utilisé pour neutraliser ou apaiser les sensations et les émotions, et qui censé la plonger dans un sommeil plongé et

inconscient, est administrée en une dose supposée efficace pendant plusieurs heures, mais qui, comme il sera révélé plus tard, ne produit pas les effets escomptés.

Le choix des mots "prostrée" et "assommée" renforce l'idée d'une présence physique mais d'une absence totale de conscience. Aïda se trouve dans un état intermédiaire, quelque part entre le sommeil et la réalité. Cette description suggère une forme de désorientation et d'impuissance, une dépendance à l'égard de substances extérieures pour réguler son état mental. Elle déclare ainsi :

J'étais en état de déflagration. Une sorte de désagrégation de la conscience avec, plus physique, une sensation d'oppression proche de l'anoxie. Beaucoup d'ailleurs ont dû être étonnés, peut-être même déconcertés de n'avoir face à eux que cette femme qui semblait absente, sans doute abasourdie par la douleur. Le chagrin d'une mère se d'être spectaculaire, à la mesure de la perte. Un fils unique ! Et disparu dans telles circonstances ! (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 23)

Ce passage met en évidence l'aspect introspectif de la narratrice, il est empreint d'une intensité émotionnelle et offre une description vivide des états mentaux et physiques du personnage narrateur. Cette focalisation interne contribue à transmettre les émotions intenses et la perception du monde de la narratrice, et à immerger le lecteur dans l'univers émotionnel d'Aïda pour mieux comprendre son état d'esprit.

L'auteure dépeint d'abord l'état de déflagration, une image visuelle qui évoque une explosion soudaine et puissante. Cette image suggère un bouleversement intérieur extrême, peut-être même une perte de repères. La désagrégation de la conscience, quant à elle, nous amène à imaginer un esprit fragmenté, perturbé et en proie à une confusion profonde. Ces images fortes servent à communiquer l'état de choc et de douleur intense d'Aïda.

Ce passage révèle également certains éléments liés à la souffrance et à la perte. La mention du chagrin d'une mère qui doit être spectaculaire et à la mesure de la perte suggère une certaine pression sociale pour exprimer la douleur de manière visible et conforme aux attentes. La présence du mot "absente" indique une sorte de dissociation ou de désengagement émotionnel, peut-être une réaction de défense face à la douleur insupportable.

L'auteure mentionne également l'étonnement et le possible déconcertement des autres personnes face à la protagoniste, qui semble absente et abasourdie par la douleur. Cette description suggère une perception altérée de la réalité par le personnage. Le monde extérieur devient flou, comme s'il était perçu à travers un voile ou à distance. Cette

distorsion de la perception renforce le sentiment d'isolement et de déconnexion du personnage par rapport à son environnement. En revanche, la sensation d'oppression proche de l'anoxie, décrite comme étant plus physique, évoque une expérience sensorielle intense. On peut imaginer une sensation de suffocation, une lourdeur dans la poitrine, une difficulté à respirer. Cette image renforce le sentiment d'étouffement et d'asphyxie émotionnelle qui accompagne la douleur du personnage.

En effet, cet extrait soulève des questions sur la représentation sociale du chagrin et invite à réfléchir sur la façon dont les individus réagissent et se défendent face à une douleur profonde. Il souligne l'importance de la spectaculaire représentation du chagrin d'une mère, qui est supposée être à la mesure de la perte. Cette mention met en évidence la pression sociale et les attentes qui pèsent sur la protagoniste pour exprimer sa douleur de manière visible et conforme aux normes établies. Cela souligne également la dimension performative du chagrin et la manière dont il peut être façonné par les attentes sociales. La disparition d'un fils unique dans des circonstances aussi tragiques que son égorgement par des terroristes soulève également des questions plus profondes sur la violence, la mort et la fragilité de la vie humaine

Cependant, malgré son état engourdi, Aïda demeure observatrice. Elle perçoit les femmes qui s'affairent dans la cuisine, bien qu'elle les considère comme des objets dépourvus de subjectivité. La construction de la phrase « *je voyais les femmes s'affairer dans la cuisine* » insiste sur le contraste entre l'activité fébrile des femmes et l'immobilité d'Aïda. Cette opposition souligne la distance entre Aïda et le monde qui l'entoure.

3.1.2 L'audition

Aïda, en tant que sujet percevant, est également dotée d'un sens auditif, en plus de sa vision que nous avons précédemment explorée. Elle est attentive à tous types de bruits qu'elle entend, parfois effrayants, parfois ignorés. Les bruits résultant de la vaisselle dans sa cuisine ne la dérangent pas réellement, car elle est terrifiée par la mort de son fils. Cela est illustré par ces mots : « bruits de vaisselle dans la cuisine. Ma cuisine. Je mesurais à cet instant que toute possession est dérisoire. Mais je m'accrochais à tous ces bruits, à tous ces visages qui m'entouraient. » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 22)

Dans ce court extrait, l'auteur utilise habilement les détails sensoriels pour enrichir la scène et nous plonger dans l'expérience de la protagoniste, Aïda. Les bruits de vaisselle

dans la cuisine deviennent le point central de sa perception, suscitant une réflexion plus profonde sur la nature de la possession et de l'attachement.

L'expression "bruits de vaisselle" évoque un son précis et reconnaissable, celui des assiettes, des verres et des couverts qui s'entrechoquent. Ce détail sonore est significatif, car il révèle que la protagoniste est pleinement immergée dans la réalité de son environnement sonore immédiat. Il souligne également la familiarité de ces bruits, suggérant qu'il s'agit des sons de sa propre vaisselle, ce qui renforce le sentiment de proximité et d'intimité.

Lorsque la protagoniste affirme que "toute possession est dérisoire", elle exprime une prise de conscience profonde de la fragilité et de l'éphémère nature des biens matériels. Les bruits de vaisselle deviennent un catalyseur pour cette réflexion, car ils représentent une possession tangible et quotidienne. Aïda réalise que même ces objets familiers et apparemment solides sont en réalité transitoires et insignifiants en comparaison avec les aspects plus essentiels de la vie.

Cependant, malgré cette prise de conscience, la protagoniste s'accroche à ces bruits et à tous les visages qui l'entourent. Cette remarque souligne l'importance des relations humaines et des connexions émotionnelles pour Aïda. Les bruits de vaisselle deviennent un rappel de la présence des autres, de leur soutien et de leur compagnie, même dans les moments où la matérialité perd de sa valeur. Ils représentent une forme de réconfort et de familiarité dans un monde en constante évolution.

Dans la même veine, l'auteur utilise les descriptions sonores pour immerger le lecteur dans l'expérience sensorielle d'Aïda lors de ses visites au cimetière. L'analyse de ces bruits révèle des éléments intéressants sur l'environnement de la protagoniste et la persistance de sa perception sonore à travers différents lieux. Par exemple, lors de ses visites quotidiennes au cimetière, Aïda perçoit les bruits des marchands et des enfants environnants, bien que l'endroit soit supposé être calme selon sa croyance : « ces bruits, ces cris, ces apostrophes et ces palabres entre vendeurs et chalands, ces enfants qui se poursuivent dans les allées et sautent par-dessus les tombes ! » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 64)

Les bruits, les cris, les apostrophes et les palabres entre vendeurs et chalands évoquent un marché animé, une atmosphère bruyante et chaotique qui contraste avec l'idée traditionnelle de calme et de silence généralement associée aux cimetières. Cette

juxtaposition souligne l'ambiguïté et la complexité de l'environnement d'Aïda, où des éléments de la vie quotidienne se mêlent à la sérénité attendue d'un lieu de repos éternel.

La mention des enfants qui se poursuivent dans les allées et sautent par-dessus les tombes ajoute une dimension supplémentaire à la scène. Elle renforce l'image d'un espace vivant et animé, où la jeunesse et l'énergie se mêlent à la présence des morts. Les bruits et les mouvements des enfants accentuent le contraste entre la vitalité et la mort, entre l'insouciance de la jeunesse et le poids de la perte.

Cette persistance de la perception des bruits chez Aïda à travers différents lieux met en évidence sa sensibilité auditive et son attention accrue aux détails sonores de son environnement. Cela suggère également que le son joue un rôle essentiel dans la construction de sa réalité subjective, en créant une multiplicité d'espaces sonores qui se superposent et se mélangent.

3.1.3 L'odorat

Aïda, en tant que sujet percevant, possède également un sens olfactif qui lui permet d'identifier les objets qu'elle sent et d'accéder ainsi au sens. L'odorat permet au sujet de reconnaître et de donner un sens à l'objet senti. Ainsi, il s'inscrit dans une dichotomie vie/mort. L'analyse de la perception olfactive d'Aïda vient enrichir davantage notre compréhension de son expérience sensorielle et de sa relation avec le monde qui l'entoure.

En effet, Aïda est dotée d'un sens olfactif qui lui offre une nouvelle dimension d'interaction avec son environnement. Les odeurs deviennent un moyen pour elle d'identifier les objets et de leur donner une signification particulière. Même après la disparition de son fils, Aïda continue de percevoir les odeurs qui lui sont directement liées ou associées à la cérémonie funéraire. Dans sa correspondance avec son fils, elle décrit comment les femmes ont tout préparé, notamment le moment des préparations des repas funéraires. Elle évoque ainsi les « odeurs du couscous qu'elles préparaient pour le repas » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 22),

Assise près du cadavre, Aïda a accès à l'odeur du repas préparé pour les invités, une senteur qui rappelle le lien entre la nourriture et les rituels funéraires, ce qui la plonge dans une expérience olfactive immersive de son environnement. Ces odeurs nourrissent sa mémoire sensorielle et l'aident à se connecter avec la réalité tangible qui l'entoure, renforçant ainsi son lien émotionnel avec son fils disparu.

Même lors de ses visites matinales au cimetière, où les rues désertes qu'elle traverse, Aïda perçoit les odeurs de ceux qui sont déjà réveillés et préparent leur café : « Les premières lumières s'allument aux fenêtres. Des odeurs subreptices de café rôdent autour des maisons. » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 61) Cette observation souligne la persistance de sa perception olfactive, même dans des moments de solitude et de silence apparents. Les odeurs subreptices de café évoquent la vie quotidienne et les routines des autres, apportant ainsi une dimension de présence humaine dans l'environnement.

Par la suite, Aïda se trouve confrontée à un manque, à une absence d'odeurs qui étaient autrefois présentes dans son appartement et qui n'existent plus chez elle depuis le départ de son fils. Elle énumère toutes les odeurs qui imprégnaient autrefois son appartement :

« Il n'y a plus d'odeurs de vie dans la maison puisque tu n'es plus là pour les sentir, pour les deviner. Comme lorsque tu rentrais le soir et dès l'entrée, me criais : Qu'est-ce qu'on mange ? Attends, ne me dis pas ! Laisse-moi trouver ! Et tu trouvais toujours ! Ce n'était pas trop difficile. L'appartement est si petit qu'il s'imprègne, malgré tous mes efforts pour l'aérer, de tout ce qui mijote dans la cuisine. Odeurs de gâteaux au chocolat – oh ! Cette expression de joie sur ton visage lorsque tu rentrais de l'école ! – odeurs de fritures, parfum des ragoûts de viande que tu avais en horreur. Et qui maintenant me dégoûtent moi aussi. Au fait, as-tu remarqué que j'ai fini par ne plus préparer que les plats que tu aimais ? C'était plus simple. Mes préparations sont maintenant rudimentaires, expéditives. » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 72)

Les odeurs sont souvent associées à des souvenirs et à des expériences passées. Dans le cas d'Aïda, ces odeurs qui avaient l'habitude d'imprégner son appartement évoquaient la présence de son fils, de la vie quotidienne et des moments partagés ensemble. Ces odeurs étaient une source de réconfort et de familiarité, créant une ambiance chaleureuse et vivante.

Cependant, depuis le départ de son fils, toutes ces odeurs qui étaient autrefois présentes se sont dissipées. L'appartement est désormais dépourvu de ces parfums qui rappelaient la vie et la présence de son fils. L'absence d'odeurs de vie symbolise donc le vide émotionnel et le manque profond ressenti par Aïda. Elle se retrouve confrontée à un silence olfactif qui renforce la réalité de la perte et de l'absence.

Cette déclaration d'Aïda révèle également une nostalgie et un désir de retrouver les odeurs qui étaient autrefois présentes. Elle exprime ainsi un besoin de connexion avec son fils et avec ces souvenirs de vie qui semblent s'être estompés avec son départ. Les odeurs deviennent alors une représentation tangible de la présence et de la vitalité qui lui manquent tant.

En somme, dans ce roman, les images sensorielles se révèlent être un puissant vecteur de représentation des effets dévastateurs du traumatisme sur la mémoire des personnages, en particulier de la narratrice protagoniste. Au fil des pages, les images sensorielles tissent une toile narrative où les sensations, les odeurs, les sons et les couleurs deviennent les alliés incontournables de la compréhension profonde des personnages. Les détails minutieusement choisis et les descriptions vivantes transportent les lecteurs dans un univers empreint de réalisme, où les souvenirs se fondent avec les sensations présentes pour créer une expérience immersive.

Le roman de Maïssa Bey démontre ainsi la puissance évocatrice des images sensorielles dans la littérature. Elles permettent d'explorer les mécanismes de la mémoire et d'appréhender les répercussions du traumatisme de manière singulière. En offrant une plongée sensorielle dans l'univers intérieur d'Aïda, l'autrice invite les lecteurs à une expérience d'empathie profonde et à une réflexion sur la condition humaine.

3.2 La fragmentation de la mémoire

La fragmentation de la mémoire est une autre technique narrative que Maïssa Bey utilise pour représenter les effets des traumatismes sur la mémoire. Dans *Puisque mon cœur est mort*, la mémoire d'Aïda est présentée de manière fragmentée, non-linéaire et chaotique, reflétant la manière dont les traumatismes affectent la capacité de l'individu à reconstituer une histoire cohérente de soi et du monde qui l'entoure. La fragmentation de la mémoire peut se manifester par des flashbacks, des souvenirs incomplets et des scènes qui se chevauchent dans le temps.

Par exemple, dans le roman, la mémoire d'Aïda de la mort de son fils est fragmentée et lacunaire. Elle se souvient de la mort de son fils sous forme d'images et de sensations sensorielles, mais elle a du mal à organiser ces fragments de mémoire en une narration cohérente. Cette fragmentation est également reflétée dans la structure du roman, qui est construit en fragments narratifs qui s'entrecroisent et se superposent.

En utilisant la fragmentation de la mémoire, Maïssa Bey montre comment les traumatismes peuvent affecter la capacité de l'individu à comprendre et à donner un sens à son propre passé et à son identité, ainsi qu'à l'histoire collective

3.3 L'écriture de la mémoire traumatique comme processus de résilience

Dans la littérature post-traumatique, l'écriture de la mémoire traumatique se révèle être un processus de résilience d'une importance capitale. En écrivant leur propre histoire, les survivants peuvent donner un sens à leur expérience et trouver un moyen de surmonter leur douleur. Cette démarche d'intégration de l'événement traumatique dans leur histoire psychique par le biais de la narration est évoquée par Anne Martine Parent dans son article intitulé *Trauma, témoignage et récit : La dérouté du sens*, elle affirme que : « ... l'incompréhension de l'événement traumatique pousse le sujet à tenter de l'intégrer dans son histoire psychique par sa mise en récit... »¹²⁹ (Parent, 2006). En parlant de l'écriture en tant que processus de thérapie, dans son ouvrage intitulé *Autobiographie d'un épouvantail*, Boris Cyrulnik affirme qu' : « Elle [L'écriture] est la caractéristique d'une personnalité blessée mais résistante, souffrante mais heureuse d'espérer quand même. »¹³⁰ De son côté, Maïssa Bey explore sa propre expérience en utilisant l'écriture comme une catharsis personnelle : « ...Il m'arrivait d'écrire ce que je ressentais, mes colères, mes révoltes ... »¹³¹. Elle ajoute ainsi que l'écriture n'est qu' :

Un dévoilement, donc c'est vraiment une angoisse et une douleur, c'est passer de l'autre côté du silence qu'on nous impose à nous en tant que femmes, et en même temps du silence qu'on nous a imposé en tant qu'algériens [...] Les contrémotions, le silence, les obligations sociales, l'hypocrisie que ça génère, ça devient comme un poids qui pèse de plus en plus, et j'ai eu l'impression de me libérer de tout ce poids au moment où j'ai commencé à écrire.¹³²

L'écriture devient donc un moyen puissant de reconstruire l'expérience traumatique et de faire face à l'incompréhension initiale. Elle permet aux survivants de donner une voix à leurs émotions, à leurs peurs et à leurs aspirations, et de les transmettre au monde. Par ce processus, ils deviennent des auteurs de leur propre histoire, transformant ainsi la douleur en force et en résilience.

Mais elle va plus loin en donnant également cette opportunité de guérison à ses personnages. Dans *Puisque mon cœur est mort*, d'Aïda avoue qu'à travers les mots elle pourrait continuer le cours de sa vie : « Après m'être dangereusement approchée du vide,

¹²⁹ Parent, A. (2006). Trauma, témoignage et récit : La dérouté du sens. *Protée*, 34(2-3), pp. 113-125. doi:<https://doi.org/10.7202/014270ar>

¹³⁰ Cyrulnik, B. (2008). *Autobiographie d'un épouvantail*. Paris: Odile Jacob. Consulté le Juillet 11, 2023, sur <https://books.google.com.ni/books?id=npeF4-QgTSwC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>, p. 73.

¹³¹ Bey, M. (2014, Novembre 6). Maïssa Bey, lettres d'Algérie. (C. Détrez, Intervieweur) Consulté le Avril 5, 2022, sur <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2014-2-page-5.htm>

¹³² *Ibid.*

je veux donner forme à l'informe, par le truchement des mots. Je t'écris parce que j'ai décidé de vivre [...] Je t'écris pour défier l'absence et retenir ce qui en moi demeure encore présent au monde. » (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 18-19). Ainsi, en racontant l'histoire d'Aïda, l'écrivaine permet à son personnage d'extérioriser son mal-être et de surmonter sa douleur et de trouver une forme de guérison par le biais de l'écriture.

L'écriture de la mémoire traumatique est également un moyen pour les écrivains de témoigner de l'expérience des autres. En racontant l'histoire de personnages qui ont vécu des traumatismes similaires, les écrivains peuvent contribuer à briser le silence qui entoure souvent ces événements. Dans ce contexte, Maïssa Bey déclare :

Ce qui fait que moi, en tant qu'écrivain, je n'intéressais pas grand monde, j'étais plus considérée comme témoin de la réalité algérienne que comme écrivain. Dans ma relation à l'écriture, ça a été assez douloureux ça. Je n'intéressais les gens, me semblait-il, que dans la mesure où je pouvais témoigner de la situation en Algérie.¹³³

Dans *Puisque mon cœur est mort*, Maïssa Bey utilise son écriture pour donner une voix aux femmes qui ont souffert pendant la guerre civile en Algérie : « Je porte la parole des femmes sans voix »¹³⁴. En évoquant la douleur et la souffrance de ces femmes, elle contribue à sensibiliser le public à leur situation et à leur expérience.

Dans ce récit, Maïssa Bey aborde avec finesse et émotion le déchirant sujet du deuil et de la perte d'un être cher. Elle nous plonge au cœur de l'expérience d'Aïda qui tente courageusement de faire face à la mort tragique de son fils. Par le biais de l'écriture, l'auteure dépeint avec une profondeur saisissante les défis auxquels Aïda est confrontée dans sa quête de guérison et de reconstruction. En évoquant les moments du quotidien, les instants intimes partagés et les projets avortés, Aïda trouve un exutoire dans l'écriture de son histoire. À travers ces mots couchés sur le papier, elle s'accorde une forme de consolation et de réparation. Maïssa Bey illustre ainsi l'incroyable pouvoir de l'écriture en tant que thérapie, permettant aux survivants de transcender leur douleur et leur souffrance.

L'auteure souligne l'importance de cette démarche introspective, où l'écriture devient un véritable outil de catharsis et de résilience. En mettant en lumière le cheminement d'Aïda, Maïssa Bey met en évidence la capacité des individus à trouver un sens à leur expérience douloureuse à travers la narration. L'acte de partager son histoire

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Bey, M. (2015, Octobre 26). Maïssa Bey, la voix des femmes d'Algérie. *Op. cit.*

avec les autres, de livrer ses émotions et ses cicatrices, devient ainsi une étape cruciale vers la guérison et la réconciliation. À ce propos, Boris Cyrulnik affirme que : « Tout récit est une entreprise de libération, il n'est pas juste le retour du passé, c'est une réconciliation avec son histoire. On bricole une image, on donne une cohérence aux événements, comme si l'on réparait une injuste blessure »¹³⁵

Dans ce roman, Maïssa Bey nous dépeint avec une sensibilité remarquable le pouvoir libérateur de l'écriture face à l'adversité. Elle nous rappelle que la transformation de la douleur en récit, en partage et en échange avec autrui, ouvre la voie à une forme de guérison, à la renaissance de soi et à l'espoir. Par sa plume empreinte d'émotions et de profondeur, Maïssa Bey nous démontre une fois de plus que la littérature est capable d'apaiser les blessures les plus profondes de l'âme humaine.

Enfin, l'écriture de la mémoire traumatique peut être considérée comme un moyen de transcender la souffrance et de trouver un sens à l'existence. En écrivant leur histoire, les survivants peuvent donner un sens à leur expérience et trouver une forme de rédemption. Dans *Puisque mon cœur est mort*, Maïssa Bey utilise l'écriture comme une forme de catharsis pour son personnage et pour elle-même. En trouvant un sens à son expérience, Aïda peut commencer à guérir et à trouver une forme de paix intérieure.

4. La construction de l'identité du personnage principal "Aïda"

4.1 Le rapport de "Aïda" à son passé familial

Dans *Puisque mon cœur est mort*, le personnage principal Aïda entretient un rapport complexe avec son passé familial, marqué par le secret et l'oppression. En effet, Aïda est issue d'une famille traditionnelle algérienne où les femmes sont soumises aux règles patriarcales et où le silence est de rigueur concernant les événements traumatiques, elle exprime amèrement sa détresse face à cette réalité.:

Lorsque j'étais adolescente, en proie aux doutes existentiels qui torturent l'esprit à cet âge, je m'exerçais à être malheureuse. Ou plutôt à faire semblant de l'être. Drôle d'idée, non ? En fait, le but de la manœuvre était d'attirer l'attention sur moi. De mesurer la capacité des miens à compatir à une détresse que j'étais seule, bien évidemment, à savoir totalement fictive.

Sans raison particulière, je m'installais sur une chaise ou dans un fauteuil, de préférence dans un endroit passant de la maison comme la véranda ou la salle de séjour, et, bien entendu, aux heures d'affluence.

¹³⁵ Cyrulnik, B. (2008). *Autobiographie d'un épouvantail*. Op. cit. pp. 222-223.

Je prenais alors une attitude longuement étudiée devant un miroir. Une attitude censée suggérer à tous mon état assurément pitoyable de fille écrasée de tourments. Je me figeais, telle une statue. Vivante figure de déploration, j'attendais. J'attendais qu'on me remarque, qu'on vienne à moi, qu'on tente de percer le secret de ce malheur qui me plongeait dans un silence inquiétant, et surtout inhabituel, pour quelqu'un comme moi, forte déjà d'une solide réputation de boute-en-train. J'avais tellement besoin d'être rassurée, de me sentir indispensable !

Le plus inquiétant était de constater que, le plus souvent, ma posture d'affligée n'éveillait aucune curiosité, ne suscitait aucune question de la part de ceux qui prétendaient apprécier ma présence, ou plus exactement m'aimer.

Il arrivait bien sûr que ma mère, sans trop insister, tente un « Qu'est-ce que tu fais là ? » ou bien encore « Tu n'as vraiment rien d'autre à faire là ? ». Mais le plus souvent, elle s'éloignait dans attendre de réponse.

Au bout de quelques minutes – le record officiellement établi s'élève à deux heures et quinze minutes –, tout engourdie, avec une sensation désagréable de fourmillements dans les mains et les pieds, je me redressais, submergée de désespoir. Pour de vrai, cette fois-ci. Il fallait me rendre à l'évidence. Personne ne se souciait de mon existence. Personne ne m'aimait vraiment. Ou du moins, on n'intéressait à moi que lorsque j'imposais ma présence. J'en avais la preuve irréfutable. Et j'en tirais des conclusions péremptoires et définitives sur le caractère éminemment égoïste, superficiel, intéressé, hypocrite, en un mot sur l'insensibilité flagrante de la nature humaine. (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 55-56)

Dans le passage, Aïda révèle un rapport complexe avec son passé familial, profondément marqué par le secret et l'oppression. En tant que jeune adolescente, elle se sentait confrontée à des doutes existentiels qui tourmentaient son esprit. Pour attirer l'attention sur elle-même, Aïda choisissait de simuler le malheur, créant ainsi une détresse fictive. Cependant, elle constate que sa posture d'affliction ne suscite guère de curiosité ou d'intérêt de la part de sa famille, qui prétend pourtant l'aimer et l'apprécier.

Malgré les tentatives d'Aïda pour attirer l'attention et susciter de l'affection sont vouées à l'échec. Elle se sent invisible et incomprise, et cela confirme ses conclusions amères sur la nature humaine. Elle tire des conclusions définitives et catégoriques sur le caractère égoïste, hypocrite et superficiel des personnes qui l'entourent. Dès son adolescence, Aïda ressent des doutes existentiels qui tourmentent son esprit. Pour attirer l'attention sur elle et mesurer la capacité des membres de sa famille à compatir à sa détresse, elle adopte une attitude de malheur feint. Elle choisit des endroits passants de la maison, tels que la véranda ou la salle de séjour, et elle se fige devant un miroir, espérant être remarquée et consolée. Cependant, sa posture affligée ne suscite que peu de curiosité et aucune question de la part de ceux qui prétendent l'aimer ou apprécier sa présence. La réaction de sa mère est également significative. Elle tente timidement de comprendre en demandant à Aïda ce qu'elle fait là ou en lui suggérant de trouver autre chose à faire.

Cependant, le plus souvent, elle s'éloigne sans attendre de réponse. Cette indifférence renforce le sentiment d'isolement et d'incompréhension d'Aïda.

Aïda se sentait étouffée dans sa famille traditionnelle algérienne, où les femmes étaient soumises aux règles patriarcales. Le silence prévalait concernant les événements traumatiques, et Aïda ne parvenait pas à exprimer ses véritables émotions. Elle aspirait à être rassurée et à se sentir indispensable, mais elle réalisait de plus en plus que personne ne se souciait réellement de son existence, à moins qu'elle ne force sa présence sur les autres. Le comportement d'Aïda démontre son besoin profond d'affection, de soutien et de reconnaissance. Elle souffre d'un manque de communication et d'attention au sein de sa famille, ce qui alimente son sentiment d'isolement et renforce son opinion sur la nature humaine. Son expérience l'amène à tirer des conclusions définitives sur l'égoïsme, la superficialité, l'intérêt personnel et l'hypocrisie de ceux qui l'entourent.

Ce passage souligne également l'importance du silence dans la famille d'Aïda. Les événements traumatiques sont tus, et cela renforce le sentiment de secret et d'oppression qui pèse sur elle. Aïda est confrontée à une absence de communication, à une incapacité de partager ses émotions et ses tourments avec sa famille. Ce silence contribue à son sentiment d'isolement et renforce sa perception d'être seule face à ses propres souffrances. Ainsi, cet extrait met en lumière les conséquences néfastes du silence et de l'oppression au sein de la famille d'Aïda. Son désir d'être aimée et reconnue reflète le besoin universel d'affection et d'appartenance. Cette relation complexe avec son passé familial a probablement contribué à façonner la perception d'Aïda sur les relations humaines et a pu influencer ses choix et sa vision du monde à l'âge adulte. À ce propos, elle déclare :

Je me souviens même que, écrasée de chagrin, j'ai refusé catégoriquement de prendre part aux préparatifs rituels lors des obsèques de celle qui comptait le plus pour moi, ma mère. Et plus tard, lorsque est venu le temps pour moi d'accomplir ces formalités si éprouvantes auprès de parents ou d'amis, je me souviens contentée d'observer le déroulement des funérailles et n'ai jamais pu avoir de réponses convaincantes à mes questions. (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 24)

Aïda se remémore un événement marquant de sa vie et exprime son chagrin écrasant et se souvient avoir catégoriquement refusé de participer aux préparatifs rituels entourant ces funérailles. Cet acte de refus témoigne de son rapport complexe avec son passé familial et de son refus de se conformer aux traditions patriarcales qui l'oppriment.

Le refus d'Aïda de prendre part aux préparatifs rituels est une manifestation de son désir de se démarquer de l'ordre établi au sein de sa famille. En rejetant ces pratiques,

elle cherche à exprimer son individualité et à s'affirmer en tant qu'individu autonome, libéré des contraintes imposées par la société et les traditions. Plus tard, lorsque Aïda est confrontée à la nécessité d'accomplir ces mêmes formalités funéraires pour d'autres membres de sa famille ou des amis, elle se contente d'observer le déroulement des funérailles sans pouvoir obtenir de réponses satisfaisantes à ses questions. Cette expérience renforce son sentiment d'isolement et d'incompréhension face aux pratiques et aux normes sociales qui régissent son entourage. En refusant de participer activement aux rites funéraires et en se contentant de rester en retrait, Aïda remet en question les valeurs et les coutumes de sa famille. Elle refuse d'accepter passivement les traditions oppressives qui l'ont toujours étouffée et cherche à se forger une identité indépendante, en quête de réponses et de compréhension.

Cet extrait met en évidence le profond conflit intérieur d'Aïda, qui se débat entre son attachement à sa mère et sa volonté de se libérer des contraintes familiales. Son refus de se plier aux rituels funéraires traditionnels et sa quête de réponses non satisfaites soulignent son désir de trouver sa propre voie, en dehors des normes imposées par son passé familial. Ainsi, à travers cet épisode des funérailles et son attitude de retrait face aux pratiques rituelles, Aïda exprime sa résistance et sa volonté de se définir en tant qu'individu à part entière, affranchi des traditions patriarcales et du poids oppressant de son passé familial.

Dans le même contexte, Aïda révèle l'impact profond que son passé familial a eu sur elle en termes de perception de soi et de relations sociales. Elle affirme avoir grandi dans la peur constante du regard et du jugement des autres. Cette peur témoigne de l'oppression et des normes strictes auxquelles elle a été soumise au sein de sa famille traditionnelle algérienne : « J'ai grandi dans la peur du regard de l'autre, du jugement de l'autre. » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 84) La peur du regard de l'autre et du jugement est révélatrice de l'influence des règles patriarcales qui régissent sa vie. Aïda a été élevée dans un environnement où les femmes sont contraintes de se conformer à des attentes rigides et de préserver l'image de la famille. Cette pression sociale pèse lourdement sur Aïda, l'amenant à craindre constamment le regard critique des autres et à s'interroger sur son propre statut et sa valeur en tant qu'individu.

Cette peur peut également être interprétée comme le résultat du silence entourant ses quotidiens au sein de sa famille et dans son environnement social. Le secret et la

dissimulation des problèmes ou des douleurs ont créé un climat d'oppression où l'expression de soi et la recherche de soutien extérieur sont réprimées. Ainsi, Aïda grandit avec une conscience aiguë du regard des autres, consciente que toute divergence par rapport aux normes familiales strictes pourrait entraîner le jugement et le rejet.

L'expérience d'Aïda de grandir dans la peur du regard de l'autre a sans aucun doute eu un impact profond sur sa confiance en elle et sur sa capacité à se sentir à l'aise dans les interactions sociales. Elle a appris à se méfier des regards scrutateurs, ce qui peut l'empêcher de s'exprimer pleinement et d'assumer sa véritable identité. Cela crée une distance émotionnelle entre elle et les autres, car elle est constamment consciente de l'évaluation et du jugement potentiels.

En revanche, Aïda aborde la réaction de son entourage face à son divorce et explore les normes sociales restrictives qui pèsent sur les femmes dans sa société et sa famille. Elle révèle que son divorce a été perçu comme une transgression, voire une trahison, par de nombreux proches qui ne lui ont toujours pas pardonné. Cela met en évidence les attentes et les pressions sociales qui limitent la capacité des femmes à revendiquer leurs droits les plus élémentaires, tels que le droit au respect au sein d'un couple :

Mon divorce est l'unique ruade, l'incartade que beaucoup de mes proches ne m'ont toujours pas pardonné. Dans notre société, dans notre famille surtout, il est impensable qu'une femme puisse revendiquer, dans son couple, l'un des droits les plus élémentaires : le droit au respect. Mais il me faut reconnaître amèrement que c'est en même temps cet écart, ce désir de me libérer de l'emprise d'un homme, qui m'a paradoxalement privée de toute liberté. Je n'avais pas alors mesuré jusqu'à quel point. (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 85)

Aïda souligne le fait que dans sa société et, plus particulièrement, dans sa famille, il est impensable pour une femme de revendiquer le droit au respect dans son mariage. Cela témoigne des normes patriarcales et de la culture de l'oppression qui prévalent, où les femmes sont souvent considérées comme subordonnées et doivent se conformer aux attentes des hommes. Son divorce représente donc une rupture avec ces attentes et constitue une forme de revendication de sa liberté et de son autonomie. Cependant, Aïda fait également une observation amère et paradoxale : cette tentative de se libérer de l'emprise d'un homme, symbolisée par son divorce, l'a en réalité privée de toute liberté. Elle n'avait pas mesuré à quel point cette rupture aurait des conséquences sur sa vie et ses relations. Cela met en évidence les conséquences sociales et personnelles complexes

auxquelles sont confrontées les femmes lorsqu'elles osent remettre en question les normes établies et revendiquer leur autonomie.

Ce passage révèle le dilemme auquel Aïda est confrontée. D'un côté, elle aspire à revendiquer son droit au respect et à se libérer des contraintes imposées par un mariage oppressant. D'un autre côté, elle réalise que cette rupture a des répercussions sur sa position sociale et sa liberté individuelle, car elle est confrontée à l'incompréhension, au jugement et à la désapprobation de son entourage. Cela met en lumière le défi constant que représente la lutte pour l'autonomie et le respect dans un environnement social qui impose des attentes restrictives aux femmes.

Ainsi, Aïda grandit dans un environnement où la violence et la domination masculine sont omniprésentes, mais où il est également interdit de parler de ces sujets tabous. Cette situation conduit Aïda à développer une forme de dissociation avec son passé familial et à éprouver des difficultés à se rappeler certains événements. Pourtant, la narratrice met en évidence le lien étroit entre le passé familial d'Aïda et ses traumatismes actuels, en insistant sur la nécessité de revisiter ce passé pour mieux comprendre les racines de ses souffrances. Ainsi, la construction de l'identité d'Aïda est intimement liée à sa capacité à reconstruire son histoire familiale et à se réapproprier sa propre histoire.

Pourtant, malgré cette ambivalence, Aïda trouve dans l'écriture une voie pour se reconstruire et se réapproprier son identité. Son écriture devient un espace de réflexion sur elle-même et son passé, une manière de donner une forme à ses souvenirs fragmentés et de trouver une cohérence dans sa propre histoire. Elle découvre ainsi que l'écriture peut être un outil de résilience et de guérison, lui permettant de retrouver une voix et de se réconcilier avec son passé. Elle est née dans une famille algérienne traditionnelle et patriarcale, où les femmes étaient souvent opprimées et privées de leur liberté. Son père, un homme violent et autoritaire, a infligé des souffrances à sa mère et à elle-même. Cela a entraîné chez Aïda une grande confusion quant à son identité et à son rôle dans la société.

Cependant, malgré ses efforts pour se défaire de son passé, Aïda est toujours hantée par ses souvenirs d'enfance. Elle est confrontée à ses propres démons intérieurs, notamment ses sentiments contradictoires envers sa mère et son père. Elle est tiraillée entre la haine et l'amour pour son père, qui a été son bourreau mais qui lui a aussi offert des moments de tendresse. À titre d'exemple, Aïda établit un lien entre un événement

banal de sa vie quotidienne, sa blessure avec un couteau lors de la vaisselle, et un souvenir traumatique lié à l'assassinat de son fils par des terroristes. Cette association d'idées lui rappelle l'image de son père égorgeant un mouton lors de l'Aïd el Kebir, le jour du sacrifice religieux, et met en évidence le symbolisme profondément ancré dans son prénom, Aïda, qui signifie "le sacrifice" :

Ce matin, en faisant la vaisselle, je me suis blessée avec un couteau. Une entaille assez profonde, qui m'aurait fait hurler il y a peu. Et ... j'ai regardé le sang qui s'écoulait de la blessure sans même réagir. Avec, je dirais même, une certaine curiosité, une fascination étrange. Et figure-toi que je me répétais avec une déclaration puérile qui me faisait sourire intérieurement : même pas peur ! Même pas mal [...] Par association d'idée sans doute, m'est revenue à cet instant l'image de mon père égorgeant le mouton, le jour de l'Aïd. Le crissement menaçant du couteau qu'il aiguisait longuement sur la pierre, sous nos yeux d'enfant à la fois fascinés et terrifiés [...] Le choix de mon prénom a été déterminé par les hasards de notre calendrier religieux. C'est par ce que ma mère a accouché le jour de l'Aïd el Kebir, jour du sacrifice propitiatoire d'Ibrahim, que l'on m'a appelée Aïda. Je suis donc née sous le signe du sacrifice. Le sacrifice de ce que l'on peut avoir de plus cher au monde : un fils. (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 102-103)

La blessure qu'elle subit en faisant la vaisselle évoque la douleur et la violence qui ont marqué sa vie. Alors qu'auparavant une telle blessure l'aurait fait hurler, elle observe le sang s'écouler de la blessure avec une curiosité et une fascination étranges, sans réagir. Cette absence de réaction dénote une certaine désensibilisation résultant des épreuves qu'elle a traversées. Elle se répète la phrase puérile "même pas peur ! Même pas mal..." pour masquer sa vulnérabilité et affirmer sa résilience face à la souffrance.

La réminiscence du souvenir de son père égorgeant le mouton lors de l'Aïd el Kebir est profondément liée à son identité et à son prénom. Elle associe le crissement menaçant du couteau et la fascination-terreur qu'elle éprouvait en tant qu'enfant devant cette scène rituelle. Cette image renforce le symbolisme du sacrifice qui est omniprésent dans sa vie.

Aïda fait ensuite le lien entre le choix de son prénom et le jour de sa naissance, qui coïncide avec l'Aïd el Kebir, le jour du sacrifice propitiatoire. Elle souligne que son prénom est une représentation concrète de ce qu'elle a dû sacrifier de plus cher au monde: son fils. Cette connexion entre son prénom, le sacrifice religieux et la perte tragique de son enfant met en évidence la charge émotionnelle et symbolique qui accompagne son existence

Les associations d'idées entre sa blessure, le souvenir de l'égorgeant du mouton et son prénom soulignent le poids du sacrifice et de la violence dans sa vie. Cela met

également en évidence sa détermination et sa volonté de vengeance face à l'injustice qu'elle a subie, renforçant ainsi sa quête de justice et sa résolution de se battre pour honorer la mémoire de son fils. Finalement, Aïda déclare avec fermeté : « Je suis à présent maîtresse de mon destin » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 85).

Cette déclaration témoigne de sa transformation personnelle et de sa volonté de reprendre le contrôle de sa vie, malgré les épreuves et les traumatismes qu'elle a traversés. En affirmant qu'elle est la maîtresse de son destin, Aïda exprime sa détermination à ne plus être assujettie aux contraintes imposées par sa famille, la société ou les événements tragiques qui ont marqué son passé. Elle revendique son autonomie, sa capacité à prendre des décisions et à définir sa propre voie.

En effet, Cette déclaration est une affirmation de sa volonté de se libérer des normes oppressives et des attentes restrictives qui lui ont été imposées en tant que femme. Elle refuse de se laisser définir par son statut de victime ou de rester dans un état de soumission. En proclamant sa maîtrise de son destin, Aïda met en évidence sa volonté de se reconstruire, de se réinventer et de trouver sa propre voie vers la justice et la guérison. Elle se positionne en tant qu'actrice de sa propre vie, déterminée à surmonter les obstacles et à créer un avenir où elle peut s'épanouir pleinement.

Cette déclaration montre également l'évolution de son personnage tout au long du récit. Malgré les souffrances et les épreuves, Aïda a trouvé la force intérieure pour se relever et se réapproprier son pouvoir personnel. Elle refuse de laisser les circonstances ou les tragédies la définir, choisissant plutôt de prendre le contrôle de son destin et de forger son propre chemin vers la liberté et l'épanouissement.

En fin de compte, le rapport d'Aïda avec son passé familial est un véritable kaléidoscope d'émotions et de sentiments complexes tels que la révolte, la colère, la tristesse et l'amour. Elle fait tout son possible pour briser les chaînes de son enfance oppressive et se reconstruire une nouvelle identité, mais les traces indélébiles de son passé continuent de la hanter et de la façonner. Aïda s'efforce de se libérer des normes patriarcales qui ont régi sa famille, et notamment des attentes restrictives auxquelles les femmes étaient soumises. Sa détermination à être la maîtresse de son propre destin reflète sa volonté farouche de se défaire des schémas préétablis et de se frayer un chemin vers l'émancipation.

Cependant, malgré ses efforts pour se détacher de son passé, Aïda ne peut échapper complètement aux souvenirs qui la hantent. Les traumatismes vécus et les événements tragiques continuent de la marquer profondément, influençant sa perception du monde et de soi-même. Ces émotions contradictoires qu'Aïda ressent envers son passé familial révèlent une tension interne palpable. Elle est animée par un désir de se libérer des chaînes et de trouver sa propre voie, mais en même temps, elle est attachée à ses racines et aux souvenirs qui ont forgé son identité.

Ainsi, le rapport d'Aïda avec son passé familial est un mélange complexe de sentiments et d'expériences. Elle lutte pour se libérer, pour briser les schémas oppressifs, mais elle est également consciente que son passé a contribué à façonner qui elle est aujourd'hui. Dans sa quête d'émancipation, Aïda se confronte à ses propres contradictions et à la persistance des souvenirs douloureux. Néanmoins, sa détermination à être maîtresse de son destin témoigne de sa résilience et de sa volonté de trouver la paix intérieure malgré les obstacles rencontrés.

En somme, le rapport d'Aïda avec son passé familial est le reflet d'un parcours complexe et tumultueux. Elle cherche à se libérer des chaînes du passé, tout en restant profondément liée à ses origines. C'est dans cette tension entre la révolte et l'amour, la tristesse et la détermination, que réside la force et l'authenticité de son cheminement personnel.

4.2 Les relations de "Aïda" avec les autres personnages

Dans le roman *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey, Aïda, la mère éplorée, entretient des relations complexes avec les autres personnages qui sont profondément marquées par le deuil de son fils unique, Nadir, assassiné par un terroriste. Cette quête de vérité, de justice et de vengeance la pousse à se connecter avec plusieurs personnages clés, chacune de ces relations reflétant la douleur et la détresse qu'elle ressent. Les liens émotionnels qu'elle entretient avec ceux qui l'entourent illustrent la complexité de sa douleur et les défis qu'elle doit affronter pour tenter de donner un sens à cette tragédie.

4.2.1 Nadir

Tout d'abord, Aïda entretient une relation profondément affectueuse et fusionnelle avec son fils unique, Nadir. Le lien qui les unit est empreint d'un amour inconditionnel et d'une complicité unique. Les souvenirs de leur passé commun se dévoilent comme autant de trésors précieux dans le cœur d'Aïda, qui chérit chaque instant

passé auprès de son fils bien-aimé. La perte tragique de Nadir est un coup dévastateur pour Aïda. Elle est plongée dans un abîme de douleur, incapable d'accepter la réalité de sa mort. Refusant d'employer le terme brutal de "mort", elle préfère utiliser des expressions plus douces pour évoquer l'absence de son fils, tel que : « ... vivre ton départ... » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 14) , « Depuis que tu es parti » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 34), « ... où tu venais de quitter la maison, de quitter physiquement ma vie ? » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 52), « Depuis que tu n'es plus là ... » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 61). Ainsi, elle adoucit le choc de la perte tout en se préservant, même temporairement, de l'insoutenable réalité. Elle cherche ainsi à atténuer la cruauté du destin qui lui a été infligé. Cela témoigne de la force des liens maternels, de l'amour inconditionnel d'Aïda pour son fils, et du chagrin profond qui la consume depuis sa disparition brutale. Cela souligne la profondeur de sa douleur et la difficulté de surmonter cette perte insurmontable.

Les souvenirs affluent alors dans son esprit, dépeignant une myriade d'instantanés partagés avec Nadir. Chaque sourire, chaque éclat de rire, chaque moment de tendresse est gravé dans sa mémoire. Elle se remémore avec une précision touchante les détails de son enfance, ses premiers pas, ses rêves, ses espoirs, et les aspirations qu'il avait pour sa vie future. Mais cette relation entre Aïda et Nadir ne se limite pas à des souvenirs heureux. Elle évoque également les moments de conflits, de désaccords, car la relation mère-fils est complexe et parfois tumultueuse. Ces moments de tension ajoutent une dimension réaliste à leur lien, car même dans l'amour le plus sincère, il peut y avoir des frictions entre parents et enfants.

La mort violente de Nadir laisse Aïda en proie à un tourbillon d'émotions contradictoires : la tristesse, le chagrin, la colère et l'incompréhension. Sa quête de justice et de vérité est avant tout motivée par le désir de comprendre pourquoi son fils a été enlevé si violemment à la vie. Cette quête devient une manière pour elle de rester liée à Nadir, de continuer à le chercher et à le défendre, même après son départ tragique : « J'avais hâte de me retrouver seule avec toi. » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 25). La relation entre Aïda et son fils Nadir est empreinte d'une intensité particulière, car Nadir représente pour elle sa seule famille. Après la mort tragique de son fils, Aïda est plongée dans une profonde solitude, une solitude qui la pousse à entretenir une relation imaginaire avec lui à travers l'écriture de lettres quotidiennes :

Avant toute chose, il faut que je te dise pourquoi, pourquoi j'ai décidé de t'écrire tous les jours, tous les soirs qui me restent à vivre [...] Je t'écris parce que j'ai décidé de vivre. De partager avec toi chaque instant de ma vie. Je t'écris pour défier l'absence et retenir ce qui en moi demeure encore présent au monde. (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 19)

Ces lettres deviennent le seul moyen pour Aïda de garder une connexion avec Nadir, de lui raconter ses journées, de partager ses souvenirs et ses émotions, mais aussi de lui confier ses projets de vengeance. Elle exprime avec passion sa décision d'écrire chaque jour, car c'est sa manière de défier l'absence et de retenir ce qui reste encore présent en elle. Aïda cherche à donner vie à son fils à travers ces mots, à le garder près d'elle malgré son départ tragique. Conséquemment, elle déclare : « Je n'ai plus rien à perdre puisque j'ai tout perdu. Puisque mon cœur est mort. Tu comprends maintenant pourquoi je veux rester seule ? Avec toi. » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 86)

Ces lettres sont également chargées d'amour et de dévotion. Aïda est convaincue que Nadir l'entend et qu'il est toujours présent à ses côtés d'une manière ou d'une autre. Elle ressent une complicité imaginaire avec lui, comme s'ils partageaient encore les moments intimes de leurs vies : « Je sais que tu attends. Que tu m'entends [...] C'est-à-dire, vivre avec toi. Reprendre le fil. Te confier les plus intimes de mes pensées. Retisser avec toi la trame des jours un instant rompue... » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 19). À travers ces écrits, elle trouve ainsi une forme de libération de ses douleurs et de ses malheurs, comme si les mots avaient le pouvoir de réparer ce qui s'est désagrégé en elle après la perte de son fils. :

Mais c'est aussi pour cette raison que je t'écris. Pour tenter de rassembler les fragments. Pour reconstituer tout ce qui en moi s'est désarticulé, morcelé, bien plus encore, désagrégé [...] Pour tout te dire, je nage à contre-courant de la douleur qui a failli m'emporter. C'est pour toi que j'essaie de revenir sur la rive. (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 19-20)

En effet, le roman montre comment cette relation épistolaire avec son fils décédé devient un puissant mécanisme de survie pour Aïda. Écrire à Nadir lui permet de faire face à la douleur de la perte et d'entretenir l'espoir qu'il est toujours près d'elle, même au-delà de la mort. Cette connexion imaginaire avec son fils la maintient en vie d'une certaine manière, lui permettant de continuer à avancer malgré le vide abyssal laissé par sa disparition.

Au fil des lettres, Aïda avance à tâtons, suivant le chemin tracé sur la page pour rejoindre son fils : « Chaque soir j'avance à tâtons sur la page pour tracer le chemin qui me mène à toi. » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 39). Elle se convainc que Nadir l'a suivie

dans ce voyage intérieur, qu'il l'a écoutée et qu'il sera toujours à ses côtés. Cette conviction la guide, et elle finit par se résoudre à rejoindre son fils, convaincue qu'elle le retrouvera dans un au-delà où leur amour perdurera éternellement : « Et je laisse monter en moi cette tranquille certitude : tu ne m'as jamais quittée. Tu ne m'as jamais quittée. Je referme ces pages, pleine de conviction que tu m'as suivie, que tu m'as écoutée, et surtout, surtout, que tu seras à mes côtés demain. » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 177)

La relation entre Aïda et Nadir est ainsi poignante et poétique, mettant en lumière la puissance de l'amour maternel, la quête de vérité et de justice, ainsi que la façon dont l'écriture peut être un moyen de transcender la perte et de garder vivant le souvenir des êtres aimés. La relation entre Aïda et Nadir est donc le cœur battant de ce roman poignant. Elle explore la profondeur de l'amour maternel et les conséquences déchirantes de la perte d'un enfant. Maïssa Bey réussit à capturer la complexité de cette relation avec une sensibilité bouleversante, offrant ainsi aux lecteurs un portrait saisissant de l'amour, du deuil et du lien inaltérable qui unit une mère à son fils, même au-delà de la mort.

Dans sa quête de réponses, Aïda entre également en relation avec d'autres personnages qui jouent un rôle central dans l'histoire. Elle rencontre des amis de Nadir, des personnes qui ont peut-être été témoins de l'événement tragique ou qui peuvent lui apporter des éclaircissements sur les circonstances entourant sa mort. Ces interactions sont marquées par un mélange d'espoir et d'angoisse, car Aïda doit affronter les souvenirs de son fils à travers les yeux d'autres personnes. Chaque rencontre est une occasion de revivre des moments de bonheur mais aussi de se confronter à la terrible réalité de la disparition de Nadir.

4.2.2 Kheïra

Parmi les nouvelles relations qu'elle a nouées, celle avec Kheïra occupe une place particulièrement essentielle pour Aïda. En effet, c'est grâce à cette alliance que la protagoniste parvient à s'approcher de la famille de l'assassin de son fils. Kheïra se révèle être une précieuse alliée en fournissant à Aïda des informations cruciales sur le meurtrier, allant jusqu'à lui révéler son lieu de résidence. Cette connaissance approfondie de l'assassin l'aide grandement à poursuivre son implacable quête de vengeance. Malgré les tensions et les moments de méfiance qui parsèment leur relation, celle-ci demeure fondée sur une confiance mutuelle solide :

Je n'ai pas eu du mal à convaincre Kheïra de m'aider à trouver le lieu où vit la famille de ton assassin. Il m'a suffit de lui confier une partie de la vérité. De lui dire que je voulais simplement savoir qui il était, d'où il venait. Qu'il me fallait absolument mettre un visage sur cet homme. Son entregent a fait le reste. (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 165-166)

Kheïra, dont le nom signifie "Bienfaitante" en arabe, incarne un personnage emblématique au sein de l'œuvre. Bien que son apparition ne survienne qu'à la fin du récit, son rôle s'avère déterminant. En effet, c'est grâce à elle que l'intrigue trouve son dénouement, car Aïda parvient enfin à rassembler toutes les informations nécessaires pour mener à bien sa quête vengeresse. La narratrice témoigne d'une affection sincère envers Kheïra, la considérant comme une femme résiliente, façonnée par de longues souffrances, mais qui continue inlassablement de se battre. Leur rencontre initiale au cimetière évolue vers une fréquentation quotidienne, et Aïda finit par porter Kheïra chaleureusement dans son cœur :

Dès que je lui ouvre la porte, j'ai l'impression qu'avec elle s'engouffre un vent venu du sud. Chaud, chaleureux et insinuant. Je veux dire par là qu'elle prend possession des lieux tout naturellement, comme si elle y avait ses habitudes. Le plus étonnant, c'est que j'ai eu moi-même cette sensation. J'ai même trouvé tout à fait normal qu'elle rentre dans ta chambre, examine les lieux et décrète qu'il fallait aérer, ouvrir les volets pour chasser l'odeurs des larmes, C'est son expression. (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 166)

La description que la narratrice dresse de sa nouvelle amie est des plus attachantes, peignant un portrait détaillé qui permet au lecteur de visualiser Kheïra avec facilité. Elle la présente comme une veuve touchante, à la générosité aussi abondante que son enveloppe corporelle, exprimée à travers ses gestes et ses pensées bienveillants. Ayant perdu son mari, Kheïra se retrouve soudainement confrontée à la responsabilité de deux jeunes filles, ce qui l'oblige à travailler sans relâche, cherchant honnêtement à gagner sa vie dans le village. Au fil du récit, la relation entre Aïda et Kheïra évolue, nourrie par des émotions sincères et des épreuves partagées, tissant ainsi un lien solide entre ces deux femmes, unies dans leur quête de justice et de rétribution. Nous lisons, à titre d'exemple, dans le passage ci-dessous :

Sais-tu ce qui me surprend le plus ? Le fait qu'elle ne se plaint jamais. En dehors des diatribes très colorées qu'elle adresse à son mari au cimetière, elle affronte tout ce qui la touche avec une sorte de détachement qui m'apparaît à moi incompréhensible. C'est autre chose que du fatalisme ou de la résignation. Une sagesse plutôt, une philosophie de la vie nourrie de tant de confrontations avec la misère, l'injustice, la méchanceté, la bêtise humaine, qu'elle lui sert de bouclier contre tous les maux ... (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 166)

Ce passage est d'une remarquable profondeur, capturant l'étonnement de la narratrice face à la force intérieure de Kheïra. Ce qui le surprend le plus, c'est l'absence de plaintes de la part de cette femme. Malgré les épreuves qu'elle traverse, elle fait face à tout avec une forme de détachement qui le laisse perplexe. Ce détachement va au-delà du simple fatalisme ou de la résignation, car il témoigne plutôt d'une sagesse, d'une véritable philosophie de vie forgée au fil de ses innombrables confrontations avec la misère, l'injustice, la méchanceté et la bêtise humaine. Ces expériences ont forgé en elle un bouclier résistant qui la protège des maux de la vie.

La narratrice est frappée par la manière dont Kheïra fait face aux difficultés sans se laisser submerger par les émotions négatives. Les diatribes colorées qu'elle adresse à son mari au cimetière peuvent être interprétées comme une forme d'exutoire, un moyen de libérer ses émotions retenues. Mais en dehors de ces moments, elle démontre une résilience impressionnante, une capacité à prendre du recul et à garder une certaine distance émotionnelle par rapport à la souffrance et à l'adversité. Elle perçoit cette attitude comme une source de fascination et d'incompréhension. Ce détachement, loin d'être une attitude passive, est en réalité une force intérieure qui lui permet de faire face à toutes les épreuves de la vie. C'est une manière de se protéger, de ne pas se laisser consumer par la douleur et les injustices du monde qui l'entoure.

Le passage met en lumière la complexité du personnage de Kheïra et invite le lecteur à réfléchir sur la manière dont les expériences de vie peuvent façonner notre perception du monde et notre façon d'y faire face. La sagesse de Kheïra, forgée au fil des épreuves, lui permet de surmonter les épreuves avec courage et dignité, faisant d'elle un personnage profondément attachant et inspirant.

À la conclusion de cette histoire, Aïda prend une décision empreinte de générosité et de reconnaissance envers Kheïra : elle lui offre de s'approprier son appartement une fois qu'elle aura quitté les lieux :

Tu ne seras pas étonné si je te dis que j'ai décidé de la garder ici. Oh non ! pas avec moi, pas tout de suite ! J'ai simplement décidé de lui laisser les clés de l'appartement pour qu'elle l'occupe avec ses filles, quand je n'y serai plus. Quand tout sera accompli. J'ai longuement réfléchi, et je crois bien que c'est la meilleure décision. Lorsque l'heure sera venue – et elle est proche, très proche – je lui demanderai de rester là [...] Tu m'approuverais encore bien plus comme moi tu avais vu les lieux où elle vit ... (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 167-168)

Cette décision témoigne de la profonde amitié et de l'attachement qui se sont tissés entre ces deux femmes. De plus, Aïda souhaite exprimer sa gratitude envers Kheïra en lui offrant un toit sûr et accueillant. Le geste d'Aïda est chargé de sens, car il représente bien plus qu'un simple hébergement. Cette scène finale est empreinte d'émotions et de délicatesse, démontrant la profondeur des liens qui se sont tissés entre ces deux personnages au cours de leur parcours tumultueux. Le geste d'Aïda révèle une belle facette de sa personnalité, celle d'une femme généreuse et attachante, prête à offrir un peu de réconfort à ceux qui ont compté dans sa vie.

Aïda éprouvait une profonde empathie envers Kheïra, car elle connaissait les conditions de vie insoutenables dans lesquelles cette dernière était contrainte de survivre. La situation de Kheïra était des plus précaires : elle habitait une maison partagée par quatre familles, dépourvue d'eau courante, de gaz de ville, de cuisine et de salle de bain. Un unique cabinet de toilette devait servir à plus de vingt personnes. Face à cette réalité bouleversante, Aïda ressentait un puissant désir de venir en aide à son amie. Elle ne pouvait rester indifférente devant tant de difficultés auxquelles Kheïra faisait face au quotidien.

Cette volonté d'aider Kheïra reflétait la générosité et la solidarité d'Aïda envers son amie, mais également envers tous ceux qui se trouvaient dans des situations similaires de précarité et de vulnérabilité. C'était également une manière pour Aïda de mettre en pratique ses valeurs d'entraide et de soutien mutuel dans une société où les inégalités sociales étaient criantes. Ainsi, cette démarche d'Aïda témoignait non seulement de sa compassion envers Kheïra en tant qu'amie proche, mais également de son désir profond de contribuer à un changement positif dans la vie de cette dernière et, par extension, dans la vie de tous ceux qui luttaienent pour des conditions de vie décentes et humaines.

4.2.3 Hakim

Hakim, l'ami proche de Nadir, se vouait entièrement à soutenir la mère de son défunt ami, considérant cette mission comme une responsabilité morale envers elle après la tragique disparition de Nadir (Bey M., PMCEM, 2010, p. 77). Pour Aïda également, Hakim représentait un personnage essentiel, car c'est lui qui lui fournissait l'arme nécessaire pour accomplir sa quête de vengeance. Convaincre Hakim de lui prêter main-forte ne fut pas bien difficile, car elle parvint aisément à lui montrer qu'elle vivait dans la peur et qu'une arme lui était indispensable pour se protéger en cas de danger.

Leur relation était complexe, marquée par les traumatismes vécus par Hakim suite aux violences ayant touché sa propre famille, en particulier son père qui occupait le poste de commissaire de police. Il se sentait coupable de la mort de Nadir, car c'était lui qui aurait dû être la cible de l'assassinat à la place de son ami. Cependant, le destin leur réserva un sort tragique. Aïda fut malheureusement confrontée à un nouveau drame encore plus violent que le premier. Au lieu de viser l'assassin de son fils, elle tua par erreur Hakim, au moment même où il tentait de l'empêcher de commettre ce crime.

Il est difficile de ne pas être ému par le destin tragique de ces personnages, chacun animé par ses propres démons et cherchant à réparer les torts du passé. La perte d'Hakim souligne à quel point la quête de vengeance peut engendrer de terribles conséquences, ravageant des vies déjà meurtries par le destin.

L'histoire de Hakim, Nadir et Aïda nous rappelle la puissance des liens humains et comment la douleur peut parfois nous pousser à commettre des actes impensables. C'est un récit poignant qui nous pousse à réfléchir sur les conséquences de nos actes et sur la quête de réparation qui peut parfois nous consumer.

Enfin, la romancière consacre trois chapitres pour parler d'Assia, l'amie proche de Nadir dont Aïda ne connaissait rien. Cette révélation est douloureuse pour Aïda, car elle se sent exclue de la vie de son fils. Cependant, elle se lie d'amitié avec Assia et trouve en elle l'odeur de son cher défunt, elle déclare :

Assia. Oui, Assia. Ce nom ne te dit rien ? Allons, allons, fais un effort ! N'as-tu pas croisé un jour sur ta route quelqu'un qui porte ce prénom ? Faut-il te donner des indices ? [...] Elle est belle, c'est indéniable. Pas très grande, mais tout entière dans la grâce d'une silhouette harmonieuse, avec une sorte d'élégance naturelle dans ses gestes. (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 123)

La découverte d'Assia, l'amie proche de Nadir dont Aïda ignorait tout, fut une révélation douloureuse pour elle, car cela renforçait le sentiment d'exclusion de la vie de son fils. Pourtant, malgré cette douleur, Aïda se lia d'amitié avec Assia et y trouva un lien avec son cher défunt. Elle se remémora le nom d'Assia et, étonnamment, elle s'était déjà croisée avec cette personne au prénom évocateur. Aïda décrivit Assia avec des mots élogieux, soulignant sa beauté et sa grâce naturelle dans ses gestes, et cette description évoquait inévitablement son fils Nadir.

Elle ajoute : « ... je ne cessais de me demander pourquoi tu ne m'avais jamais parlé d'elle. Pourquoi tu ne me l'as jamais présentée. Peut-être en avais-tu l'intention... » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 125)

Dans ses pensées, Aïda se questionnait sur le fait que Nadir ne lui avait jamais parlé d'Assia ni ne l'avait jamais présentée à sa mère. Elle se demandait si Nadir avait eu l'intention de le faire avant son départ tragique. Ces réflexions soulignent à quel point Aïda avait été tenue à l'écart d'un aspect important de la vie de son fils, probablement par pudeur ou par peur des éventuelles réactions de sa mère face à cette amitié.

Elle se confia finalement : « J'aurais voulu la prendre dans mes bras un instant, dans une étreinte maternelle. La toucher. Respirer son odeur. Comme tu as dû le faire. Je n'ai pas osé. » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 126)

Au fil du temps, Aïda ne put résister au désir de connaître Assia plus intimement, de la toucher et de respirer son odeur pour se sentir plus proche de son fils disparu. Elle rêvait de la prendre dans ses bras avec tendresse, comme elle l'avait sûrement fait avec Nadir. Pourtant, la crainte de cette rencontre et peut-être même la jalousie d'une relation qu'elle n'avait pas partagée avec son fils l'empêchèrent d'oser franchir le pas.

Ces sentiments exprimés par Aïda dépeignent la complexité de son deuil et de sa quête de compréhension après la mort de Nadir. La rencontre avec Assia lui permit de se reconnecter à une partie de la vie de son fils qu'elle ignorait jusque-là, et cela la troubla profondément. Il s'agit là d'une exploration émotionnelle touchante des liens maternels et de la difficulté de faire face à la perte d'un être cher.

Le roman souligne ainsi les enchevêtrements d'émotions et de souvenirs qui traversent Aïda dans sa quête de sens et de consolation après la disparition de Nadir. Cette exploration de la relation entre Aïda et Assia, toutes deux liées à Nadir de manière différente, ajoute une profondeur supplémentaire à l'intrigue et illustre la manière dont le deuil peut unir des personnes autrement étrangères les unes aux autres. La découverte et l'affirmation de cette amitié nouvellement forgée contribuent à façonner le parcours émotionnel de Aïda dans son cheminement vers la guérison et le renouveau.

Enfin, sa relation avec elle-même est mise en avant tout au long du roman. Aïda traverse un véritable parcours de deuil, oscillant entre le déni, la colère, la tristesse et la résignation. Son cheminement émotionnel est profondément humain, et le lecteur est

témoin de la transformation de son personnage au fil des pages. À travers cette exploration intérieure, Aïda se découvre une force insoupçonnée qui lui permet de survivre à la perte dévastatrice de son fils.

En somme, les relations d'Aïda avec les autres personnages dans *Puisque mon cœur est mort* sont le reflet de son chagrin déchirant, de sa quête de vérité, de justice, de vengeance et de sa résilience face à l'adversité. Aïda est déterminée à découvrir la vérité sur l'assassinat de son fils et à obtenir justice, même si cela signifie prendre des mesures extrêmes et s'engager dans des relations complexes et parfois dangereuses. En effet, Maïssa Bey nous offre un portrait poignant d'une mère brisée mais combative, nous rappelant la force et la complexité des liens familiaux et des émotions humaines face à l'impensable perte d'un être cher.

4.3 La quête d'identité de "Aïda" dans un contexte post-traumatique

Dans *Puisque mon cœur est mort*, Aïda, la protagoniste, est confrontée à une quête d'identité complexe et difficile dans un contexte post-traumatique. Suite à la perte tragique de son fils unique Nadir, Aïda se trouve dévastée et cherche à comprendre qui elle est réellement, ce qu'elle veut et comment elle peut trouver un sens à sa vie dans un monde qui lui semble soudainement hostile et chaotique.

Cette quête d'identité est rendue encore plus difficile par les normes sociales et culturelles qui pèsent lourdement sur elle. En tant que femme dans une société patriarcale, Aïda est souvent confrontée à des obstacles qui limitent sa liberté et son autonomie. Elle doit naviguer dans un monde qui la considère comme inférieure aux hommes et qui limite ses possibilités de choix et d'action. Elle en témoigne avec émotion :

J'ai grandi dans la peur du regard de l'autre, du jugement de l'autre. Mon divorce est l'unique ruade, l'incartade que beaucoup de mes proches ne m'ont toujours pas pardonnée [...] Mais il faut reconnaître amèrement que c'est en même temps cet écart, ce désir de me libérer de l'emprise d'un homme, qui m'a paradoxalement privée de toute liberté. Je n'ai pas alors mesuré jusqu'à quel point. (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 85)

Dans cette déclaration poignante, Aïda exprime le dilemme poignant auquel elle est confrontée en tant que femme cherchant à s'affirmer et à se détacher des contraintes imposées par une société empreinte de préjugés et de stéréotypes de genre. Son divorce, perçu comme une transgression des normes établies, a suscité des réactions négatives de la part de son entourage, l'exposant ainsi à une forme de rejet social. Pourtant, en prenant

cette décision courageuse, Aïda aspirait à échapper à l'emprise d'un homme et à trouver une voie vers sa propre liberté et épanouissement.

Cependant, elle réalise avec amertume que la société patriarcale dans laquelle elle évolue a érigé des barrières insidieuses qui limitent la portée même de ses choix personnels. En se libérant de l'emprise d'un homme, elle se retrouve finalement prisonnière d'un système qui refuse de lui accorder l'autonomie qu'elle mérite. Cette révélation déchirante met en lumière les contradictions internes qui habitent la quête d'identité d'Aïda.

Maïssa Bey dépeint avec une finesse remarquable le cheminement émotionnel d'Aïda dans cette quête d'identité empreinte de douleur et d'obstacles. Le lecteur est témoin de ses luttes intérieures, de ses espoirs et de ses déceptions, tandis qu'elle cherche à s'affirmer en tant que femme libre et indépendante dans un contexte qui l'en empêche. Cette citation soulève des questions profondes sur les liens complexes entre l'identité individuelle, les normes sociales et la manière dont les traumatismes peuvent façonner le parcours de vie d'une personne.

Aïda a vécu des événements traumatisants tout au long de sa vie, notamment la guerre civile qui a ravagé son pays, l'Algérie. La perte de son fils est une continuation de ce traumatisme, car elle est confrontée à un nouvel acte de violence qui remet en question tout ce qu'elle croyait savoir sur elle-même et sur le monde qui l'entoure.

Dans ce contexte post-traumatique, la quête d'identité d'Aïda se révèle être une recherche ardente de sens à sa vie, marquée par une volonté implacable de vengeance et de justice. Dévastée par la mort brutale de son fils, elle ressent le besoin impérieux de découvrir la vérité entourant ce drame et de réclamer réparation, quitte à prendre des mesures extrêmes et à s'engager dans des relations complexes et parfois périlleuses. À cet égard, elle s'exprime avec détermination :

La solution donc, serait de faire diversion. Du verbe « divertir ». C'est-à-dire, détourner l'attention par une occupation de nature à faire... oublier ! Mais comment, comment faire diversion quand tout me ramène à l'intolérable réalité ? [...]
Il me faut vivre seule ton irrémédiable absence. (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 76)

Dans cette déclaration émouvante, Aïda révèle la tension intérieure qui la consume. La quête de diversion, telle une tentative d'échapper à la douleur insupportable de la perte de son fils, est confrontée à la réalité implacable qui la hante constamment. Le

besoin ardent de vengeance et de justice devient omniprésent, rendant difficile toute tentative d'apaiser sa souffrance par des distractions.

Le choix du verbe « divertir » est particulièrement significatif, car il renvoie à l'idée de détourner l'attention vers autre chose pour apaiser la douleur. Cependant, Aïda réalise que les événements tragiques qu'elle a vécus sont trop ancrés dans sa réalité pour qu'elle puisse simplement les oublier ou s'en détourner. La quête de vérité et de justice est devenue une part intégrante de son identité, l'empêchant de trouver une échappatoire.

Cette citation met en évidence la force et la vulnérabilité d'Aïda, ses émotions complexes et son désir de donner un sens à une réalité douloureuse. Maïssa Bey donne ainsi vie à un personnage profondément humain, en proie à des émotions contradictoires et à une quête d'identité marquée par des aspirations de vengeance, de justice et de compréhension. À travers les luttes intérieures d'Aïda, l'auteure nous plonge dans une réflexion sur la nature de la résilience et de la quête de sens dans des moments de profonde détresse.

Cependant, au cœur de cette quête de vengeance, Aïda réalise progressivement que cela ne suffit pas à donner un sens à sa vie. Une crise d'identité plus profonde l'étreint, remettant en question toutes ses certitudes sur elle-même et son rôle au sein de la société. Elle se sent isolée, rejetée, et incomprise, aspirant à trouver un lieu où elle pourrait enfin goûter à la paix et à la sécurité. Avec détermination, elle exprime :

... Maintenant, je ne veux plus, je ne veux plus me faire semblant. Pour quel enjeu ? Je ne tiens ni à leur estime ni à leur approbation. Que m'importent l'opprobre, l'exclusion ? Je n'ai plus rien à perdre puisque j'ai tout perdu. Puisque mon cœur est mort. (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 86)

Dans cette déclaration puissante, Aïda rejette les artifices et les masques qu'elle avait pu arborer auparavant pour se conformer aux attentes sociales. Le drame vécu avec la perte de son fils unique l'a profondément marquée, la libérant de l'emprise des jugements extérieurs. Les considérations superficielles d'estime et d'approbation des autres n'ont plus d'importance à ses yeux. Ce qu'elle recherche désormais, c'est l'authenticité et la vérité dans sa quête intérieure de sens et d'identité.

Aïda éprouve également une sensation étrange de force et de sérénité, comme si le fait de reconnaître sa propre vulnérabilité et de l'accepter lui permettait de se libérer du fardeau du regard des autres : « Je me sens forte maintenant. Mais aussi étrangement sereine. » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 108)

En se délestant des attentes sociales qui la contraignaient, Aïda ressent une puissance nouvelle émanant de sa quête personnelle. Elle embrasse sa vulnérabilité et trouve en cela une source de force, l'aidant à avancer avec détermination sur le chemin de sa reconstruction personnelle. Cette quête d'identité la conduit à une révélation essentielle : elle est désormais maîtresse de son destin : « Je suis à présent maîtresse de son destin » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 69)

Cette affirmation témoigne du cheminement intérieur d'Aïda. Elle a pris conscience de sa capacité à décider de son avenir, à faire des choix qui lui sont propres, indépendamment du regard des autres. Cette prise de contrôle sur son destin la libère des contraintes qui pesaient sur elle, et elle se sent désormais investie d'une nouvelle force intérieure.

À travers ces déclarations, Maïssa Bey donne vie à un personnage complexe et profond, en proie à une quête d'identité bouleversante. Aïda nous rappelle que trouver un sens à sa vie ne peut se limiter à la vengeance, mais nécessite une quête intérieure courageuse pour s'accepter soi-même, se libérer des attentes extérieures, et embrasser sa propre vérité.

En fin de compte, la quête d'identité d'Aïda résonne avec les lecteurs, car elle met en lumière des défis universels auxquels sont confrontées de nombreuses femmes à travers le monde. En explorant le parcours de cette protagoniste touchante, Maïssa Bey nous invite à réfléchir sur la nécessité d'une société plus égalitaire, où chaque individu a le droit de forger sa propre identité, libre des jugements et des carcans imposés par les préjugés de genre.

5. La représentation de l'Histoire collective et de la mémoire dans le roman

5.1 Le rôle des événements historiques dans la représentation du trauma

Puisque mon cœur est mort se révèle comme un roman d'une puissance intime, où l'écriture se mêle harmonieusement avec le deuil, la mémoire et l'Histoire. Plongeant le lecteur dans l'atmosphère poignante des années 90, ce récit saisissant nous entraîne dans le témoignage émouvant d'une mère blessée au plus profond d'elle-même par la perte de son fils unique. L'histoire se déroule dans un contexte où les événements historiques jouent un rôle central dans la représentation du trauma vécu par les personnages. Les bouleversements sociaux et politiques de cette époque troublée résonnent dans le récit,

influençant les émotions et les décisions des protagonistes. Les événements historiques agissent comme des éléments catalyseurs, exacerbant les sentiments de perte, de douleur et de désespoir de la mère endeuillée. Aïda, en tant que mère qui a perdu son fils, est confrontée à une douleur insurmontable et à une profonde détresse psychologique. Elle est incapable de trouver un sens à la vie après la perte de son fils. Dans ce sens, elle se confit :

Je me balance d'avant en arrière, comme si je voulais bercer ma douleur. Totalement imperméable aux images et aux sons déversés par le poste allumé, je me laisse couler dans un univers où le temps et l'espace indifférenciés ne sont plus qu'un magma informe et compact qui peu à peu m'absorbe toute. Je n'attends rien. Je ne pense rien. Toute conscience suspendue, je flotte dans ce lieu intermédiaire où plus rien ne pèse. Toute perception extérieure s'abolit. Un état proche de la catalepsie ou de la transe. Et lorsque j'émerge, je ne ressens ni engourdissement ni fourmillement. Il faut croire que c'est moi qui suis devenue insensible. (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 57)

Dans ce passage, l'auteure illustre avec brio comment les traumatismes historiques peuvent exercer une influence dévastatrice sur la vie des personnages, engendrant des séquelles qui perdurent dans le temps. Aïda, en tant que mère ayant perdu son fils, est confrontée à une douleur insurmontable et une profonde détresse psychologique. Son désarroi est palpable lorsque, perdue dans sa douleur, elle se livre à une sorte de lâcher-prise émotionnel, s'isolant du monde extérieur. La description de son état d'esprit laisse entrevoir un profond désarroi, un vide béant causé par la perte traumatique de son fils. Le passage évoque la manière dont elle se coupe du présent, cherchant à échapper à la réalité douloureuse par un retrait dans un univers intérieur confus, où le temps et l'espace semblent se fondre en un tout indifférencié. Cet état d'anesthésie émotionnelle qu'elle atteint, proche d'une forme de transe, est la manifestation d'un psychisme meurtri et désorienté.

En utilisant un langage empreint de sensibilité, l'auteur parvient à retranscrire avec finesse les tourments intérieurs d'Aïda. Elle se sent comme aspirée par un "magma informe et compact", une souffrance qui la consume de l'intérieur. L'image de la catalepsie renforce l'idée d'un état de paralysie émotionnelle, comme si la douleur avait gelé ses émotions, laissant place à un vide débilant.

Ce qui accentue cette situation, c'est qu'elle éprouve un sentiment de culpabilité pour n'avoir pas réussi à le protéger. Dans le chapitre intitulé « Remords », elle avoue ainsi :

J'aurais dû, comme toute mère digne de ce titre, c'est-à-dire dotée d'un instinct maternel surdéveloppé et soucieuse avant tout de protéger son petit, j'aurais dû te mettre en garde, comme lorsque tu étais enfant. Moi, la mère-qui-élève-seule-son-enfant, j'aurais dû te répéter toutes les recommandations que répètent chaque instant de chaque jour les mères, encore et encore, au risque de te lasser, de te « gonfler » comme on dit dans votre langage – mais quel risque dérisoire !

J'ai toujours tourné en dérision ces mères exagérément anxieuses, excessivement protectrices. Je n'ai jamais accroché de talismans à ton cou. Je n'ai jamais fait sept fois le tour de tête, une poignée au sel dans la main, en prononçant les paroles rituelles. Je n'ai pas pensé à éloigner de toi le mauvais œil et les sortilèges en prononçant à la face des envieux et des malveillants, des formules conjuratoires, ces mots que disent toutes les mères : Cinq dans l'œil de Satan ! J'aurais dû les murmurer à ton oreille chaque soir, les crier au besoin, assez fort pour qu'ils t'atteignent, pour qu'ils te tiennent chaque fois que tu sortais [...] Que puis-je dire pour ma décharge ? Que je voulais préserver ta liberté ? Que je comptais sur ta prudence, ou plus naïvement sur la chance ? Que mon instinct de mère était défaillant ? Cela suffirait-il à atténuer ce sentiment de culpabilité qui me déchire ? (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 59-60)

Dans ce passage, Maïssa Bey met en lumière les sentiments de culpabilité d'Aïda, exacerbés par la perte de son fils et son incapacité à le protéger. Elle exprime des regrets poignants quant à son rôle de mère et à la manière dont elle aurait dû agir pour préserver son fils. À travers ses mots empreints de remords, Aïda laisse transparaître son auto-flagellation en tant que mère. Elle se reproche de ne pas avoir été suffisamment vigilante, de ne pas avoir prodigué à son fils les gestes protecteurs et rituels que d'autres mères auraient adoptés sans hésitation. Les regrets qu'elle exprime sont nourris par le sentiment d'avoir failli à son devoir maternel, en ne prenant pas toutes les précautions nécessaires pour le protéger des dangers extérieurs.

Elle se remémore les actes symboliques que d'autres mères auraient accomplis pour conjurer le mauvais sort et éloigner les dangers. L'absence de ces gestes, tels que l'accrochage de talismans, les formules conjuratoires ou les gestes rituels de protection, devient pour elle une marque de sa négligence. Elle se reproche d'avoir négligé ces pratiques par désir de préserver la liberté de son fils ou par confiance en sa prudence ou sa chance, et par là même, de ne pas avoir été suffisamment "mère-protectrice".

Les réflexions d'Aïda reflètent le tourment psychologique intense qu'elle endure, cherchant désespérément des explications à la perte de son fils. La douleur de la perte est accompagnée de l'impuissance à pouvoir revenir en arrière et à changer les choses. Son esprit est en proie au questionnement incessant, à la recherche de réponses et de motifs d'apaisement pour son cœur meurtri. La culpabilité qui la ronge est le résultat d'une combinaison de facteurs : le regret de ne pas avoir agi comme d'autres mères plus

traditionnelles, la recherche d'explications rationnelles à cette tragédie et le besoin de trouver un moyen d'atténuer sa peine. Elle se sent déchirée entre son amour maternel profond et l'incompréhension face à l'injustice de la vie.

En effet, après la perte tragique de son fils, Aïda se refuse à accepter cette réalité déchirante. Elle préfère se plonger corps et âme dans les méandres de ses souvenirs d'enfance et d'adolescence, cherchant désespérément ces moments où elle était en parfaite harmonie avec son cher défunt. Dans cette intimité introspective, elle avoue tendrement: « J'avais hâte de me retrouver seule avec toi » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 25)

Chaque jour, Aïda se laisse emporter par le flot ininterrompu de ces souvenirs précieux, comme si elle pouvait ainsi recréer un lien intemporel avec son fils disparu. Ces fragments du passé deviennent son refuge, un havre de paix dans lequel elle peut encore ressentir la présence bienveillante de celui qui a marqué sa vie à jamais. Dans cette quête émouvante, Aïda se surprend à déclarer avec émotion :

Je veux juste plonger les soirées que nous passions assis dans le salon, dans la cuisine ou dans ma chambre. Te retrouver chaque jour dans ces mêmes lieux. Continuer poursuivre nos conversations. Au sens premier du mot. C'est-à-dire, vivre avec toi. Reprendre le fil. Te confier les plus intimes de mes pensées. (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 19)

Dans ces mots empreints d'une tendre douleur, Aïda exprime le désir profond de perpétuer leur complicité passée. Elle se plonge avec une émotion palpable dans ces instants partagés, comme si le simple fait de les évoquer pouvait transcender le temps et abolir la distance qui les sépare désormais. Ces moments de confidences et de proximité lui manquent cruellement, et elle aspire à les revivre, même si ce n'est que dans la douceur des souvenirs.

Cependant, malgré ce besoin de se replonger dans ces précieux instants, Aïda est consciente que la réalité est tout autre. Son fils n'est plus là physiquement, mais son esprit demeure ancré dans chaque recoin de sa mémoire. Ainsi, elle continue à entretenir cette relation unique à travers ses souvenirs, s'accrochant à ces moments de complicité pour apaiser sa peine et garder vivante la flamme de leur amour filial. Dans cette quête intérieure, Aïda trouve un exutoire, un moyen de se connecter avec l'être cher qui lui manque tant. Ses pensées deviennent un canal émotionnel où elle peut se confier librement à son fils disparu, lui parler comme s'il était présent. C'est un lien invisible et puissant qui transcende la mort, un dialogue silencieux mais réconfortant qui l'aide à avancer malgré la douleur.

Ainsi, à travers ces mots empreints d'amour et de souffrance, Aïda révèle la profondeur de son lien indéfectible avec son fils, un lien qui persiste au-delà du temps et de l'espace. Dans ces précieux instants de communion intime, elle trouve le réconfort et la force nécessaires pour affronter la vie sans lui, mais toujours avec lui, dans son cœur et dans ses souvenirs éternels.

Les éclats de rire partagés, les petites disputes sans conséquence, les moments de complicité, tout remonte à la surface de sa mémoire, à la recherche d'un réconfort éphémère, mais salvateur. Dans ces souvenirs, elle retrouve la chaleur de l'amour maternel et les liens indéfectibles tissés avec son fils, comme autant de fils d'or qui les unissent encore dans l'invisible :

Je suis assise au milieu du salon, sur le tapis. Comme avant, lorsque tu éparpillais tes jouets devant moi, sur ce même tapis, pour m'inviter à jouer avec toi. J'ai étalé des photos autour de moi. C'est la première fois que je les sors du tiroir où je les ai rangées. Je n'ai jamais eu besoin de les regarder pour avoir présents en moi tous les moments de ta vie. Mais ce soir je cherche sur tous tes visages la trace de ce qui fut vraiment, et je n'ai plus peur du temps. Il me semble que j'entends ton souffle. Le bruit de tes pas. Des accords de guitare, là, tout près de moi. Ta voix un instant perdue dans la rumeur du monde ne cesse de bruisser en moi. (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 176-177)

Au cœur de ce salon chargé d'émotions, Aïda est plongée dans ses souvenirs, révélant toute la puissance de son amour maternel. Le tapis, témoin silencieux de leurs jeux passés, redevient le théâtre d'une scène intime où les photos éparpillées agissent comme autant de portes ouvertes sur le passé. Ces clichés, longtemps préservés dans un tiroir, prennent vie sous ses yeux, et Aïda se laisse envahir par chaque instant capturé. Elle fouille les visages de son fils à travers les images, comme si elle cherchait à retracer les traces de son existence dans chaque sourire, chaque regard, chaque éclat de joie.

Le temps n'est plus un obstacle, car à travers ces souvenirs soigneusement préservés, Aïda fait revivre son fils d'une manière presque tangible. Elle le ressent à ses côtés, comme si son souffle résonnait encore dans l'air, que ses pas résonnaient dans la maison. La musique de sa guitare, si familière, semble se jouer à nouveau à ses oreilles, apportant avec elle la douce mélodie de leur complicité passée.

Dans cette communion avec les souvenirs, Aïda trouve la force d'affronter la réalité du deuil et d'appivoiser le manque qui l'étreint. Les souvenirs deviennent sa façon de rester connectée à son fils, de prolonger cet amour maternel au-delà des limites du temps présent. Chaque image devient un trésor, un fil d'or tissé entre eux, qui transcende

les frontières du visible pour s'épanouir dans l'invisible, dans le cœur de cette mère aimante. Alors que la voix de son fils se perd dans la rumeur du monde, elle résonne toujours en elle, vivante et intemporelle.

Dans cette scène émouvante, Aïda exprime sa volonté de garder vivant le souvenir de son fils, de préserver leur lien unique et inaltérable. Les souvenirs deviennent ainsi une bouée de réconfort dans l'océan de sa douleur, l'aidant à avancer, à chérir chaque instant qu'ils ont partagé, et à nourrir l'amour qui les unit éternellement.

Cependant, au fond d'elle-même, Aïda sait qu'elle doit également affronter la réalité, aussi douloureuse soit-elle. Elle oscille entre ces deux mondes, se perdant parfois dans la douceur du passé et se heurtant à la brutalité du présent. La blessure béante de la perte reste omniprésente, mais elle préfère la panser avec ces souvenirs lumineux plutôt que de la laisser la consumer. Les souvenirs deviennent à la fois sa béquille et sa faiblesse, car ils l'empêchent de tourner complètement la page. Aïda doit apprendre à canaliser cette puissante émotion pour trouver un équilibre entre la douleur du deuil et la beauté des souvenirs qui continuent de l'accompagner.

Dans un autre contexte, dans le chapitre intitulé « Rêve », le lecteur se trouve plongé dans un passage onirique que lui livre Aïda, l'emmenant dans un voyage à travers le temps, parcourant des lieux mythiques, empreints de spiritualité et de symbolisme, à savoir les cités disparues, désormais réduites à des vestiges et des ruines :

J'étais dans une cité ancienne. Je marchais au milieu de vestiges à moitié enfouis dans le sable. Était-ce Tombouctou, la cité aux trois cent trente-trois saints? Était-ce Thèbes, la cité aux cent portes ? Ou encore Memphis, la cité des sanctuaires? Nul indice pour guider mes pas. (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 81)

Dans ce rêve énigmatique, Aïda transporte le lecteur dans un univers empreint de mystère, où le temps et l'espace semblent s'entremêler. Les cités évoquées, autrefois florissantes et puissantes, sont aujourd'hui des vestiges silencieux, témoins des civilisations passées. Cependant, elles conservent encore leur aura spirituelle et symbolique, rappelant les profondes racines de l'humanité et son désir de transcender le temps.

Tombouctou, la légendaire cité des trois cent trente-trois saints, Thèbes, la majestueuse cité aux cent portes, et Memphis, la vénérable cité des sanctuaires, sont des lieux qui évoquent la grandeur et la sagesse des anciennes civilisations. En les

mentionnant, Aïda nous plonge dans une réflexion sur la nature éphémère de toute chose, y compris des grandes cités qui ont marqué l'Histoire.

Le lecteur, tout comme Aïda, se retrouve confronté à l'énigme de ce voyage onirique. Les vestiges enfouis dans le sable symbolisent peut-être les souvenirs enfouis dans l'esprit d'Aïda, ces fragments du passé qui resurgissent dans ses rêves pour lui rappeler la richesse de la vie qu'elle a partagée avec son fils.

Ce passage évoque également la quête de sens et de compréhension qui anime Aïda. Tout comme elle est désorientée dans cette cité ancienne sans repères, elle se sent perdue dans sa quête de réponses sur la signification de la perte de son fils. Les questions sans réponses semblent flotter dans l'air, à l'image des pas incertains d'Aïda au milieu des ruines.

Ce rêve, teinté de symbolisme et de spiritualité, invite le lecteur à méditer sur la fragilité de l'existence humaine, sur la nécessité d'honorer le passé tout en embrassant le présent. Les cités disparues nous rappellent la beauté et la complexité de l'histoire humaine, tout comme les souvenirs chéris d'Aïda font revivre la mémoire de son fils bien-aimé, à jamais présent dans son cœur et dans ses rêves.

En effet, dans ce roman, Maïssa Bey offre aux lecteurs une réflexion profonde sur la manière dont l'Histoire influence les destins individuels et collectifs. L'impact du trauma historique se manifeste de façon intime, au plus profond des âmes meurtries des personnages, tels que Aïda, dont la quête de sens face à l'indicible douleur souligne la complexité des traumatismes historiques. Les événements historiques ne servent pas seulement de toile de fond à l'histoire, mais ils deviennent des personnages à part entière, influençant les actions et les réactions des protagonistes. La mère, en proie à la souffrance de la perte de son fils, trouve des échos dans les tragédies et les bouleversements de l'Histoire, créant ainsi des parallèles saisissants entre le vécu individuel et le destin collectif.

En explorant le rôle des événements historiques dans la représentation du trauma, le roman offre une réflexion profonde sur la nature de la résilience humaine face aux épreuves du temps. L'écriture riche et sensible nous plonge dans l'intimité des émotions, tout en nous invitant à une introspection sur notre propre rapport à l'Histoire et à la façon dont elle façonne nos vies.

En conclusion, *Puisque mon cœur est mort* transcende les frontières du récit intime pour nous offrir une fresque émouvante où l'Histoire et la mémoire se mêlent au deuil personnel. C'est une œuvre littéraire profonde qui nous rappelle la complexité de l'âme humaine et la capacité de l'écriture à capturer les émotions les plus profondes, tout en révélant la manière dont les événements historiques peuvent marquer nos vies de manière indélébile.

5.2 La relation entre l'histoire collective et les histoires individuelles

Dans le roman *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey, la relation entre l'histoire collective et les histoires individuelles est mise en évidence. Le roman explore la manière dont les traumatismes historiques exercent une emprise indéniable sur la vie des personnages, en façonnant leur destinée au niveau le plus intime.

Aïda, le personnage principal, est profondément affectée par les événements historiques en Algérie, notamment la guerre civile et les actes de terrorisme. La perte tragique de son fils est un exemple clair de la façon dont l'histoire collective peut affecter la vie d'un individu. Elle est également confrontée à une série de dilemmes moraux, tels que la question de la vengeance et de la justice, qui sont influencés par les événements historiques. Les blessures du passé continuent de hanter ses jours et ses nuits, traçant des sillons douloureux dans son être.

Au fil des pages, se dessinent des dilemmes moraux intenses, prenant racine dans les bouleversements historiques. La quête de vengeance et de justice, perpétuellement entremêlée de questionnements intérieurs, témoigne de l'influence irréfutable du contexte historique sur les décisions les plus cruciales de l'existence. Aïda incarne ainsi l'essence même de toutes les femmes algériennes durant la décennie noire, bravant l'injustice avec une force et une détermination exemplaires : « Il y a aussi des mères qui s'identifient à moi. Celles qui comme moi il y a peu, ont un sursaut du cœur dès qu'on évoque devant elles la mort d'un enfant » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 36)

La narratrice dépeint la solidarité indéfectible entre ces femmes qui, malgré les épreuves infligées par l'Histoire, se serrent les coudes. Leur union sacrée devient une source inépuisable de courage et de résilience, faisant écho à la pérennité d'un espoir collectif qui transcende les épreuves les plus sombres :

Tu connais, pour l'avoir beaucoup entendu autour de nous ces dernières années, ce vieil adage, bien de chez nous, qui pourrait se traduire ainsi : « *Ne peut*

ressentir la brûlure de la braise que celui qui l'a subie lui-même. » C'est ce que me disent certaines femmes que je rencontre quand je me hasarde de temps en temps dans les rues du village pour faire mes courses ; mais surtout celles qui, comme moi, viennent passer une partie de leurs journées auprès de la sépulture d'un proche au cimetière. Pour la plupart, ce sont des femmes que je ne connais pas. Des femmes qui, ayant appris ce qui nous était arrivé, viennent me trouver lorsque je suis auprès de toi. Elles ont toujours quelque chose à partager : du pain, du café, des dattes ou des figues qu'elles distribuent généreusement en faisant le tour des visiteuses. Offrandes que l'on ne peut pas refuser. (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 104)

Ces rencontres éphémères, qui naissent d'un lien profondément humain, créent un réseau de soutien et de réconfort entre ces femmes qui portent toutes en elles le poids des souffrances engendrées par l'Histoire. Dans ces moments de partage, les mots ne sont pas toujours nécessaires, car la douleur partagée et l'expression silencieuse de la solidarité suffisent à tisser des liens indéfectibles. Ces modestes présents symbolisent la chaleur humaine, l'empathie et la présence réconfortante des autres. Ainsi, à travers ces gestes d'une beauté simple et touchante, se révèle l'essence même de la fraternité qui unit ces femmes dans leur épreuve commune.

Au fil de ces rencontres fugaces, la narratrice puise dans ces échanges une force nouvelle, une ressource émotionnelle qui lui permet de continuer à avancer malgré la douleur. Dans ce cercle bienveillant, elle trouve une communauté de cœur, une communion de destins qui les relie toutes, et qui, ensemble, les aide à surmonter les épreuves et à transformer la brûlure de la braise en une flamme de solidarité et d'espoir :

Elles hantent quotidiennement les cimetières, dans l'espoir de rencontrer des personnes qui pourraient comprendre leur détresse. Elles s'assoient auprès de moi, me prennent la main, et dans un souffle, dans un murmure, ravivent la braise qui ne cesse de rougeoyer dans leurs yeux meurtris. Nous commençons à nous reconnaître, à nous apprécier. Nous nous embrassons quand nous nous retrouvons. Nous nous asseyons à l'ombre du figuier, tout près de là où tu reposes. Je les écoute. J'écoute leur plaintes, leur histoire. Des récits qu'elles ont dû répéter des dizaines de fois, comme pour les expurger de leur véhémence. Certaines, bien plus démunies que moi, font preuve d'un courage et d'une dignité remarquables. Éprouvées mais aussi aguerries par la misère, accoutumées à l'injustice et aux épreuves, elles puisent cependant dans leur bon sens inné, dans leur capacité fondamentale de compatir, la force d'affronter les situations les plus extrêmes. Une extraordinaire capacité de résistance au malheur. De leurs mots simples, parfois simplistes mais sincères, pleins d'humanité, elles détissent les rets d'un destin qui ne les a pas épargnées. (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 105-106)

Avec une finesse et une sensibilité émouvantes, la narratrice partage ses confidences avec son cher défunt, décrivant avec délicatesse le quotidien des femmes qui, comme elle, hantent les cimetières en quête d'une empathie partagée. Ces femmes, animées par l'espoir de trouver un réconfort dans la compréhension de leur détresse,

s'approchent avec sollicitude. Au fil du temps, un lien se tisse entre elles, un lien qui transcende les mots. Elles commencent à se reconnaître mutuellement, à s'apprécier, s'étreignant chaleureusement lors de leurs retrouvailles. Sous l'ombre bienveillante du figuier, tout près de l'endroit où repose le défunt aimé, elles se rassemblent. La narratrice se fait auditrice, attentive aux récits poignants qu'elles partagent. Des récits qui ont été racontés maintes fois, comme s'il fallait exorciser la violence de leurs émotions.

Certaines de ces femmes, plus démunies encore qu'elle, impressionnent par leur courage et leur dignité remarquables. Éprouvées par la misère, endurcies par l'injustice et les épreuves, elles puisent cependant au fond d'elles-mêmes une sagesse innée, une capacité profonde à compatir, qui les arme pour affronter les situations les plus extrêmes. Leur extraordinaire résilience face au malheur fascine. À travers leurs mots simples, parfois empreints de naïveté mais toujours empreints d'humanité, elles dénouent les fils d'un destin qui ne les a pas épargnées. En cette communion de cœur et d'expériences partagées, ces femmes trouvent un soutien mutuel, une force collective qui les soulève au-dessus des épreuves. Un élan de solidarité les enveloppe, transcendant leur douleur individuelle pour les unir dans une même volonté de se relever malgré tout.

Aïda, touchée par leur parcours, réalise combien ces rencontres lui apportent un réconfort indicible. À travers ces échanges sincères et empreints d'une humanité bouleversante, elle comprend qu'elle n'est pas seule dans sa souffrance, que d'autres cheminent à ses côtés, portant chacune leur fardeau. Cette communion d'âmes lui insuffle une nouvelle force, une raison d'avancer malgré le poids du deuil. Dans ce dialogue silencieux avec son cher défunt, la narratrice exprime une profonde gratitude envers ces femmes qui, d'une manière ou d'une autre, sont devenues des étoiles lumineuses dans l'obscurité de sa vie bouleversée. À travers elles, elle découvre la capacité infinie de l'être humain à surmonter les pires adversités et à forger des liens indissolubles, unis dans l'épreuve et la résilience.

Ainsi, à travers *Puisque mon cœur est mort*, Maïssa Bey offre une réflexion profonde sur les intrications complexes entre les récits individuels et le récit collectif, révélant comment les fils ténus de l'histoire tissent inextricablement la trame de nos existences. Son écriture puissante et empreinte de sensibilité transcende les barrières du temps, rappelant au lecteur la persistance des liens invisibles entre le passé, le présent et l'avenir. De même, d'autres personnages du roman sont également touchés par les

événements historiques. Les femmes en particulier sont vulnérables aux conséquences de la guerre civile.

Cependant, le roman ne se limite pas à montrer comment les événements historiques affectent la vie des individus. Il montre également comment les histoires individuelles peuvent être utilisées pour révéler les failles de l'histoire collective. A travers les histoires des personnages, le roman révèle les conséquences de la guerre civile et les abus de pouvoir perpétrés par le gouvernement.

Le roman souligne ainsi la nécessité de reconnaître et de confronter les traumatismes historiques pour se reconstruire. La relation entre l'histoire collective et les histoires individuelles montre que l'histoire est construite par les actions et les expériences des individus, et que ces histoires individuelles peuvent être utilisées pour comprendre l'histoire collective.

En somme, ce roman met en évidence la relation complexe entre l'histoire collective et les histoires individuelles. Il montre comment les traumatismes historiques peuvent influencer la vie des individus, mais aussi comment les histoires individuelles peuvent révéler les failles de l'histoire collective. Le roman souligne ainsi la nécessité de reconnaître et de confronter les traumatismes historiques pour se reconstruire.

Conclusion

En clôturant cette exploration approfondie *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey, émerge un paysage littéraire d'une complexité et d'une profondeur inattendues. En explorant les mécanismes narratifs et stylistiques déployés par l'auteure dans ce roman dont mémoire et trauma se tissent pour donner forme à une représentation subtile et émouvante des expériences individuelles et collectives de douleur, de résilience et de reconstruction. Nous avons plongé dans un univers littéraire où les souvenirs douloureux se transforment en une toile complexe d'émotions et de récits. Ce roman nous a permis d'observer comment l'écriture du moi post-traumatique peut se révéler être une forme d'expression artistique et thérapeutique, ainsi qu'une exploration profonde de l'expérience humaine dans un contexte marqué par des blessures du passé.

L'importance centrale de la mémoire dans l'écriture du trauma a été mise en évidence à travers les différentes stratégies narratives et stylistiques que Maïssa Bey a choisies avec soin. De la sélection du mode narratif aux voix narratives multiples, en

passant par la manipulation de la temporalité narrative et le recours subtil au symbolisme, l'auteure a créé un espace littéraire où les souvenirs traumatiques prennent vie de manière poignante et authentique. Cette démarche narrative complexe permet au lecteur de plonger au cœur des émotions et des pensées des personnages, tout en offrant une réflexion sur les mécanismes de résilience.

L'analyse des techniques narratives et stylistiques a également révélé comment Maïssa Bey mobilise les images sensorielles, fragmente la mémoire et explore l'écriture de la mémoire traumatique comme un processus de guérison et de reconstruction. Ces éléments convergent pour créer une texture narrative riche qui témoigne du pouvoir de l'écriture pour donner une voix à l'indicible et au traumatique.

La construction de l'identité du personnage principal, « Aïda », a dévoilé les complexités de sa relation avec son passé familial, ses interactions avec les autres personnages et sa quête inlassable d'identité dans un contexte post-traumatique. Cette quête individuelle résonne avec la représentation plus large de l'Histoire collective et de la mémoire, soulignant le rôle interconnecté de l'expérience personnelle et de l'expérience collective dans la formation de l'identité.

En fin de compte, *Puisque mon cœur est mort* se révèle être bien plus qu'un simple récit littéraire. C'est un espace où la mémoire et le trauma s'entrelacent pour former une exploration artistique et émotionnelle de l'expérience humaine. En plongeant dans les profondeurs de la psyché de ses personnages, Maïssa Bey nous invite à réfléchir sur la manière dont la littérature peut servir de témoignage, de catharsis et de moyen de transmission de la mémoire dans un contexte marqué par les cicatrices du passé.

Ainsi, *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey transcende l'étiquette de simple récit de deuil, de douleur et de souffrance pour se muer en une exploration méticuleuse et émotionnelle du moi post-traumatique. À travers l'imbrication de mémoire et de trauma, l'auteure tisse une toile narrative qui capture la fragilité et la résilience de l'expérience humaine, invitant les lecteurs à méditer sur les liens profonds entre passé, présent et futur.

En analysant ces mécanismes dans *Puisque mon cœur est mort*, notre étude contribue à élargir notre compréhension de la manière dont la littérature peut servir de puissant moyen pour exprimer, examiner et guérir les traumatismes individuels et collectifs. Le passage du témoin à l'analyse suivante, « Trauma et identité dans 'Notre-Dame du Nil' de Scholastique Mukasonga », offre une perspective complémentaire sur

la manière dont d'autres œuvres littéraires traitent de ces thèmes cruciaux, enrichissant notre appréciation des multiples facettes du lien entre trauma et identité.

Quatrième chapitre :
Trauma et identité dans
« *Notre-Dame du Nil* »

Introduction

Le quatrième chapitre de cette thèse se penche sur l'exploration du trauma et de l'identité dans le roman *Notre-Dame du Nil* de Scholastique Mukasonga. Après avoir examiné la manière dont Maïssa Bey traite la mémoire et le trauma dans son roman *Puisque mon cœur est mort*, nous nous tournons désormais vers l'univers littéraire de Mukasonga, où les eaux du Nil coulent tumultueusement, tantôt source de vie et tantôt témoins silencieux de tragédies profondément enracinées.

Ce roman, publié en 2012, nous plonge dans un contexte géographique et historique particulier, le Rwanda pré-génocidaire des années 1970, un lieu à la fois isolé et symbolique, où les tensions ethniques bouillonnent sous la surface de la société. À travers le prisme des élèves de l'école Notre-Dame du Nil, Mukasonga explore les profondeurs de l'identité rwandaise, les traumatismes individuels et collectifs qui l'ont marquée, et les mécanismes de résilience qui émergent au milieu de ces eaux troubles.

Scholastique Mukasonga, l'écrivaine rwandaise, nous invite à plonger dans les eaux troubles du Nil, à la fois comme tragédie tangible et symbole métaphorique. Ce roman se déploie comme une expérience littéraire riche et complexe, offrant un espace de réflexion sur les questions d'identité, de trauma et de mémoire collective. Au cœur de cette exploration narrative, se trouve l'utilisation de l'autofiction comme stratégie, permettant à l'auteure de créer un univers romanesque évocateur et de sonder les profondeurs des traumatismes individuels et collectifs.

Dans ce chapitre, nous allons décomposer notre analyse en plusieurs sections distinctes. Tout d'abord, nous examinerons le rôle de l'autofiction comme stratégie narrative. Mukasonga, en s'éloignant de son propre vécu pour créer un univers romanesque, nous confronte à une voix impersonnelle, passant du "Je" autobiographique au "elle" évocateur qui, reflète également son propre histoire. De plus, nous explorerons les différentes perspectives de focalisation utilisées par l'auteure pour plonger au cœur des sentiments et des pensées de ses personnages, ainsi que la polyphonie narrative qui permet l'expression des voix plurielles du récit.

Ensuite, nous nous pencherons sur la création minutieuse de l'univers romanesque évocateur de Mukasonga. À travers une description minutieuse du cadre spatio-temporel, de l'immersion dans la culture rwandaise, de l'exploration de la vie rurale et de l'héritage maternel, nous comprendrons comment ces éléments contribuent à l'évocation d'un

monde riche en symboles et en traditions. Le surnaturel et les échos des mythes qui se mêlent au récit seront également examinés en détail.

La troisième partie se penchera sur les symboles identitaires au cœur de l'œuvre, du Nil à la statue de la Vierge, en passant par le corps et la langue. Nous présenterons ensuite les principaux personnages qui peuplent ce roman, tels que Virginia, Fontenaille, Gloriosa et Modesta, en les replaçant dans le contexte des traumatismes individuels et collectifs qui les affectent. Ces traumatismes, notamment le racisme, la haine, la violence, le stigmate du "Cafard", les abus sexuels et la mort tragique de Frida, seront analysés en profondeur pour mieux comprendre leur impact sur l'identité des personnages.

Enfin, dans la dernière section de ce chapitre, nous explorerons les mécanismes de survie et de résilience mis en œuvre par les personnages pour reconstruire une identité alternative. Nous discuterons du rôle de la quête éducative, du pouvoir des rêves et des illusions, de la quête spirituelle, de la solidarité interethnique et de la reconnexion à la nature. Enfin, nous considérerons l'exil comme un refuge ultime pour la survie, illustrant ainsi la complexité des réponses individuelles et collectives au trauma dans *Notre-Dame du Nil*.

À travers cette analyse approfondie de l'œuvre de Scholastique Mukasonga, nous espérons jeter une lumière nouvelle sur les thèmes du trauma et de l'identité dans la littérature contemporaine, tout en rendant hommage à l'extraordinaire puissance de sa prose.

1. Les eaux troubles du Nil : Symboles et tragédie dans Notre-Dame du Nil

Dans *Notre-Dame du Nil*, Scholastique Mukasonga n'aborde pas directement la cruauté du génocide rwandais, mais plonge plutôt ses racines au cœur du mal : le mythe de supériorité inventé par les Européens pour faciliter la coopération des Tutsis avec le pouvoir colonial. Cette narration fut ensuite retournée contre les Tutsis, les désignant comme une "race" étrangère opprimant le peuple Hutu. L'action de ce récit se déploie entre les années 1970 et les massacres prémonitoires du génocide en 1973

Le décor est planté au sein du lycée Notre-Dame du Nil, une imagination inspirée du lycée Notre-Dame de Citeaux à Kigali, où Scholastique Mukasonga a elle-même fait son entrée en 1968. Telle une élève avide de connaissances, elle s'est heurtée à l'humiliation infligée par ses camarades Hutus. Malgré ses performances scolaires

éblouissantes, elle a dû subir l'opprobre émanant des religieuses rwandaises et européennes. Échappant de justesse à une attaque meurtrière menée par par des miliciens Hutus, elle a finalement réussi à quitter le Rwanda, en compagnie de son frère André. Tous deux sont les uniques survivants de leur famille, témoins d'un tragique destin, ils marquent ainsi une histoire de résilience face à l'adversité.

Au fil des pages, Notre-Dame du Nil offre une plongée dans cette période charnière de l'histoire rwandaise, illuminant les complexités des relations interethniques, l'exploitation du pouvoir et les cicatrices profondes laissées par le colonialisme et la haine ethnique. Avec une finesse narrative, le roman révèle les couches enfouies de l'histoire, donnant voix aux silences et aux souffrances souvent passés sous silence. Scholastique Mukasonga nous transporte à travers un voyage littéraire, invitant les lecteurs à méditer sur les conséquences de la haine, les mécanismes du pouvoir et la persévérance de l'espoir même au cœur des moments les plus sombres. Elle retrace avec une plume à la fois incisive et empreinte d'empathie les événements tragiques qui ont bouleversé son existence et celle de sa nation.

Scholastique Mukasonga a choisi de situer son roman dans un lieu à la fois fictif et symbolique, aux sources du Nil. Ce cadre imaginaire se révèle être le canevas idéal pour relier les différentes étapes de la folie ayant engendré le génocide. Dans cette configuration, Scholastique Mukasonga a édifié son univers romanesque au confluent d'un endroit qui transcende le réel et de l'intrication des événements historiques. L'engrenage de la démence trouve son embryon dans la quête des sources mystiques du Nil, une recherche qui hante l'esprit des Européens depuis la nuit des temps. Tel un sombre présage, cette fixation sur un lieu mythique a dégénéré en une obsession délirante, amorçant un processus néfaste. Au fil des pages, l'écriture magistrale de Mukasonga met à nu les rouages de cette frénésie grandissante, soulignant comment les constructions mentales ont pu se transformer en tragédie palpable.

La narratrice inaugure son récit par cette déclaration : « Il n'y a pas de meilleur lycée que le lycée Notre-Dame du Nil. Il n'y en a pas de plus haut non plus. 2500 mètres, annoncent fièrement les professeurs blancs. « *On est si près du ciel* » murmure la mère supérieure en joignant les mains. » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 9)

Ce court extrait, bien qu'apparemment anodin, reflète la complexité de l'atmosphère tissée dans le roman. Il capture le mélange de préjugés, d'ambitions et de

symbolisme qui se superposent dans ce lieu énigmatique. Une école qui, malgré sa position élevée, ne peut échapper aux sombres ombres de l'histoire et des fantasmes qui l'entourent. Ainsi, chaque ligne du roman devient un maillon crucial dans la trame complexe tissée par Scholastique Mukasonga.

Ainsi, à travers ce choix astucieux de décor, Scholastique Mukasonga insuffle à son œuvre une puissante dimension symbolique. Les eaux tumultueuses du Nil, berceau de civilisations ancestrales, deviennent le miroir des tumultes humains, des aspirations perdues et des dérives funestes. L'auteure tisse habilement les liens entre l'imaginaire collectif des Européens et les soubresauts sanglants qui ont ensanglanté le Rwanda. Elle nous convie ainsi à une réflexion profonde sur la manière dont les rêves déformés peuvent générer des réalités cauchemardesques, et comment ces rivières de fantasmes ont alimenté l'océan de violence qui a englouti la nation rwandaise en 1994.

En convoquant ce lieu à la fois réel et insaisissable, Scholastique Mukasonga nous invite à contempler l'abîme entre l'illusion et la réalité, à plonger dans les eaux troubles où se mêlent les aspirations humaines les plus nobles et les pulsions les plus sombres. Dans cette danse entre les rives du mythe et les profondeurs de l'histoire, Notre-Dame du Nil transcende les limites du temps et de l'espace, nous plongeant au cœur même de l'âme humaine, là où germent les graines du pire comme du meilleur.

2. L'autofiction comme stratégie narrative

Dans son roman *Notre-Dame du Nil*, Scholastique Mukasonga utilise l'autofiction comme un moyen de se distancier de son vécu traumatisant et de créer un univers romanesque qui lui permet de raconter son histoire personnelle à travers des personnages fictifs. On analysera les procédés narratifs qui marquent cette distance, tels que le choix de la troisième personne, le recours à la focalisation interne ou externe, la multiplication des points de vue, l'alternance des plans temporels, etc. On examinera également les éléments qui témoignent de la création d'un univers romanesque, tels que le cadre spatio-temporel du lycée Notre-Dame du Nil, la description des paysages et des coutumes rwandaises, la présence d'éléments fantastiques ou merveilleux, etc.

2.1. Se distancier de son vécu et créer un univers romanesque

L'autofiction se nourrit du contraste entre la subjectivité du récit et l'objectivité de la narration à la troisième personne. Cette dualité crée un espace de jeu littéraire où les

émotions de l'auteur peuvent se fondre dans le tissu de l'histoire tout en maintenant une perspective distanciée. L'écrivain devient un marionnettiste littéraire, maniant les fils de l'intrigue avec une dextérité qui suscite la curiosité du lecteur et l'invite à décoder les couches cachées de sens.

L'autofiction, cette forme hybride entre autobiographie et fiction, s'est révélée être bien plus qu'une simple expression littéraire. En effet, elle incarne un moyen puissant et cathartique pour les écrivains de se distancier des expériences traumatisantes tout en offrant une voie riche pour raconter leurs histoires personnelles. L'utilisation de personnages fictifs dans ce contexte ne fait qu'amplifier la portée thérapeutique et artistique de l'autofiction. Au fil des entretiens avec Philippe Derivière, Paul Nizon affirme que : « Il s'agit, en écrivant, de descendre vers ce moi inconnu afin de le constituer d'une manière ou d'une autre, comme personnage. Le « je » n'est donc pas le point de départ, comme dans l'autobiographie, mais le point d'arrivée »¹³⁶

Dans cette réflexion profonde, Nizon met en lumière une approche de l'écriture qui transcende les limites traditionnelles de la narration personnelle. Contrairement à l'autobiographie où le "je" est la source originelle, l'écrivain selon Nizon s'aventure vers l'intérieur, explorant des couches de soi jusque-là inconnues, pour les façonner en personnages littéraires. Cette quête intérieure devient un voyage de découverte, une exploration consciente de l'âme, où les mots deviennent des outils de métamorphose.

L'idée que le "je" ne soit pas le point de départ, mais le point d'arrivée, ouvre des portes narratives intrigantes. L'écrivain n'aborde pas le texte avec un "je" préexistant à dévoiler, mais plutôt avec l'intention de construire ce "je" au fil des mots. Ce processus transforme l'acte d'écrire en une forme d'auto-exploration en temps réel, où le narrateur devient à la fois l'explorateur et le territoire inexploré. En considérant le "je" comme point d'arrivée, Nizon propose une vision dynamique de la construction de l'identité littéraire. L'écriture devient un acte de transformation de soi à travers l'art, où l'écrivain se modèle en tant que personnage, ou même plusieurs personnages, au sein de l'œuvre. Cette conception bouscule les notions traditionnelles d'autobiographie et de fiction, fusionnant les deux dans une danse créative où l'auteur transcende sa propre histoire tout en y puisant.

¹³⁶ Nizon, P., & Derivière, P. (2000). *La République Nizon, rencontre avec Philippe Derivière*. Paris: Les Flohic., p. 127.

Ainsi, l'écriture devient un processus alchimique, où le "je" est raffiné, transmuté et finalement révélé à travers le prisme des mots. Cette approche stimulante de Nizon ouvre de nouvelles avenues pour les écrivains, invitant à une exploration audacieuse de soi et du monde intérieur. Et à travers cette descente vers le moi inconnu, écrire devient un acte de renaissance perpétuelle, où chaque œuvre est à la fois un point d'arrivée et un tremplin vers de nouvelles explorations littéraires et intérieures.

Lorsque l'on traverse des moments de vie douloureux, le simple fait de revoir ces souvenirs peut être accablant. L'autofiction offre une sorte de bouclier émotionnel, permettant à l'écrivain de s'exprimer à travers le filtre de la fiction. En créant des personnages fictifs qui traversent des situations similaires à celles qu'ils ont vécues, les écrivains peuvent traiter ces expériences de manière plus objective et moins personnelle. Cette distanciation offre non seulement un soulagement émotionnel, mais elle permet également à l'auteur d'explorer les complexités de leurs expériences sans se sentir totalement exposé.

L'introduction de personnages fictifs dans le récit autofictionnel ajoute une dimension supplémentaire. Les auteurs peuvent façonner ces personnages pour refléter différents aspects de leur propre personnalité ou pour représenter des archétypes émotionnels spécifiques. Cela offre une liberté créative qui permet de revisiter le passé avec un nouveau regard. Les personnages fictifs peuvent être utilisés pour symboliser des émotions, des désirs ou des peurs, créant ainsi un espace pour explorer en profondeur les implications psychologiques de l'expérience vécue.

En outre, l'utilisation de la fiction dans l'autofiction permet aux écrivains d'explorer des variations de scénarios et d'issues qui n'ont peut-être pas été possibles dans la réalité. Cela offre une opportunité de guérison en permettant à l'auteur de réécrire symboliquement leur propre histoire, d'imaginer des solutions alternatives et même de transformer le récit traumatisant en une source d'inspiration et de croissance personnelle.

L'autofiction, en tant que moyen de se distancier du vécu traumatisant, ouvre également la porte à une connexion plus profonde avec les lecteurs. Les lecteurs peuvent s'identifier aux personnages fictifs, vivre avec eux leurs émotions et leurs luttes, et à travers cette identification, trouver une sorte de guérison personnelle. Cette empathie partagée crée un lien entre l'écrivain et le lecteur, et ensemble, ils peuvent cheminer vers

la résilience et l'acceptation. En marge de la présentation de l'adaptation cinématographique de son roman, Scholastique Mukasonga déclare :

Jusqu'ici je n'avais, en effet, écrit que des récits autobiographiques, *Inyenzi* ou *les Cafards* (2006) autour de ma propre enfance dans la ville de Nyamata puis *La femme aux pieds nus* (2008), hommage à ma mère et plus largement à toutes les mères Tutsi du Rwanda qui sont restées dignes face à l'adversité et n'avaient qu'une seule raison de vivre: sauver leurs enfants. *Notre-Dame du Nil* est donc ma première fiction, même si tout ce que je raconte s'inspire de ma propre histoire. Contrairement à mes deux premiers livres entièrement autobiographiques que j'ai écrit dans la douleur, l'écriture de *Notre-Dame du Nil* s'est faite à ma grande surprise dans un climat plus apaisé puisqu'il s'agissait de personnages de fiction: je découvrais le plaisir d'écrire.¹³⁷

À travers cette déclaration, Mukasonga révèle comment la frontière entre la réalité vécue et la fiction est délicatement tissée. L'œuvre qu'est *Notre-Dame du Nil* illustre comment la source de l'inspiration peut être intimement liée à l'expérience personnelle de l'auteur, tout en étant transcendée par l'acte même de la création littéraire. En déclarant que son roman est sa première fiction, Mukasonga suggère que, même si elle s'inspire de sa propre histoire, elle adopte une approche créative qui va au-delà de la simple autobiographie. Elle transforme ses expériences en une forme d'art littéraire, utilisant l'élément autobiographique comme point de départ pour explorer des thèmes plus vastes et des univers fictifs.

Cette approche artistique permet à Mukasonga de confronter le vécu traumatisant à travers le prisme de la fiction. En créant des personnages et des situations qui s'inspirent de sa propre histoire, elle se distancie suffisamment pour aborder des thèmes sensibles et douloureux tout en préservant une certaine liberté narrative. Cette combinaison de réalité et d'imaginaire confère une profondeur et une richesse uniques à son œuvre.

Dans le contexte de l'écriture de soi, l'autofiction émerge comme une forme littéraire captivante qui transcende les frontières traditionnelles entre réalité et fiction. Scholastique Mukasonga, à travers ses réflexions sur son propre processus créatif, offre un aperçu poignant de la manière dont l'autofiction peut être utilisée pour aborder des expériences traumatisantes tout en préservant une distance émotionnelle. Son affirmation que *Notre-Dame du Nil* est donc sa première fiction, même si tout ce qu'elle raconte

¹³⁷ Mukasonga, S. (2020, Septembre 2). (F. Michel, Intervieweur) Consulté le Juillet 11, 2023, sur https://www.trigon-film.org/fr/movies/Notre_Dame_du_Nil/documents/Dossier_presse.pdf

s'inspire de sa propre histoire reflète une transformation profonde qui résonne avec l'essence de l'autofiction.

L'écriture de soi, dans sa forme pure, peut être émotionnellement exigeante. Raconter ses propres expériences, en particulier celles marquées par la douleur, peut être une entreprise émotionnellement épuisante et psychologiquement complexe. Ici, l'autofiction intervient comme une stratégie d'expression qui permet à l'auteur de naviguer entre la sphère personnelle et celle de la création artistique. Mukasonga, en choisissant de se représenter à travers des personnages de fiction, illustre comment l'autofiction agit comme un filtre, offrant une protection émotionnelle tout en préservant l'authenticité de son vécu.

L'utilisation de personnages de fiction dans l'autofiction ajoute une nouvelle couche de complexité. L'auteur peut créer des personnages qui incarnent différents aspects de leur propre personnalité, ou encore qui symbolisent des émotions, des désirs et des peurs. Cette liberté créative confère à l'auteur la capacité de revisiter son passé avec une perspective nouvelle. En incitant ces personnages à parcourir des scénarios similaires à ceux qu'elle a vécus, Mukasonga se distancie de l'expérience originelle tout en examinant les aspects psychologiques et émotionnels de manière approfondie. C'est également dans ce contexte qu'elle déclare :

Le personnage de Virginia dans le roman et le film, c'est moi. Pourtant, je n'en n'avais pas forcément conscience au moment de l'écriture. J'ai eu recours à la fiction pour mettre justement une distance entre ces faits et moi. Cela aurait été trop destructeur sinon. Mais j'ai été rattrapée par ma plume et le réel s'est imposé naturellement comme à mon insu. Il fallait que d'une manière ou d'une autre, je raconte cette histoire.¹³⁸

Cette déclaration éclaire davantage la complexité de l'écriture de soi à travers l'autofiction. Elle révèle comment le personnage de Virginia, présent à la fois dans son roman et dans le film, est une extension d'elle-même, même si elle n'en était pas nécessairement consciente au moment de l'écriture. Cette révélation souligne la façon dont l'autofiction peut opérer en tant que canal inconscient pour exprimer des expériences intimes tout en maintenant une certaine distance protectrice.

En déclarant que le personnage de Virginia la représente, Mukasonga reconnaît que l'autofiction offre une voie pour exposer ses émotions et ses expériences personnelles

¹³⁸ *Ibid.*

tout en évitant un contact direct avec le vécu traumatique. L'utilisation de la fiction devient un mécanisme de protection, un moyen de créer une barrière émotionnelle qui empêche les souvenirs d'être trop dévastateurs. Cette notion de distance émotionnelle résonne avec la capacité de l'autofiction à agir comme un tampon entre l'auteur et les événements racontés.

Cependant, Mukasonga admet que sa propre plume l'a rattrapée et que la réalité s'est peu à peu insérée dans sa création, presque à son insu. Cette observation met en évidence le fait que, même avec la fiction comme médiateur, les émotions et les souvenirs authentiques trouvent toujours un moyen de se frayer un chemin dans l'écriture. Cette convergence entre l'autofiction et le vécu personnel témoigne de la profondeur de l'engagement émotionnel de l'auteur envers son œuvre. L'idée que Mukasonga ressentait le besoin de raconter cette histoire, malgré les mécanismes de protection de la fiction, souligne la puissance cathartique de l'écriture. Elle exprime une pulsion intérieure qui dépasse les considérations rationnelles et montre comment l'autofiction peut devenir un canal nécessaire pour libérer des émotions enfouies et revisiter le passé douloureux d'une manière qui favorise la guérison

Ce processus d'exploration fictive ouvre des portes à des variations narratives et à des réinterprétations. L'auteur peut se pencher sur des scénarios alternatifs et examiner comment ils auraient pu influencer le cours de son histoire. C'est ici que l'autofiction démontre sa capacité de guérison. En permettant à l'auteur de "réécrire" symboliquement son histoire, elle peut transformer des événements traumatiques en une source d'inspiration et de croissance personnelle. La catharsis devient alors une voie pour la réparation émotionnelle.

2.2. Procédés narratifs qui marquent la distance :

2.2.1. Voix Impersonnelle : Du 'Je' Autobiographique au 'Elle' Évocateur

L'autofiction intrusive, telle que conceptualisée par Vincent Colonna, ouvre les portes d'une nouvelle dimension narrative où l'auteur transcende les frontières traditionnelles entre sa propre identité et la fiction qu'il crée. Colonna définit cette approche comme un jeu subtil entre l'auteur et le récit, où l'écrivain s'insère habilement dans la structure du roman sans se présenter directement sur la scène narrative. C'est un acte de transformation littéraire, une métamorphose où l'auteur devient le narrateur-

auteur, un conteur en marge de l'intrigue, guidant le lecteur à travers les dédales de l'histoire :

La transformation de l'écrivain n'a pas eu lieu par le truchement d'un personnage, son interprète n'appartient pas à l'intrigue proprement dite. L'avatar de l'écrivain est un récitant, un raconteur ou un commentateur, bref un « narrateur-auteur » en marge de l'intrigue. Cette posture [...] suppose un roman à la troisième personne, avec un énonciateur extérieur au sujet.¹³⁹

Dans ce contexte, l'autofiction intrusive peut prendre deux formes distinctes. Tout d'abord, l'auteur peut se projeter en tant que protagoniste du récit, dévoilant ses pensées les plus profondes et ses expériences intimes à travers un personnage qui lui est étroitement lié. Cette stratégie permet à l'auteur de naviguer entre la réalité et la fiction, créant un espace d'exploration émotionnelle où les frontières entre le moi et le personnage deviennent poreuses. Le lecteur se retrouve alors embarqué dans un voyage intérieur, assistant à la danse complexe entre la vie réelle et l'imagination de l'auteur.

D'autre part, l'autofiction intrusive peut également se manifester par l'entremise d'un personnage fictif qui incarne l'auteur, jouant le rôle d'un observateur discret ou d'un commentateur omniscient. Cette incarnation indirecte de l'auteur permet à ce dernier de guider le lecteur à travers l'histoire sans s'exposer directement. L'auteur devient ainsi un architecte invisible, tissant les fils narratifs tout en préservant une certaine distance. Cette technique exige une maîtrise narrative exceptionnelle, car l'auteur doit maintenir un équilibre entre sa présence discrète et sa capacité à influencer subtilement le déroulement de l'intrigue.

Effectivement, les deux formes de l'autofiction intrusive que Vincent Colonna a définies trouvent une expression remarquable dans le roman *Notre-Dame du Nil*. Dans cette œuvre, l'auteure déploie une narration à la troisième personne qui intègre subtilement sa propre voix à travers différents personnages et un narrateur qui porte les traces de sa propre expérience.

Tout d'abord, Mukasonga se glisse dans le récit en créant un lien étroit entre certains personnages et des aspects de sa propre vie. Les personnages, bien que fictifs, incarnent des aspects de l'identité de l'auteure et portent les réflexions, les émotions et les expériences qu'elle a vécues. Ce faisant, elle établit un dialogue intime entre sa réalité et la fiction qu'elle crée, invitant les lecteurs à explorer les nuances entre la vérité

¹³⁹ Colonna, V. (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Op. cit., p. 135.

personnelle et l'inventivité littéraire. D'autre part, Mukasonga déploie également la deuxième forme de l'autofiction intrusive en introduisant un narrateur qui peut être perçu comme un "narrateur-auteur" en marge de l'intrigue. Ce narrateur, bien qu'extérieur à l'intrigue, commente et interprète les événements, offrant un regard réflexif sur l'histoire. Il devient ainsi un reflet indirect de l'auteure elle-même, agissant comme un prisme à travers lequel ses pensées et ses émotions sont diffusées dans le récit. Cette technique crée une tension narrative captivante entre l'immersion du lecteur dans l'histoire et la perspective distanciée du narrateur-auteur.

En effet, Mukasonga transcende les limites traditionnelles de la narration pour offrir une expérience littéraire profonde et multi-couches. Elle tisse avec habileté sa propre expérience, ses émotions et ses réflexions dans le tissu de son récit, tout en préservant une certaine distance narrative qui invite le lecteur à une exploration intellectuelle et émotionnelle. Ce faisant, elle parvient à créer un espace de résonance où les frontières entre le personnel et le fictif s'estompent, incitant le lecteur à considérer les liens subtils entre l'auteur, le récit et les personnages.

2.2.2. Perspectives de Focalisation : Exploration des Pensées et Sentiments à travers les Personnages

Dans le contexte de l'autofiction et de l'exploration des différentes techniques narratives adoptées par le narrateur, il est indispensable d'examiner le point de vue de l'auteur, ce que Gérard Genette appelle la focalisation¹⁴⁰. La question de la focalisation interne et externe se révèle pertinente et complexe. Dans les romans où l'auteure se dissimule habilement derrière les personnages ou des narrateurs, l'accès aux pensées et aux sentiments peut être limité à ces entités fictives, créant ainsi une dynamique narrative fascinante.

Dans le cas de la focalisation interne, le lecteur est immergé dans les pensées, les émotions et les perceptions des personnages. L'auteure devient une sorte de guide subtil, utilisant les personnages comme des voix par lesquelles elle peut exprimer ses propres réflexions sans dévoiler directement ses pensées intimes. Cette technique permet une immersion profonde dans l'univers intérieur des personnages, offrant aux lecteurs une perspective intime et souvent complexe sur leurs motivations, leurs dilemmes et leurs évolutions émotionnelles. L'auteure peut ainsi jouer avec les contrastes entre les

¹⁴⁰ Genette, G. (1972). *Figures III. Op. cit.*, p. 248.

expériences personnelles qui se reflètent à travers les personnages et les choix narratifs qui élargissent l'horizon de l'histoire.

D'un autre côté, la focalisation externe peut également être mise en œuvre de manière stratégique. Dans ce cas, les pensées et les émotions de l'auteure ne sont pas exposées directement, mais elles sont tissées dans les interactions, les descriptions et les dialogues des personnages. Le lecteur devient alors un observateur attentif de l'histoire, démêlant les indices subtils laissés par l'auteure à travers les choix des mots et les situations créées. Cette approche crée une distance délibérée entre l'auteure et le récit, tout en permettant aux lecteurs d'explorer les pistes cachées dans la trame narrative.

Ces choix de focalisation interne et externe contribuent à la complexité de l'autofiction intrusive. Ils offrent une palette de nuances à travers lesquelles l'auteure peut jouer avec les frontières entre la réalité et la fiction, tout en invitant les lecteurs à une participation active dans la construction du sens. Les personnages deviennent des instruments à travers lesquels l'auteure explore des thèmes personnels, des dilemmes et des émotions, sans pour autant dévoiler directement son propre vécu. Cela crée un dialogue subtil entre l'auteure, les personnages et les lecteurs, où chacun joue un rôle dans la création et l'interprétation de la signification profonde du récit.

Dans le roman *Notre-Dame du Nil* de Scholastique Mukasonga, les deux formes de focalisation, interne et externe, se déploient de manière éclatante et subtile, enrichissant l'expérience de lecture tout en nourrissant la complexité narrative inhérente à l'autofiction intrusive.

Dès le début du récit, la focalisation interne se manifeste à travers les personnages qui portent en eux les émotions et les pensées de l'auteure. Ces personnages deviennent les voix par lesquelles Mukasonga exprime ses réflexions, ses souvenirs et ses questionnements personnels. À travers les monologues intérieurs et les interactions entre les protagonistes, le lecteur entre dans l'intimité des pensées des personnages, découvrant ainsi des couches profondes de leur être. Les émotions complexes et les dilemmes auxquels ils font face deviennent un moyen pour Mukasonga de sonder des thèmes personnels, tout en maintenant une distance narrative qui rappelle la présence de l'auteure en arrière-plan. Pour illustrer cela, nous lisons, à titre d'exemple, le dialogue qui s'est déroulé entre les lycéennes portant sur le thème de la nourriture et des techniques culinaires authentiquement rwandaises. La conversation a dégénéré en un conflit

concernant les accusations selon lesquelles le peuple Tutsi ne serait pas d'origine rwandaise, mais étrangère, et que les Hutus sont les véritables Rwandais :

Hélas ! les provisions s'épuisaient vite et il ne restait plus au bout de deux ou trois semaines que quelques poignées d'arachides qu'on gardait comme ultime consolation pour les mauvais jours. Il fallait bien se résoudre à se nourrir avec ce que l'on servait au réfectoire : de boulgour fade, de cette pâte jaune qui collait au palais et que le père Angelo, souvent invité en voisin, dévorait avec un évident appétit et saluait du nom sonore de polenta, de ces petits poissons mous et huileux qu'on tirait de leur boîte, et parfois, le dimanche et les jours de fête, de la viande d'on ne sait quel animal appelé corned-beef...

- Tout ce que mange les Blancs, gémissait Godelive, sort des boîtes, même les morceaux de mangue et d'ananas qui nagent dans du sirop, et les seules vraies bananes qu'on nous sert, ce sont des bananes sucrées pour finir le repas, mais ce n'est pas comme cela qu'on mange les bananes. Dès que je rentrerai chez moi pour les vacances, avec ma mère, on préparera de vraies bananes [...]
- Tu ne connais rien, dit Gloriosa, ce qu'il faut, c'est la sauce d'arachide, *ikiniga*, et faire cuire doucement, très doucement, de façon que la sauce imprègne jusqu'aux entrailles de la banane.
- Mais, rectifiait Modesta, si vous faites cuire avec le *Butare* et dans une casserole comme les gens de la ville, les bananes cuiront trop vite, elles ne seront pas moelleuses, il faut du charbon de bois et surtout une marmite en terre. Ça prend beaucoup de temps. Moi, je vais vous donner la vraie recette, celle de ma mère [...]
- Ma pauvre Modesta, dit Goretti, ta mère fera toujours la délicate, des bananes bien blanches, immaculées et on les accompagne avec du lait ! Tu auras toujours les manières de ta mère. Moi, je vais te dire ce qu'il faut que tu prépares pour ton père [...] Voilà les bananes des vrais Rwandais qui ont la force de manier la houe !
- Vous toutes, dit Virginia, vous êtes des filles de la ville ou des filles de riches, vous n'avez jamais mangé de bananes dans les champs. C'est là qu'elles sont les meilleures ! [...]
- Qu'est-ce que tu es venue faire au lycée alors, dit Gloriosa, tu aurais dû rester dans ta cambrousse à manger des bananes dans les champs. Tu aurais laissé ta place pour une vraie rwandaise du peuple majoritaire.
- Bien sûr, je suis de la campagne et je n'en ai pas honte mais, moi, j'ai honte de ce que j'ai dit et de ce que nous venons toutes dire, Est-ce que les Rwandais parlent de qu'ils mangent ? C'est une honte de parler de ça, C'est même une honte de manger devant les autres, d'ouvrir la bouche devant quelqu'un et ce que nous faisons tous les jours !
- C'est vrai, dit Immaculée, les Blancs n'ont aucune pudeur. Je les entends quand mon père les invite pour ses affaires. Il est bien obligé. Les blancs, ils parlent tout le temps de ce qu'ils mangent, de ce qu'ils ont mangé, de ce qu'ils vont manger.
- Et les Zaïrois, dit Goretti, en regardant Frida, ils mangent des termites, des criquets, des serpents, des singes, et ils en sont fiers !
- On va bientôt sonner pour le réfectoire, dit Gloriosa, allons-y et toi, Virginia, tu seras bien forcée d'ouvrir la bouche devant nous pour manger les restes des vraies Rwandaises. (Mukasonga, NDN, 2012, pp. 59-63)

Dans ce dialogue issu de l'œuvre de Scholastique Mukasonga, la focalisation interne se manifeste à travers la manière dont les pensées, les émotions et les perceptions des personnages sont exposées, permettant ainsi aux lecteurs d'entrer profondément dans leur psyché. Cela crée une proximité émotionnelle avec les personnages, tout en

permettant de comprendre leurs différents points de vue et les subtilités culturelles qui les animent.

Tout d'abord, la focalisation interne se révèle dans les réflexions intimes de chaque personnage au sujet de la nourriture et de la culture rwandaise. Godelive, Gloriosa, Modesta, Goretti, Virginia, et les autres, expriment leurs croyances et leurs expériences personnelles. Le lecteur est en mesure de capter leurs préoccupations, leurs aspirations et leurs doutes. Cette technique permet à l'auteure de mettre en avant les multiples facettes de l'identité et de la culture rwandaise, à travers lesquelles les personnages se définissent.

Cependant, ce qui commence comme un simple désaccord de points de vue sur la nourriture et les traditions culinaires prend progressivement une tournure plus sombre, évoluant vers un conflit ethnique latent. À mesure que la discussion progresse, les commentaires des personnages deviennent de plus en plus chargés d'émotions et de connotations culturelles. Les allusions aux "Blancs" et aux "Zaïrois" reflètent des stéréotypes et des jugements de valeur sous-jacents, qui font écho à des questions d'identité et de supériorité.

Le dialogue se transforme en conflit ethnique lorsque les personnages commencent à associer les choix alimentaires aux identités ethniques. Les remarques de Gloriosa sur la "vraie rwandaise du peuple majoritaire" et la réponse cinglante de Virginia quant à son origine rurale versus urbaine révèlent une sous-jacente tension ethnique. L'insinuation que manger comme un "vrai Rwandais" est relié à l'appartenance ethnique, ajoute une dimension plus profonde et potentiellement dangereuse à la discussion.

Le débat sur la cuisine traditionnelle se transforme donc en une arène pour des confrontations culturelles et ethniques. Les dialogues devenus acerbes et les répliques chargées de sous-entendus reflètent les divisions profondément enracinées au sein de la société rwandaise, qui ont ultérieurement contribué aux tragédies historiques du pays.

En somme, la focalisation interne permet de suivre l'évolution des pensées et des émotions des personnages au fur et à mesure que le dialogue bascule d'un simple désaccord de points de vue sur la nourriture en un conflit culturel et ethnique. Cette transformation met en lumière la maîtrise de l'auteure à utiliser la dynamique des interactions pour explorer des thèmes plus vastes liés à l'identité, à la tradition et aux conflits socioculturels.

Parallèlement, la focalisation externe se manifeste dans les détails minutieux de la description et des dialogues. L'auteure ne dévoile pas directement ses pensées et ses sentiments, mais les sème habilement dans les interactions entre les personnages et dans les descriptions des lieux et des événements. Ces détails subtils agissent comme des indices que le lecteur peut assembler pour saisir les pensées implicites de l'auteure. La narration externe crée un jeu de devinettes littéraires, invitant les lecteurs à décoder les indices disséminés dans le texte et à construire une image plus complète de la pensée de l'auteure sans qu'elle ne se dévoile explicitement, comme l'illustre l'extrait suivant :

Il pleuvait sur le lycée Notre-Dame-du-Nil. Depuis combien de jours, de semaines ? On ne comptait plus. Comme au premier ou au dernier jour du monde, montagnes et nuages n'étaient plus qu'un seul chaos grondant. La pluie ruisselait sur le visage de Notre-Dame du Nil, délavant son masque de négritude. La présumée source du Nil avait submergé la margelle du bassin en un torrent fougueux [...]

- Peut-être qu'il pleut comme ça sur la terre entière, dit Modesta, peut-être qu'il va continuer à pleuvoir, que la pluie ne cessera jamais, peut-être que c'est à nouveau le déluge du temps de Noé.
- Imaginez, les filles, dit Gloriosa, si c'était le déluge, bientôt il n'y aurait plus que nous sur la terre, le lycée est bien trop haut pour être noyé, il serait comme l'Arche. Nous serions seules sur la terre.
- Et quand l'eau se retirerait – car elle se retirera bien un jour- ce serait à nous de repeupler la terre. Mais s'il n'y a plus de garçons, comment on fera ? dit Frida. Les professeurs blancs, il y a longtemps qu'ils seront repartis se noier chez eux, et moi, le frère Auxile ou le père Herménégilde, je n'en veux pas.
- Soyez sérieuses, dit Virginia, le déluge, c'est une histoire des abapadri [...]
- Et puis, au Rwanda, il y a les abavubyi, les faiseurs de pluie, dit Veronica. Ce sont eux qui commandent à la pluie. Ils la font venir ou ils l'arrêtent ... (Mukasonga, NDN, 2012, pp. 65-67)

Dans cet extrait, plutôt que de révéler directement les pensées et les sentiments des personnages, Mukasonga utilise ces détails pour laisser transparaître les pensées implicites de l'auteure. Cette technique crée un jeu de devinettes littéraires, invitant les lecteurs à décoder les indices disséminés dans le texte et à construire une image plus complète de la pensée de l'auteure sans qu'elle ne se dévoile explicitement.

L'utilisation de la focalisation externe devient particulièrement visible dans la manière dont les personnages réagissent à la pluie qui tombe sur le lycée Notre-Dame-du-Nil. À travers leurs réflexions et leurs dialogues, nous pouvons discerner des attitudes, des croyances et des préoccupations plus profondes. Lorsque Modesta évoque le déluge du temps de Noé, elle suggère une dimension mythologique et religieuse qui se cache derrière les événements naturels. Le dialogue entre les filles révèle leur hostilité envers tout ce qui est étranger et la croyance en des mythes authentiques, même au sein d'un

environnement éducatif prestigieux. Le discours de Gloriosa sur le lycée en tant qu'"Arche" et les réflexions de Frida sur le repeuplement de la terre illustrent ces croyances profondément enracinées. Le débat sur les abapadri et les abavubyi reflète la présence constante de la culture et de la croyance traditionnelles, même parmi les étudiantes.

Les descriptions atmosphériques contribuent également à la focalisation externe. La pluie incessante et la fusion entre "montagnes et nuages" créent un environnement chaotique qui peut être interprété comme une métaphore des tensions et des conflits sous-jacents dans la société rwandaise. Les détails visuels et sensoriels immergent les lecteurs dans l'environnement, les incitant à réfléchir aux significations plus profondes de ce qu'ils lisent.

En effet, la focalisation externe dans cet extrait se manifeste à travers les détails des descriptions et des dialogues qui révèlent les pensées implicites et les croyances des personnages. Cette technique littéraire subtilement employée par Mukasonga permet de créer une atmosphère immersive tout en invitant les lecteurs à explorer les couches cachées de l'histoire et de la pensée de l'auteure, tout en mettant en lumière l'hostilité envers l'étranger et la persistance des mythes culturels au sein de l'environnement du lycée.

Ainsi, la focalisation interne et externe se combinent pour tisser une trame narrative riche et multidimensionnelle. Mukasonga utilise les personnages et les situations comme des réceptacles pour ses propres expériences et réflexions, tout en confiant aux lecteurs la tâche de reconstituer ces éléments dissimulés dans le tissu du récit. Cette approche crée une dynamique de participation active, où les lecteurs deviennent des explorateurs intellectuels et émotionnels, naviguant à travers les strates de l'histoire pour découvrir les multiples significations.

2.3. Polyphonie Narrative : Les Voix Plurielles de Récit

À l'origine, la polyphonie est néologisme qui renvoie au domaine de la musique, qui désigne un ensemble de voix orchestrés c'est-à-dire, la superposition de plusieurs mélodies, ou de parties musicales, chantées ou jouées en même temps. En littérature, la polyphonie désigne la pluralité des voix narratives et de consciences distinctes au sein du même texte, c'est une technique qui consiste à faire intervenir plusieurs voix ou points de vue dans un récit. Elle permet de créer un effet de diversité, de complexité ou de

contradiction dans le texte. La notion de ‘polyphonie narrative’ est inventée théoricien russe Mikhaïl Bakhtine en 1929 dans son œuvre *Les problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Dans son ouvrage *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine affirme que :

Sur toutes ses voies vers l’objet, dans toutes les directions, le discours en rencontre un autre, ‘étranger’, et ne peut éviter une action vive et intense avec lui. Seul l’Adam mythique abordant avec sa première parole un monde pas en encore mis en question, vierge, seul Adam-le-solitaire pouvait éviter totalement cette orientation dialogique sur l’objet avec la parole d’autrui.¹⁴¹

Il ajoute ainsi que :

Les discours les plus intimes sont eux aussi traversés pas des évaluations d’un auditeur virtuel, d’un auditoire potentiel, même si la représentation d’un auditoire n’apparaît pas clairement à l’esprit du locuteur [Et que cette] dialogisation intérieure du discours pénètre dans toute sa structure, dans toutes ses couches sémantiques et expressives.¹⁴²

En effet, cette polyphonie, telle une fresque littéraire, permet à l’œuvre d’explorer une variété de points de vue, de sensations et de perceptions, conférant ainsi une profondeur et une dimension inédites à l’univers fictionnel. En suivant cette approche, le lecteur se retrouve immergé dans un monde où les récits enchâssés et les dialogues subtils s’entrelacent pour former une trame qui captive et invite à explorer les multiples facettes des événements racontés.

Dans le roman *Notre-Dame du Nil* de Scholastique Mukasonga, la pluralité des voix narratives se fait entendre à travers trois types d’interdiscours distincts : le discours du colonisateur, le discours scientifique et le discours religieux. Cette approche narrative polyphonique offre une perspective riche et nuancée sur les enjeux sociaux, culturels et politiques qui façonnent l’histoire du Rwanda et des personnages du roman. L’interaction entre ces différents discours crée un tissage complexe qui reflète les tensions et les conflits existant depuis l’époque coloniale. Dès les premières lignes de ce roman, il devient perceptible de quelle manière ces trois types de discours se manifestent au travers des dialogues et des réflexions des différents personnages :

Il n’y a pas de meilleur lycée que le lycée Notre Dame du Nil. Il n’y en a pas de plus haut non plus. 2500 mètres, annoncent fièrement les professeurs blancs. 2493, corrige sœur Lydwine, la professeur de géographie. On est si près du ciel, murmure la mère supérieure en joignant les mains. L’année scolaire coïncidant avec

¹⁴¹ Bakhtine, m. (1987). *Esthétique et théorie du roman (1929)*. (D. Olivier, Trad.) Paris: Gallimard., p. 102.

¹⁴² *Ibid.*

la saison des pluies, le lycée est souvent dans les nuages. (Mukasonga, NDN, 2012, p. 9)

Tout d'abord, le discours du colonisateur est perceptible dans la manière dont le lycée Notre-Dame du Nil est présenté comme le meilleur et le plus haut lycée. L'assertion "Il n'y a pas de meilleur lycée que le lycée Notre-Dame du Nil" reflète l'arrogance et la condescendance du point de vue occidental, suggérant que les normes et les valeurs européennes sont supérieures. Cette déclaration souligne la volonté de présenter l'éducation occidentale comme étant supérieure à celle des Rwandais, renforçant ainsi la hiérarchie coloniale.

Ensuite, le discours scientifique entre en jeu lorsque la professeure de géographie, sœur Lydwine, intervient pour corriger la hauteur du lycée. Lorsqu'elle rectifie le chiffre de l'altitude à "2493 mètres", elle introduit un élément de précision et de rigueur scientifiques. Cette intervention souligne l'importance de la précision et de l'exactitude, des valeurs souvent associées à la connaissance occidentale et à la suprématie scientifique. Cette correction met en lumière la tension entre les connaissances locales et indigènes et les perspectives imposées par les colonisateurs.

Enfin, le discours religieux se manifeste à travers la réflexion de la mère supérieure qui déclare : "On est si près du ciel". Cette déclaration peut être interprétée comme une allusion spirituelle et métaphorique, soulignant peut-être l'idée de transcendance et de lien entre le lycée et le divin. Cette perspective religieuse est typique de l'approche missionnaire, où l'Église catholique cherchait à établir un lien entre la foi chrétienne et les aspects de la vie quotidienne, y compris l'éducation.

Au sein de la pluralité des voix narratives, la narratrice se fait également entendre à travers un usage habile de l'ironie. Cette ironie agit comme un outil de déconstruction, permettant de démystifier les discours énoncés par les différents personnages et de mettre en lumière leurs intersections et leurs chevauchements. À travers cette utilisation de l'ironie, l'auteure expose les complicités sous-jacentes qui contribuent à la formation d'une politique de haine.

En utilisant l'ironie pour faire ressortir ces aspects, la narratrice propose une lecture critique qui transcende les apparences superficielles. Cette approche permet au lecteur de saisir les jeux de pouvoir et les stratégies de manipulation qui se cachent derrière les discours apparents. En mettant en lumière les complicités entre les différents discours, l'ironie dévoile la manière dont ces discours convergent pour façonner une

politique de haine. Cette politique de haine, à laquelle la narratrice fait allusion, n'est pas seulement une simple coïncidence, mais plutôt une construction élaborée résultant de l'interaction complexe entre les voix et les idéologies.

De plus, Mukasonga met en lumière la confusion culturelle prévalant à l'époque et révèle le processus de manipulation dans le but de présenter l'une identité Tutsi comme étrangère. La polysémie inhérente à ces discours met en évidence la duplicité des narrations mensongères ainsi que les stratégies déployées pour nourrir la haine et semer la terreur :

... mon père dit qu'il faut répéter sans cesse qu'il y a toujours des Iyenzi, qu'ils sont toujours prêts à revenir, qu'il y en a qui s'infiltrent, que les Tutsis qui sont restés les attendent avec impatience, et même peut-être les moitiés de Tutsi comme toi. Mon père dit qu'on ne doit jamais oublier de faire peur au peuple. (Mukasonga, NDN, 2012, p. 229)

Le passage souligne comment les discours officiels, qui sont censés véhiculer des informations objectives, sont en réalité chargés d'agenda politique. Gloriosa explique que ce qui est perçu comme des mensonges par certains est en fait qualifié de politique par d'autres. Cette distinction subtile souligne comment les manipulations discursives sont justifiées par des motifs de pouvoir et de contrôle. Les mensonges deviennent des instruments de manipulation politique, visant à perpétuer des préjugés et à entretenir des divisions.

L'extrême cynisme émerge lorsque le père de Gloriosa expose ouvertement l'utilisation de la peur comme outil de gouvernance. L'extrait met en évidence comment les mensonges délibérés sont façonnés en vue de maintenir un climat de terreur. L'insistance sur la nécessité de "répéter sans cesse" certaines affirmations renforce le caractère intentionnel et réfléchi de cette entreprise. La mention des "Iyenzi", présentés comme des menaces permanentes, sert à justifier la méfiance envers une certaine communauté. De plus, l'idée que même les "moitiés de Tutsi" peuvent être suspectes souligne l'absurdité et l'ampleur des mécanismes de méfiance.

Ce passage offre une illustration frappante de la manière dont les discours manipulatifs sont utilisés pour façonner les perceptions, nourrir la peur et renforcer les divisions. Mukasonga met en évidence la manière dont la polysémie des mots et la manipulation des significations contribuent à la propagation de récits biaisés. Ce faisant, elle dévoile le processus de construction d'une identité d'étranger pour les Tutsis et met

en exergue les conséquences dévastatrices de cette manipulation pour la société rwandaise.

L'entrelacement de ces voix narratives diverses crée une toile narrative riche en contrastes et en nuances. Il met en lumière les différentes perspectives à travers lesquelles les événements et les idées sont interprétés, tout en offrant une représentation multidimensionnelle de la société rwandaise à l'époque. Cette polyphonie narrative renforce l'authenticité et la complexité de l'histoire racontée, offrant au lecteur une immersion plus profonde dans les enjeux et les réalités de l'époque.

3. La Création d'un Univers Romanesque Évocateur

3.1 Cadre spatio-temporel : lieu isolé et symbolique, époque pré-génocidaire

Dans "Notre-Dame du Nil" de Scholastique Mukasonga, l'univers romanescque est habilement tissé à travers un cadre spatio-temporel précis et significatif. Le choix du lycée Notre-Dame du Nil comme lieu isolé et symbolique, ainsi que la mise en scène de l'époque pré-génocidaire, sont des éléments clés qui contribuent à l'atmosphère, à la signification et à la profondeur de l'œuvre, ce lieu : « n'est pas copie d'un lieu référentiel mais jonction entre l'espace du monde et l'espace de l'imaginaire de l'artiste. »¹⁴³ En effet, le roman débute en nous offrant une description minutieuse du décor au sein duquel se niche le lycée :

Il n'y a pas de meilleur lycée que le lycée Notre-Dame-du-Nil. Il n'y en a pas de plus haut non plus. 2500 mètres, annoncent fièrement les professeurs blancs. 2493, corrige sœur Lydwine, la professeur de géographie. « On est si près du ciel », murmure la mère supérieure en joignant les mains.

L'année scolaire coïncidant avec la saison des pluies, le lycée est souvent dans les nuages. Parfois, mais rarement, il y a une éclaircie. On aperçoit alors, tout en bas, le grand lac comme une flaque de lumière bleutée [...]

Le lycée est tout proche du Nil. De sa source évidemment. Pour y aller, on emprunte une piste rocailleuse qui suit la ligne des crêtes. La piste aboutit à un terre-plein où stationnent les rares Land Rover des touristes qui s'aventurent jusque-là. Une pancarte indique : « SOURCE DU NIL → 200 m. Un sentier de pente raide mène à un éboulis d'où jaillit entre deux rochers un mince ruisseau. L'eau de la source est d'abord retenue dans un bassin cimenté avant de se déverser par une minuscule cascade dans une rigole incertaine dont on perd vite la trace dans les herbes du versant et sous les fougères arborescentes de la vallée. À droite de la source, on a érigé une pyramide qui porte l'inscription : « Source du Nil. Mission Cock, 1924 ». Pas bien haute pyramide : les filles du lycée touchent sans effort la

¹⁴³ Achour, C., & Bekkat, A. (2002). *Clefs pour la lecture des récits convergences critiques II*. Blida: Editions du Tell., p. 50.

pointe ébréchée, elles disent que cela leur portera bonheur. Mais ce n'est pas pour la pyramide que les lycéennes viennent à la source. Elles n'y vont pas en excursion, elles vont en pèlerinage. La statue de Notre-Dame du Nil est placée entre les gros rochers qui surplombent la source. Ce n'est pas tout à fait une grotte. On a abrité la statue sous une guérite de tôles. Sur le socle, on a gravé : « NOTRE-DAME DU NIL, 1953 ». C'est Mgr le vicaire apostolique qui a décidé d'ériger la statue. Le roi avait obtenu du souverain pontife de consacrer le pays au Christ-Roi. L'évêque a voulu consacrer le Nil à la vierge. (Mukasonga, NDN, 2012, pp. 9-11)

Le lycée Notre-Dame du Nil, perché à 2500 mètres d'altitude, se présente comme un lieu à la fois isolé et mystique. Cette élévation, illustrée par l'affirmation des professeurs blancs, évoque une proximité avec le ciel, un éloignement du quotidien terrestre. L'image du lycée enveloppé par les nuages, souvent dans la brume, renforce cette notion d'isolement, créant ainsi une ambiance presque onirique. Les rares éclaircies suggèrent des moments fugaces de clarté et d'espoir au milieu de l'incertitude ambiante.

Le choix de situer le lycée près du lac et de la source du Nil renforce davantage cette symbolique. Le lac, "une flaque de lumière bleutée," représente une lueur d'espoir dans le contexte de l'époque pré-génocidaire. La source du Nil, en tant que lieu empreint de mystère et de révélation, devient un symbole puissant de la spiritualité et de la connection avec la nature. La présence de la statue de Notre-Dame du Nil, placée sous une guérite de tôles à proximité de la source, ajoute une dimension religieuse à cet environnement, liant le sacré et le naturel. Le lycée lui-même devient un microcosme qui reflète la société et les tensions de l'époque.¹⁴⁴

Par ailleurs, le fait que les lycéennes se rendent à la source en pèlerinage plutôt qu'en simple excursion renforce l'aspect rituel et sacré de cet endroit. La décision de Mgr le vicaire apostolique d'ériger la statue témoigne de l'influence de la religion et de la spiritualité sur la vie quotidienne des habitants de la région. Cette interaction entre les éléments religieux et la nature souligne la complexité de la vie et des croyances à cette époque.

Le cadre spatial joue un rôle central dans la création de l'univers romanesque. Le lycée Notre-Dame du Nil, situé sur les collines du Rwanda, offre un décor à la fois pittoresque et empreint de symbolisme. Cet établissement isolé représente un microcosme de la société rwandaise de l'époque, où diverses identités et origines se croisent dans un

¹⁴⁴ Les descriptions minutieuses, telles que la pyramide portant l'inscription "Source du Nil. Mission Cock, 1924," et la statue de "NOTRE-DAME DU NIL, 1953," marquent des moments importants dans l'histoire de cette région. Ces détails historiques ancrent le récit dans un contexte temporel spécifique et servent de repères pour les événements à venir.

espace confiné. L'isolement géographique du lycée amplifie la tension entre les différentes communautés, tout en créant une atmosphère de huis clos où les dynamiques sociales et les conflits s'intensifient.

Cependant, dans *Notre-Dame du Nil*, l'exploration de la violence du génocide ne se fait pas de manière directe ; elle plonge plutôt ses racines profondément dans le malaise ambiant. L'action se déploie entre les années 1970 et les prémices des massacres liés au génocide en 1973. Dans ce contexte, Scholastique Mukasonga témoigne : « C'était en 1973, l'année où le gouvernement a supprimé les quotas qui permettaient aux Tutsi de faire des études. L'idée que des Tutsi accèdent au savoir leur était insupportable »¹⁴⁵. Cette suppression des chances d'accès au savoir pour les Tutsi reflète l'intolérance et l'oppression insupportable qui s'installe, préfigurant ainsi la justification du génocide à venir.

Bien que le génocide se profile à l'horizon, il se présente comme étant justifié au nom de la sécurité du Rwanda, s'insérant ainsi dans la théorie du complot à l'image de celle mise en œuvre par les nazis envers les Juifs. À la conclusion du roman, alors que les brigades de la Jeunesse Militante Rwandaise investissent le lycée sous prétexte de protéger les pensionnaires d'une supposée attaque des « Inyenzi ».

À mesure que l'histoire avance, le lycée lui-même devient un espace emblématique. Les brigades de la Jeunesse Militante Rwandaise « les rebelles hutu » y pénètrent à la fin du roman, sous prétexte de protéger les élèves des attaques des Inyenzi « les tutsi ». Ce tragique événement résulte de l'atmosphère extrêmement tendue et des provocations constantes envers les élèves Tutsi, qui sont dépeintes tout au long du récit. Ainsi, l'école, le lieu qui est normalement considérée comme le sanctuaire de la transmission du savoir et des valeurs morales et sociales, se transforme en théâtre de violence symbolique. Cet événement découle naturellement de l'atmosphère extrêmement tendue et des provocations quotidiennes à l'encontre des élèves Tutsi, décrites tout au long du récit.

Le choix de l'époque pré-génocidaire génocidaire comme contexte historique est un choix profondément significatif. La narration se situe juste avant les événements tragiques du génocide rwandais, faisant de cette période anticipe l'horreur à venir.

¹⁴⁵Mukasonga, S. (2020, Septembre 2). (F. Michel, Intervieweur). *Op. cit.*

L'auteure utilise ce contexte historique pour créer une tension narrative subtile, où les lecteurs sont conscients des implications futures des interactions entre les personnages et des thèmes qui se développent. Le cadre temporel renforce également la tragédie imminente, apportant une dimension poignante à l'expérience de lecture. Ce cadre temporel renforce également l'imminence tragique, conférant ainsi une dimension poignante à l'expérience de lecture, saisissant les lecteurs dans une déchirante préparation. Les lecteurs sont conscients des conséquences inévitables des interactions entre les personnages et des thèmes qui se développent.

En conclusion, le cadre spatio-temporel du lycée Notre-Dame du Nil et de l'époque pré-génocidaire est un élément fondamental dans la création de l'univers romanesque dans le roman. Ce choix permet à Scholastique Mukasonga de construire un environnement riche en significations, où les interactions entre les personnages et les thèmes abordés sont profondément liées aux circonstances historiques et géographiques. Cet agencement complexe confère une profondeur supplémentaire à l'œuvre, tout en invitant les lecteurs à réfléchir aux implications des événements passés et à leur résonance dans le présent.

3.2 Description des traditions et des coutumes rwandaises : immersion dans la culture du pays

Il est impératif, tout d'abord, de se remémorer que le Rwanda est composé d'une mosaïque de clans, chacun revêtant une fonction sociale spécifiquement définie. Au cœur de cette structure, émergent trois ensembles prééminents : les Tutsi, éminents éleveurs, les Hutu, dévoués cultivateurs, et les Twa, ces ancêtres vénérés, adeptes de la chasse et de la cueillette. Cette segmentation, bien loin d'être une séparation ethnique comme le suggérèrent jadis les Européens, ne dissimule en réalité qu'une communion profonde. En effet, la même langue, la même spiritualité, ainsi que des traditions symbiotiques, tissent un lien inaltérable entre ces groupes, soudés par des fils invisibles de culture et de partage.

Dans *Notre-Dame du Nil* de Scholastique Mukasonga, la description minutieuse des coutumes rwandaises contribue à immerger les lecteurs dans la culture et la nature du pays. Cette attention portée aux détails environnementaux et culturels crée un univers romanesque riche en textures et en significations. C'est en pénétrant au cœur des coutumes et des croyances, en dépeignant avec une précision presque picturale les paysages majestueux et les us et coutumes qui les animent, que Mukasonga nous transporte. Elle nous fait ressentir le parfum de l'air, entendre le murmure des rivières, et goûter la saveur

des traditions ancestrales qui continuent de façonner la vie quotidienne des habitants du Rwanda. Dans cette œuvre, chaque détail est une invitation à un voyage sensoriel et intellectuel, où les lecteurs peuvent presque toucher la texture du tissu social complexe de la société rwandaise.

En outre, les coutumes et les traditions rwandaises jouent un rôle vital dans la construction de l'univers romanesque. Mukasonga dépeint avec précision les cérémonies, les rituels et les interactions sociales qui font partie intégrante de la vie quotidienne. Ces éléments culturels ajoutent une profondeur et une authenticité à l'œuvre, tout en montrant la richesse de la vie tutsie avant les bouleversements à venir. L'auteure offre ainsi une fenêtre fascinante sur une culture enracinée dans l'histoire et le territoire.

3.2.1. La symbolique de l'eau et de la pluie

Dans le tissu culturel du Rwanda, l'eau et la pluie jouent un rôle bien au-delà de leur fonction naturelle. Cette précieuse ressource devient un symbole de souveraineté, de fertilité et de renouveau au sein de la culture rwandaise. Par conséquent, nous plongerons dans la signification culturelle et symbolique de la pluie au Rwanda, illustrant comment elle guide les destins, cimente les liens communautaires et incarne l'âme même de ce pays.

La scène inaugurale qui se déploie en ouverture de ce roman nous transporte à la cérémonie solennelle marquant l'élévation de la statue de Notre-Dame du Nil. Le long discours de l'évêque lorsqu'il bénit la statue, la source ainsi que la foule, il rappelle que : « ... c'est comme si ces goûtes bénites, par la grâce de Notre-Dame du Nil, allait baptiser l'Afrique tout entière et c'est elle, l'Afrique devenue chrétienne, qui sauvera ce monde en perdition » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 14). Au cœur de cette scène, résonne le geste emblématique de l'offrande d'une vache à la statue par le chef Kayitare, une pratique ancrée dans les coutumes ancestrales du Rwanda, dans l'aspiration à recueillir sa bénédiction.

Cette scène inaugurale incarne une puissante métaphore de la cohabitation des traditions séculaires et de la foi religieuse. Ce rituel, enraciné dans les coutumes profondément enchevêtrées du Rwanda, devient une passerelle entre le passé et le présent, entre les croyances autochtones et la foi nouvelle. L'offrande de la vache, symbole de fertilité et de prospérité, porte la promesse d'une bénédiction mutuelle. Ainsi, la coexistence de cet acte ancestral au sein d'un rituel chrétien comme la bénédiction de la

statue démontre la capacité de la culture rwandaise à se fondre harmonieusement dans la trame religieuse.

Le thème de l'eau est évoqué aussi dans le dialogue de Nyamirongi, l'une des abavubyi, les faiseurs de la pluie, avec Veronica. Ce discours montre l'importance de l'eau et de la pluie dans la vie des rwandais :

Elle s'est tournée vers moi :

- Et toi, pourquoi es-tu venue ? Qu'est-ce que tu veux de moi ?
- On m'a dit que tu commandais à la pluie. Je veux voir comment tu fais.
- Tu es trop curieuse. Je ne commande pas à la pluie : je lui parle, elle me répond. Je sais toujours où elle se trouve et si je lui demande de venir ou partir, et si elle le veut bien aussi, elle fait ce que je demande [...] Lorsque la pluie tardait, elle ne sait jamais quand elle doit venir, les chefs menaient leurs vaches à mon abreuvoir où il y avait toujours de l'eau. Ils amenaient leurs jeunes danseurs, les intore. Et ils me disaient : « Nyamirongi, dis-nous où est la pluie, dis-lui de venir et nous te donnerons des vaches, des cruches d'hydromel, des étoffes pour te vêtir comme à la cour du roi. » Et je leur répondais : « D'abord il faut danser pour la pluie, après que tes vaches se seront abreuvées, que tes intore dansent pour la pluie. » Et les intore dansaient devant moi et, quand ils avaient assez dansé, je disais aux chefs : « Regardez vos enclos car la pluie arrive, elle vous rattrapera avant que soyez arrivés. » Et la pluie tombait sur les vaches, sur les haricots, sur le maïs, sur les colocases, elle tombait sur les filles de Gihanga : sur les Tutsi, sur les Hutu, sur les Batwa. J'ai souvent sauvé le pays et pour cela, on m'appelait Umumbyeyi, « la Mère », la mère du pays. (Mukasonga, NDN, 2012, pp. 72-73)

Ensuite, sous le couvert de l'anonymat, la narratrice s'immisce dans la pensée d'une des jeunes lycéennes, offrant un regard perspicace sur le rituel de l'eau bénite à la source. Cette réflexion souligne la complexité des croyances et des pratiques qui se mêlent dans cette réalité rwandaise :

« L'eau bénite de la source, peut-être que monseigneur espérait qu'elle deviendrait miraculeuse, comme celle de Lourde. Mais rien n'y a fait. Il n'y a que Kagabo, le guérisseur ou l'empoisonneur, c'est comme on veut, qui en remplit de petites cruches noires en forme dealebasse. Il y a trempé des racines aux formes inquiétantes, des mues de serpent réduites en poudre, des touffes de cheveux d'enfants mort-nés, du sang séché des premières menstrues des filles. C'est pour guérir, c'est pour mourir. C'est selon. » (Mukasonga, NDN, 2012, pp. 14-15)

La narratrice évoque cette danse entre guérison et destin funeste, soulignant que ces éléments de la nature trouvent leur écho dans le cycle de la vie et de la mort. Une dualité frappante se dessine : ces concoctions ont le pouvoir de guérir, mais aussi de sceller le destin ultime. Cette ambivalence, entre la potentialité de la vie et la certitude de la mort, confère à ces rituels une aura mystique et profondément ancrée dans les méandres de la condition humaine.

En effet la narratrice a consacré entièrement un chapitre intitulé « La pluie », ce qui reflète évidemment l'importance de la pluie et de l'eau dans la vie quotidienne et la culture authentique rwandaise. Elle déclare :

La pluie pendant de longs mois, c'est la Souveraine du Rwanda, bien plus que le roi d'autrefois ou le président d'aujourd'hui, la Pluie, c'est celle qu'on attend, qu'on implore, celle qui décidera de la disette ou de l'abondance, qui sera la bon présage d'un mariage fécond, la première pluie au bout de la saison sèche qui fait danser les enfants qui tendent leurs visages vers le ciel pour accueillir les grosses gouttes tant désirées, la pluie implique qui met à nu, sous leur pagne mouillé, les formes indécises des toutes jeunes filles, la Maîtresse violente, vétilleuse, capricieuse, celle qui crépite sur tous les toits de tôles, ceux cachés sous la bananeraie comme ceux des quartiers bourbeux de la capitale, celle qui a jeté son filet sur le lac, a effacé la démesure des volcans, qui règne sur les immenses forêts du Congo, qui sont les entrailles de l'Afrique, la Pluie, la Pluie sans fin, jusqu'à l'océan qui l'engendre. (Mukasonga, NDN, 2012, pp. 65-66)

L'extrait ci-dessus est un témoignage poignant de l'importance profonde de l'eau et de la pluie dans la culture rwandaise. À travers ces mots choisis avec soin par la narratrice, elle nous invite à plonger dans l'essence même de la vie quotidienne et de la culture authentique de ce pays magnifique et singulier.

L'ouverture de ce chapitre consacré à la pluie est en elle-même révélatrice de l'importance cruciale de ce phénomène naturel dans le contexte rwandais. Intituler un chapitre « La pluie » témoigne d'une vénération envers ce cycle vital, qui va bien au-delà de sa simple fonction météorologique. En effet, les termes majuscules utilisés pour nommer la Pluie, la Souveraine et la Maîtresse, ne font que renforcer ce respect et cette reconnaissance envers ce phénomène naturel.

Dans ce passage, la narratrice souligne que la Pluie est bien plus qu'une simple composante climatique. Elle revêt une dimension symbolique et culturelle qui transcende les éléments tangibles. La Pluie, d'une manière quasi personnelle, devient le garant de l'abondance et de la prospérité. Elle détient le pouvoir de dicter le destin, d'influencer la fertilité des terres et de bénir les unions matrimoniales. Ce lien entre la pluie et la fécondité souligne la manière dont les aspects naturels et spirituels s'entrelacent harmonieusement dans la vie rwandaise. La Pluie est également un symbole de vie et de renouveau. Les premières gouttes après la saison sèche sont accueillies avec enthousiasme, les enfants tendant leurs visages vers le ciel pour recevoir ce don tant attendu. C'est un moment de célébration, de joie partagée par tous. Les formes indécises des jeunes filles sous leur pagne mouillé évoquent subtilement la transformation et la vulnérabilité qui accompagnent le processus de croissance.

La Pluie, dépeinte comme « Maîtresse violente, vétilleuse, capricieuse », reflète le caractère à la fois bienfaisant et imprévisible de ce phénomène. Elle peut apporter des récoltes abondantes ou des déluges dévastateurs, soulignant ainsi la dualité inhérente à la nature et la nécessité d'une harmonie avec elle. L'image de la Pluie s'étend au-delà des frontières du Rwanda, s'étirant jusqu'à l'océan qui la génère. Cette idée évoque la notion de connexion et d'interdépendance au sein de l'écosystème africain, où chaque élément est lié à un autre de manière inextricable.

Scholastique Mukasonka nous rappelle combien la Pluie occupe une place centrale dans la culture rwandaise. Elle transcende les rôles météorologiques pour incarner des significations plus profondes, représentant la souveraineté, la fertilité, la vie et le lien sacré entre l'homme et la nature. À travers ces mots, nous découvrons une culture qui trouve sa richesse dans la profondeur de ses croyances et de sa relation avec le monde naturel qui l'entoure.

Ainsi, à travers cette réflexion, Mukasonka dévoile une réalité complexe où traditions et croyances ancestrales s'entrelacent, formant un paysage spirituel d'une grande richesse, teinté de nuances et de contradictions. L'importance dédiée à la pluie, incarnant souveraineté, fertilité et renouveau, nous invite à contempler la profondeur de la culture rwandaise et sa capacité à fusionner harmonieusement les aspects anciens et contemporains de son identité.

3.2.2. Le patrimoine culinaire

Dans *Notre-Dame du Nil*, Scholastique Mukasonka nous emporte à travers une exploration sensorielle des traditions culinaires, créant ainsi une toile immersive où les goûts et les arômes deviennent des portails vers des souvenirs profonds et des identités ancrées. À travers ces mets, l'auteure nous invite à un voyage à travers le temps et l'espace, nous reliant aux ancêtres et aux générations passées. Les plats, porteurs d'histoires et de significations, deviennent les gardiens de traditions, témoignant des liens tissés entre la nourriture et la culture. La richesse des traditions culinaires se déploie ainsi sous nos yeux, tissant une trame délicate entre les expériences individuelles et collectives. Cet univers gastronomique, méticuleusement tressé par l'auteure, se révèle être bien plus qu'une simple exploration des saveurs, mais une immersion au sein des identités et des histoires profondément enracinées.

Malgré les interdictions de la mère supérieure : « La mère supérieure répète qu'il faut que les élèves s'habituent à des nourritures civilisées » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 30), les lycéennes refusaient de manger ce que l'on servait au réfectoire qu'après l'épuisement de leurs provisions parce que :

Avant le départ pour le lycée, les mères tenaient en effet à remplir les valises de leurs filles des mets les plus délectables qu'une maman rwandaise puisse imaginer et confectionner.

- Au lycée, disaient-elles, on ne leur fait manger que de la nourriture des Blancs. Ce n'est pas bon pour les Rwandais, surtout pour les jeunes filles, on dit que ça pourrait les rendre stériles.

Les valises se transformaient donc en de copieux garde-manger où les mères entassaient avec amour les haricots et la pâte de manioc accompagnés de leur sauce dans de petites cuvettes émaillées de grosses fleurs qu'elles enveloppaient dans un bout de pagne, des bananes cuites toute une nuit à petit feu, des *ibisheke*, ces cannes à sucre dont on mâche et remâche la moelle fibreuse et immaculée qui vous emplit la bouche de son jus sucré, des patates douces, les rouges, les *gahungezi*, des épis de maïs, des arachides et même, pour celle de la ville, des beignets de toutes les couleurs dont les Swahili ont le secret, des avocats qu'on ne trouve que sur le marché de Kigali et des arachides rouges, grillées et très salées. (Mukasonga, NDN, 2012, pp. 58-59)

À travers cette exploration, les saveurs et les arômes prennent vie, transcendant les simples ingrédients pour devenir des portails vers des souvenirs ancrés dans la mémoire collective. Les lycéennes, malgré les interdictions émises par la mère supérieure, témoignent d'un lien inextricable entre la nourriture et leur héritage culturel. Les résistances alimentaires manifestées par ces jeunes filles témoignent de la force des traditions transmises de génération en génération. La mention des valises remplies de mets délectables soigneusement préparés par les mères renforce ce lien profond avec la culture rwandaise. Ces provisions, chargées d'amour et de souci maternel, deviennent des témoignages tangibles d'une histoire culinaire qui transcende les limites géographiques et temporelles.

L'auteure évoque le riche éventail de plats rwandais qui prennent place dans ces valises : haricots et pâte de manioc accompagnés de leur sauce, bananes cuites, cannes à sucre *ibisheke*, patates douces *gahungezi*, épis de maïs, arachides, beignets aux couleurs chatoyantes, avocats spécifiques au marché de Kigali, et arachides rouges grillées. Chacun de ces mets porte en lui des histoires, des goûts et des souvenirs qui s'entrelacent pour former un tissu culinaire unique, un héritage gustatif d'une richesse incommensurable.

La méticulosité avec laquelle ces plats sont décrits reflète la manière dont Mukasonga honore la tradition et la culture. Chaque aliment évoque des souvenirs, des rituels familiaux et un profond sens d'appartenance. Les haricots, les patates douces, les bananes cuites, tout cela dépasse largement le simple aspect gustatif pour devenir des symboles vivants de l'identité rwandaise.

En effet, à travers les résistances alimentaires des lycéennes et les provisions soigneusement emportées, Scholastique Mukasonga illustre comment la nourriture devient le vecteur d'une identité culturelle profondément enracinée. Ces passages mettent en évidence comment les saveurs et les traditions culinaires transcendent le temps et l'espace, offrant un éclairage unique sur l'histoire, les liens familiaux et la résilience d'un peuple.

3.2.3. Exploration de la Vie Rurale

L'un des aspects saisissants du roman *Notre-Dame du Nil* se dévoile dans son exploration profonde et authentique de la vie rurale. Scholastique Mukasonga plonge ses lecteurs dans un tableau pittoresque de la vie quotidienne des personnages au sein de cette atmosphère champêtre. À travers une narration empreinte de détails et de sensibilité, l'auteure parvient à capturer l'essence même de la vie dans la campagne rwandaise. Les scènes rurales prennent vie avec une intensité palpable, offrant une immersion totale dans les coutumes, les défis et les joies qui animent les personnages et leur environnement rural.

Dans cette exploration, les activités quotidiennes deviennent des reflets de la culture et de l'identité des personnages. Des scènes de travail dans les champs aux rassemblements communautaires, chaque élément contribue à la construction de l'atmosphère et à la profondeur des personnages. Les coutumes et les traditions prennent une nouvelle dimension alors qu'elles sont tissées dans le tissu narratif, créant un lien intime entre les personnages et leur héritage. Un exemple de cette immersion dans la vie rurale ressort à travers le témoignage de Virginia qui relate le quotidien durant la saison des pluies :

Chez moi, sur la colline, dès qu'il pleut, on abandonne les champs et on se serre autour du feu. C'est les vacances. Pas besoin d'aller chercher de l'eau, on a fait des gouttières en bananier pour récupérer la pluie. On prend sa douche et on fait la lessive à domicile. On passe son temps à griller du maïs et au même temps à se griller les pieds. (Mukasonga, NDN, 2012, pp. 66-67)

À travers les mots de Virginia, le lecteur est transporté directement dans l'un des moments intimes du quotidien rural, offrant une fenêtre sur les coutumes et les habitudes spécifiques à cette communauté. Les effets de la saison des pluies se déploient de manière concrète, avec l'abandon temporaire des champs au profit de la chaleur du foyer. L'ambiance de vacances, évoquée par la narratrice, souligne l'importance de ces moments pour le ressourcement communautaire. Les détails minutieux tels que prendre une douche et faire la lessive à domicile renforcent l'intimité du foyer et la façon dont les activités quotidiennes sont harmonieusement tissées dans le tissu familial. Cette intimité domestique contraste avec l'idée de l'extérieur, où la vie rurale peut sembler rudimentaire aux yeux des observateurs.

De plus, le choix de Mukasonga de plonger au cœur de la campagne ajoute une dimension d'authenticité et de réalisme à l'histoire. Les descriptions minutieuses des paysages, des odeurs et des sensations transportent le lecteur dans ce monde rural avec une clarté saisissante. La vie dans la campagne se métamorphose ainsi en un personnage à part entière, prenant part activement à l'évolution des protagonistes et à la dynamique même de l'intrigue. Cela s'illustre clairement dans l'extrait suivant, où la narratrice décrit le quotidien de Virginia pendant les vacances :

Pendant ses deux semaines de vacances, Virginia redevenait la 'petite mère' que sa position d'aînée lui conférait naturellement. Elle s'occupait de ses petits frères et sœurs, portait le dernier-né au dos [...] Elle était la première, avant le lever du soleil, à retrousser son pagne et, les pieds nus dans la boue, à manier la houe. Pour traquer les parasites, elle savait se faufiler entre les tiges de maïs autour desquelles les haricots tentaient de s'enrouler sans écraser ceux, plus précoces, semés en décembre. Elle distinguait le sorgho naissant de mauvaises herbes qui le menaçait et, pour les arracher, sautillait entre les mottes de terre qui recouvraient les patates douces plantées en dessous. (Mukasonga, NDN, 2012, pp. 155-156)

Cet extrait saisit magnifiquement comment la campagne devient une entité vivante, influençant les comportements et les activités des personnages. Les vacances de Virginia offrent une fenêtre sur son rôle de « petite mère », une position honorée au sein de la famille. Ses actions reflètent le lien organique entre la vie rurale et les valeurs familiales. Son implication attentive dans la vie quotidienne, depuis le soin de ses frères et sœurs jusqu'à sa maîtrise des tâches agricoles, souligne l'intégration naturelle de la campagne dans le tissu de son existence.

Ce passage révèle également la profondeur de la connaissance et de la compréhension de Virginia envers la terre et les cultures. Sa capacité à distinguer entre les plantes précieuses et les indésirables, à préserver la croissance des différents semis et

à manier la terre avec aisance témoigne de sa relation intime avec la campagne. La campagne devient ainsi un guide silencieux et bienveillant, influençant les décisions et les actions de Virginia. Ce qui devient en fait une source supplémentaire de fierté pour sa mère, cette dernière qui déclare avec admiration : « Non, le lycée des Blancs ne l'avait pas changée [...] Ah, disait Leoncia, celle-là, c'est bien ma fille ! ... » (Mukasonga, NDN, 2012, pp. 155-156)

De plus, la réaction de la maman à l'égard de sa fille Virginia atteste de l'importance accordée à la continuité des traditions rurales. La déclaration pleine d'admiration de Leoncia, affirmant que le lycée des Blancs n'a pas altéré la connexion de Virginia avec sa terre natale, renforce l'idée que la vie dans la campagne est une source de fierté et de cohésion familiale. Cette reconnaissance souligne la valeur accordée à la constance des traditions et à la symbiose entre la vie rurale et l'identité personnelle.

De surcroît, la campagne se transforme en une source de fierté. Un exemple éloquent réside dans la réponse déterminée de Virginia face au mépris de Gloriosa :

« - Qu'est-ce que tu es venue faire au lycée alors, dit Gloriosa, tu aurais dû rester dans ta cambrousse à manger des bananes dans tes champs [...]

- Bien sûr, je suis de la campagne et je n'en ai pas honte ... » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 62)

Cette séquence souligne de manière percutante l'évolution de la perception de la campagne au sein du récit. La réponse résolue de Virginia face aux commentaires désobligeants de Gloriosa reflète la transformation du regard porté sur la vie rurale. La campagne, autrefois perçue par certains comme un lieu de marginalisation ou de rétrogradation, est maintenant revendiquée avec fierté et assurance. Les paroles de Gloriosa, avec leur ton condescendant, tentent de dévaloriser l'origine rurale de Virginia. Cependant, la réponse de Virginia démontre une profonde affirmation de son identité. Elle ne se laisse pas intimider par les préjugés de l'élite citadine. Au contraire, elle revendique son appartenance à la campagne avec dignité, démontrant que l'attachement à sa terre natale est une source de force.

Le contraste entre les perspectives de Gloriosa et de Virginia met en évidence la manière dont la campagne est réévaluée dans le récit. La campagne cesse d'être perçue comme un espace de relégation pour devenir un symbole d'authenticité et de résilience.

Le simple fait que Virginia réponde avec une affirmation inébranlable montre comment la campagne est devenue un élément fondamental de son identité, quelque chose qu'elle embrasse sans hésitation ni honte.

À travers cette exploration, l'auteure réussit à établir un lien profond entre le lecteur et la vie rurale, évoquant des émotions et des expériences universelles malgré le contexte spécifique. En plongeant "Au Cœur de la Campagne", Mukasonga offre une immersion profonde et immersive dans la vie rurale rwandaise, ajoutant une couche de réalisme et de profondeur à l'ensemble du récit.

3.2.4. L'Héritage Maternel

En explorant les pages de *Notre-Dame du Nil* de Scholastique Mukasonga, nous amorçons un voyage captivant à travers les méandres des traditions et coutumes rwandaises, tissées au fil des générations de mères et de filles. Au cœur de cette exploration romanesque, se dessine un panorama vibrant de la culture de ce pays, où les rituels séculaires s'entremêlent avec les dynamiques complexes de l'évolution sociale et spirituelle. Dans ce récit, les mères et leurs filles deviennent les gardiennes d'un héritage profondément ancré, transmettant non seulement des pratiques mais aussi une identité collective. En plongeant dans les détails minutieux et les interactions entre générations, nous dévoilons les nuances et les significations cachées qui tissent la trame de la vie quotidienne au Rwanda, offrant ainsi une fenêtre ouverte sur l'âme de cette culture riche et diversifiée.

Au sein de la société traditionnelle rwandaise, la femme revêt un rôle d'une importance capitale. Ainsi, l'héritage culturel trouve un vecteur privilégié dans l'éducation des jeunes filles. Dans cette optique, la narratrice met en avant le rôle primordial des mères en tant que dépositaires de la mémoire collective et des valeurs héritées. Celles-ci se chargent de transmettre le récit historique et les connaissances traditionnelles qui définissent l'identité propre au Rwanda.

En fin de compte, notre exploration approfondie des traditions et coutumes rwandaises à travers "Notre-Dame du Nil" a révélé une toile culturelle complexe et vivante. De la symbolique profonde de l'eau et de la pluie à la richesse des traditions culinaires, en passant par l'immersion dans la vie rurale et la transmission essentielle de l'héritage maternel, chaque facette dépeinte a contribué à tisser un tableau saisissant de l'identité rwandaise. Cette immersion nous rappelle avec éloquence que les racines

culturelles, fortes et ancrées dans le passé, continuent de nourrir l'âme de ce pays, façonnant ainsi la dynamique entre tradition et évolution.

3.3 Intervention du Surnaturel et Écho des Mythes :

L'importance des éléments fantastiques ou merveilleux et leur résonance avec les mythes occupent une place fondamentale dans la culture africaine en général, et plus particulièrement dans la culture rwandaise. Dans *Notre-Dame du Nil* de Scholastique Mukasonga, cette présence de l'extraordinaire insuffle une dimension intrigante et poétique à l'univers romanesque. Les interventions du surnaturel ou du divin, ainsi que les manifestations de rêves et de cauchemars, s'entrelacent subtilement pour enrichir le récit en ouvrant des portes vers des réalités alternatives et des explorations émotionnelles profondes.

Les éléments fantastiques ou merveilleux se glissent dans le récit de manière subtile, souvent teintée d'ambiguïté. Dans le contexte de la culture africaine, enracinée dans une profusion de mythes et de légendes, ces éléments trouvent un terrain fertile. Ils offrent une échappatoire aux personnages et aux lecteurs, brouillant les frontières entre le réel et l'imaginaire, entre le tangible et le surnaturel. Les interventions du surnaturel ou du divin, qu'elles soient interprétées littéralement ou symboliquement, apportent une dimension métaphysique à l'histoire. Elles peuvent être des présages, des signes ou des forces invisibles qui influencent le destin des personnages. Cette injection de mystère transcende les limites de la réalité tangible et renforce le caractère ésotérique de l'œuvre. En effet, dans un contexte où les mythes sont des repères culturels et spirituels, ces éléments fantastiques prennent vie, offrant une perspective riche et complexe sur les thèmes et les motifs abordés dans le roman.

L'intervention du surnaturel ou du divin dans *Notre-Dame du Nil* crée un lien subtil avec les mythes ancestraux. Les moments où ces forces mystérieuses surgissent rappellent les récits légendaires du passé. Apparitions énigmatiques et présages mystiques trouvent leur origine dans les croyances profondément enracinées dans la culture rwandaise. Cette présence surnaturelle ou divine évoque les traditions mythologiques qui ont toujours éclairé les mystères du monde. En tissant ces éléments dans l'intrigue, l'auteure unit divin et mythologie, offrant une interprétation symbolique qui transcende la réalité quotidienne. Cette intervention évoque subtilement les croyances anciennes, ajoutant profondeur et mystère à l'histoire tout en reliant passé et présent.

3.3.1. Le mythe du Hamite

Le mythe du Hamite dévoile une trame bien plus complexe et insidieuse, s'étendant sur des siècles et marquant profondément l'histoire tumultueuse du Rwanda. Selon ce mythe : « Les Tutsi venaient d'Éthiopie, c'étaient de juifs noirs, des coptes émigrés d'Alexandrie, des Romains égarés, des cousins des Peuls ou des Massaï, des Sumériens rescapés de Babylone, ils descendaient tout droit du Tibet, de vrais Aryens... » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 88)

Au-delà des apparences, ce mythe, fabriqué par les Européens, a engendré des conséquences dévastatrices. Il fut d'abord un instrument, habilement manipulé par l'Église, pour encourager la coopération des Tutsi avec le pouvoir colonial, avant d'être retourné contre eux, les accusant d'être une "race" étrangère opprimant le peuple hutu. Cette oscillation sournoise de la narration prend place dans une chronologie cruciale, s'étendant de 1970 jusqu'aux prémices sanglantes du génocide en 1973. C'est une période où les tensions, enracinées dans les méandres de ce mythe malveillant, ont atteint leur paroxysme, laissant des cicatrices indélébiles dans le tissu social du Rwanda.

Dans *Notre-Dame du Nil*, le mythe du Hamite est évoqué par l'aristocrate belge M. de Fontenaille. Ce dernier a installé une culte grotesque d'Isis au sein de sa propriété dans un décor qui rappelle la source du fleuve Kagera. La séduction de la beauté aristocratique tutsie, qui avait alimenté les fantasmes européens, subit une transformation drastique au cours de la "révolution sociale", où elle se métamorphose en une étiquette de "privilèges féodaux" attribués étonnamment à de simples paysans tutsis. Fontenaille, porté par une mission quasi délirante, s'engageait à "sauver la légende" de l'origine de la race tutsi, émanant selon lui de l'empire des pharaons noirs. Cette "vérité", pour lui, reposait dans cette légende, car il prédisait la disparition imminente des Tutsi, éradiqués au Rwanda et dilués dans d'autres cultures. Une vision sombre qui plane alors sur le destin tragique de cette communauté :

... Fontenaille s'était juré de découvrir la vérité. Quand les Hutu, avec l'aide des Belges et des missionnaires, avaient chassé le mwami et s'étaient mis à massacrer les Tutsi, il [Fontenaille] avait compris qu'il y avait urgence à accomplir ce qu'il s'était promis de faire. C'était désormais la mission de sa vie. Les Tutsi, il en était certain, allaient disparaître. Ici, ils finiraient par être exterminés, ceux qui s'étaient exilés se dilueraient de métissages en métissages. Il ne restait qu'à sauver la légende. La légende qui était la vérité. (Mukasonga, NDN, 2012, p. 88)

La rencontre entre les deux jeunes filles tutsies et Fontenaille représente un pivot marquant dans leur existence, révélant les dynamiques complexes de l'identité et de la

perception de soi dans un contexte colonial. Fontenaille les fige dans une image, les immortalisant en tant que Reines Isis et Candace, dans une tentative de projeter une certaine exotique aristocratique sur les Tutsis. Cette rencontre devient le reflet d'une réalité complexe où les Tutsis, contraintes de se plier aux fantasmes occidentaux, en viennent à tirer des conclusions bouleversantes. Les filles qui s'étaient pliées à leurs fantaisies tirent cette conclusion: « Les Tutsis ne sont pas des humains: ici nous sommes des Inyenzi, des cafards, des serpents, des animaux nuisibles; chez les Blancs, nous sommes les héros de leurs légendes. » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 188)

Cette citation résume la dualité de l'expérience des Tutsis, soumis à une déshumanisation brutale au Rwanda, qualifiés d'insectes et d'animaux nuisibles, tandis qu'auprès des Blancs, leur image est sublimée en héros de légendes. Cette juxtaposition poignante souligne la complexité de l'identité tutsie, manipulée par des récits divergents selon les contextes, mettant en lumière les stratégies coloniales de dénigrement et de glorification simultanées. L'image figée par Fontenaille n'est pas simplement une représentation visuelle, mais devient une fenêtre éloquente sur les couches profondes de l'oppression et de l'aspiration à la reconnaissance.

3.3.2. Les Sorciers et les Éclats Mystérieux

Dans le vaste tissage de la culture populaire africaine, les sorciers émergent comme des figures à la fois intrigantes et influentes. Ces praticiens mystiques possèdent le don de franchir les limites entre le réel et l'insaisissable, capturant l'imaginaire collectif avec leur pouvoir énigmatique. Dans *Notre-Dame du Nil*, ces figures prennent vie au Rwanda, prenant racine dans la culture populaire du pays. À travers les personnages de Nyamirongi et Rubanga, Scholastique Mukasonga explore le rôle complexe des sorciers dans la vie des lycéennes, en révélant comment leurs croyances et leurs interactions avec ces mystérieux praticiens transcendent les barrières entre le quotidien et le surnaturel. Cette exploration révèle comment les sorciers, en tant que vecteurs de mystère et de puissance, imprègnent les récits populaires et s'inscrivent profondément dans la réalité rwandaise, tout en offrant un aperçu de la richesse et de la complexité des croyances africaines traditionnelles.

Au cœur de *Notre-Dame du Nil*, la culture populaire s'inscrit comme un filigrane essentiel, tissant des liens complexes entre les traditions ancestrales et le quotidien des lycéennes, présentées comme la future élite féminine rwandaise. Parmi les éléments qui

crystallisent cette relation, les "abavubyi", ou les faiseurs de pluie, occupent une place particulière. Leur rôle transcende les frontières du récit, illustrant comment la culture populaire est non seulement enracinée, mais exerce également une influence prégnante sur les perceptions et les croyances des personnages. Veronica, l'une des protagonistes, évoque les "abavubyi" avec un mélange de respect et de scepticisme. Elle explique comment ces faiseurs de pluie détiennent le pouvoir de commander la pluie, la faisant venir ou l'arrêtant à leur gré. :

Et puis, au Rwanda, il y a les abavubyi, les faiseurs de pluie, dit Veronica. Ce sont eux qui commandent à la pluie. Ils la font venir ou ils l'arrêtent. Mais peut-être qu'ils ne savent plus comment l'arrêter. Ou alors, ils se vengent des missionnaires qui se moquent d'eux et les dénoncent à la commune. (Mukasonga, NDN, 2012, p. 67)

Pourtant, même les futures élites féminines rwandaises sont empreintes de cette croyance, malgré leur statut et leur éducation. La visite de Veronica et d'Immaculée chez Nyamirongi, une "abavubyi", offre un aperçu saisissant de la fusion entre la réalité et la superstition.

Elle partage ensuite avec ses camarades comment elle et Immaculée ont rendu visite à une guérisseuse du nom de Nyamirongi, une des "abavubyi", en relatant en détail le dialogue qui s'est déroulé entre elles :

- [...] Toi, si tu veux savoir comment je parle à la pluie et comment, si elle le veut bien, elle m'obéit, danse pour la pluie, dans devant moi pour la pluie [...]
- Nyamirongi ! Tu vois que je ne peux pas danser avec cet uniforme du lycée et ta cabane est bien trop petite mais, je t'en prie, dis-moi quand même où est la pluie maintenant.
 - Bon, si tu ne veux pas danser, donne-moi cinq cents francs et je te dirai où est la pluie.
 - Je lui ai donné les cinq cents francs.
 - Bon, tu es une bonne fille. Je vais te montrer ce que je suis capable de faire. Elle a tendu son bras droit. Le poing était fermé mais l'index était tendu vers le dôme de la hutte. Il avait un ongle très long, comme les serres de l'aigle. Elle a dirigé le bras, l'index au grand ongle dans les quatre directions. Puis elle a replié le bras sous sa couverture.
 - Je sais où est la pluie, Elle est sur le lac, elle me dit qu'elle vient. Partez vite, courez avant qu'elle vous rattrape. Je la vois, elle vient, elle traverse le lac. Donnez-moi encore cinq cents francs si vous ne voulez pas être frappées par la foudre, vous n'avez pas dansé pour elle, vous avez mis la pluie en colère, donne-moi cinq cents francs et la foudre vous épargnera.
 - Vite, dit kagabo, faites ce qu'elle vous dit et partons. Nous avons couru, couru sur la pente de la montagne et sur la piste. Les nuages s'accumulaient et montaient vers nous. Le tonnerre grondait. Quand nous avons franchi le portail du lycée, la pluie s'est déchaînée et un éclair a déchiré le ciel. Les filles restèrent longtemps silencieuses à écouter les battements obstinés de la pluie. (Mukasonga, NDN, 2012, pp. 74-75)

Le dialogue entre Nyamirongi et les lycéennes révèle la manière dont ces croyances s'ancrent dans leur quotidien. Nyamirongi propose une danse pour apaiser la pluie, une offrande financière en échange d'informations météorologiques, et même une protection contre la foudre en échange d'une somme. Ce rituel complexe, à la fois pragmatique et empreint de mysticisme, témoigne de la manière dont les croyances populaires s'entremêlent avec les réalités plus rationnelles et scolaires des lycéennes. Lorsque la pluie finit par se déchaîner, accompagnée d'un éclair déchirant le ciel, les filles restent silencieuses, témoins de la confrontation entre le mystique et le tangible.

Ainsi, les "abavubyi" incarnent un exemple vivant de la manière dont la culture populaire s'immisce dans la vie des lycéennes. Bien qu'elles soient destinées à être l'élite future du pays, leurs croyances reflètent la profondeur et la persistance des traditions. Cette dualité, entre l'éducation formelle et les croyances enracinées, illustre la complexité de l'identité et des croyances dans un contexte où le sacré et le pragmatique coexistent, influençant les décisions et les interactions des personnages tout en démontrant la richesse culturelle du Rwanda.

Après sa rencontre captivante avec M. de Fontenaille, Virginia demeure empreinte d'une curiosité persistante à l'égard des reines d'autrefois. L'histoire de ces souveraines résonne en elle, allumant une étincelle de quête et de mystère. Poussée par son désir de comprendre et d'explorer les secrets enfouis, elle prend une décision audacieuse : se tourner vers Rubanga, le sorcier, pour démêler les fils de l'histoire et du surnaturel. Elle partage avec lui l'énigmatique lien qui s'est noué entre elle, Fontenaille et le tombeau d'une reine, révélant comment son sommeil a été troublé par les apparitions oniriques de cette reine réveillée de son repos éternel. Lors de leur échange, Rubanga, le gardien des mystères ancestraux, éclaire la situation : le Blanc a non seulement découvert les os de la reine, mais a également réveillé son "umuzimu", son esprit, de son profond sommeil.:

Tu as bien fait de revenir, pour toi, mais surtout pour l'umuzimu de la reine. Elle souffre la pauvre reine. En découvrant ses os, le Blanc l'a réveillée du sommeil de la mort et elle a trouver refuge dans tes rêves, elle erre dans tes songes, elle t'a choisie pour être sa suivante, sa préférée. Elle compte sur toi pour la ramener au pays des morts, pour que tu sois sa compagne ... (Mukasonga, NDN, 2012, p. 175)

Rubanga explique que la reine a trouvé refuge dans les rêves de Virginia, la désignant comme sa suivante privilégiée, l'élue qui l'accompagnera dans son ultime voyage. Le sorcier dévoile une tâche sacrée à accomplir : ramener la reine au pays des

morts, apaiser son esprit tourmenté et l'accompagner dans son voyage vers l'au-delà. Malgré les risques qui accompagnent cette mission, Virginia se tient prête à franchir les frontières entre le tangible et l'invisible. Elle se lance dans l'accomplissement de la tâche avec une détermination indomptable, un acte de foi enraciné dans les paroles de Fontenaille. Les gestes de Virginia reflètent sa croyance en l'appel de la reine, une foi renforcée par la synchronicité troublante entre les rêves et la réalité. Cette quête devient une manifestation tangible de la connexion entre les mondes, où le surnaturel et l'humain fusionnent pour tisser un récit complexe de destinée et de croyances.

L'histoire de la reine réveillée, enracinée dans le mythe et portée par les mots du sorcier Rubanga, revêt une signification profonde dans la vie de Virginia. En tant que jeune Tutsi, elle est confrontée aux préjugés et à la discrimination à la fois au lycée et au sein de la société. La société dans laquelle elle évolue est marquée par les divisions ethniques et les tensions, où sa propre identité la place dans une position vulnérable. Dans ce contexte, l'histoire de la reine reprend une signification cruciale, devenant un refuge pour échapper à la dure réalité qu'elle endure au quotidien.

La quête de Virginia, guidée par les paroles de Fontenaille et les échos du passé à travers les rêves de la reine, lui offre un espace où elle peut transcender les limites imposées par la société. Elle trouve dans cette quête un moyen de s'élever au-dessus des stéréotypes et des discriminations, se reconnectant ainsi à son héritage culturel et aux histoires qui ont façonné son peuple. Cette histoire mythique devient un échappatoire, une échappée vers un monde où elle peut incarner une puissante figure royale, où elle est choisie et préférée, un monde où les divisions et les barrières s'estompent.

Dans l'histoire de la reine, Virginia trouve une source de force, une affirmation de sa propre valeur et une échappatoire aux contraintes de la société. Le pouvoir de cette narration se révèle dans sa capacité à offrir à Virginia un sentiment d'appartenance, une connexion à ses racines et à sa culture, malgré les épreuves qu'elle affronte. Elle puise dans ce mythe une nouvelle perspective, une renaissance de sa propre identité, qui transcende les limites de sa réalité immédiate. En fin de compte, l'histoire de la reine devient bien plus qu'un simple récit : elle devient une voie de rédemption, une source de résilience et une manière pour Virginia de trouver sa propre voix au milieu des bruits de l'adversité.

La section explorant le monde des sorciers et des éclats mystérieux dans *Notre-Dame du Nil* a révélé un panorama complexe de croyances, de puissances et d'échos anciens. À travers les rencontres de personnages tels que Virginia et les sorciers Nyamirongi et Rubanga, l'œuvre a offert une plongée captivante dans l'interface entre le tangible et l'insaisissable. Les récits des sorciers transcendent les barrières du rationnel, créant un espace où les mystères ancestraux se mêlent au quotidien des lycéennes. L'histoire de la reine réveillée, portée par les paroles de Rubanga, devient un refuge pour Virginia, une échappée des divisions ethniques et des discriminations qu'elle affronte. À travers ces éclats mystiques, Scholastique Mukasonga évoque le pouvoir de la croyance, le besoin d'évasion et l'aspiration à la connexion avec le passé, tout en tricotant une trame d'énigmes qui nourrit l'imaginaire du lecteur.

En somme, l'exploration de l'intervention du surnaturel et à l'écho des mythes dans *Notre-Dame du Nil* a dévoilé un univers où les frontières entre le réel et l'imaginaire s'estompent, laissant place à un jeu subtil entre le divin et l'humain. Les éléments surnaturels se sont glissés dans le récit, créant une toile de significations multiples. Les moments où ces éléments s'incarnent, tels que l'échange avec le sorcier Rubanga ou les songes de Virginia, révèlent la profondeur des croyances anciennes et leur impact sur les protagonistes. En plongeant dans les méandres de la métaphore du cafard et en explorant la mission mystérieuse de Virginia envers la reine, Scholastique Mukasonga a offert une réflexion sur les poids du passé, les aspirations humaines et les intrications entre le tangible et l'insaisissable. À travers ces moments chargés de mystère, l'auteure sonde les recoins de l'âme humaine, nous invitant à contempler l'entrelacement des rêves et des réalités, dans une danse où les mythes deviennent des reflets éclairants de la vie elle-même.

4. Identités en Éclat : Personnages et traumatismes

4.1 Les symboles identitaires du Rwanda : De la cohésion à la division

Avant l'ère coloniale, le Rwanda était une terre où la population se structurait en une vingtaine de clans, principalement les Tutsi, les Hutu et les Twa, chacun ayant ses caractéristiques distinctives. Les Tutsi étaient principalement des éleveurs de vaches, les Hutu étaient des agriculteurs, tandis que les Twa étaient des chasseurs et artisans. Ces clans étaient hiérarchisés, certains étant dominés par des Hutu, d'autres par des Tutsi. Au sommet de cette hiérarchie se trouvait un clan dirigé par un lignage Tutsi, dont le Mwami

régnait sur l'ensemble du Rwanda. Le pays était divisé en entités territoriales, chacune dirigée par trois chefs : le chef des troupes, le chef des terres, et le chef des armées.

Malgré ces distinctions de fonctions, il est essentiel de noter que les Hutu, les Tutsi et les Twa partageaient la même langue, le Kinyarwanda, ainsi que les mêmes coutumes et la même foi en un dieu unique, "Imana". Ces similitudes fondamentales effaçaient les distinctions d'origine et d'appartenance ethnique, créant une société homogène et indivisible.

L'utilisation répandue du Kinyarwanda dans l'ensemble du Rwanda jouait un rôle essentiel dans le renforcement de l'unité et l'identité du peuple rwandais. La langue servait de lien linguistique puissant qui transcendant les distinctions de fonctions sociales entre les Tutsi, les Hutu et les Twa. Tout le monde communiquait efficacement en Kinyarwanda. Cette homogénéité linguistique revêtait une signification profonde. Elle témoignait de l'importance de la langue comme outil de communication, de préservation de la culture et de création d'un sentiment d'appartenance partagé. Le Kinyarwanda permettait aux Rwandais de se comprendre, de partager leurs histoires, leurs coutumes et leurs croyances, créant ainsi une toile culturelle commune qui unissait le peuple.

En fin de compte, avant la colonisation, les Rwandais étaient un peuple uni par la langue, la culture et la foi, malgré les distinctions de fonctions sociales. Les divisions ethniques telles que nous les connaissons aujourd'hui ont été en grande partie introduites par les colonisateurs européens, qui ont amplifié les différences physiques et renforcé une hiérarchie sociale discriminatoire, notamment en favorisant les Tutsi au détriment des autres clans. Cette transformation a marqué un tournant majeur dans l'histoire du Rwanda et a contribué à la montée des tensions ethniques ultérieures.

4.2 Les personnages principaux

Dans cette partie, on montrera comment le roman met en scène les personnages principaux qui incarnent des facettes différentes et contradictoires. On analysera les caractéristiques, les motivations et les actions de ces personnages qui reflètent leur rapport à leur identité. On examinera également les contrastes et les oppositions entre ces personnages qui illustrent la diversité et la complexité de l'identité rwandaise.

Dans l'ouvrage *Introduction à l'analyse du roman*, Yves Reuter évoque la nature des personnages avec pertinence :

Le personnage semble se caractériser par ses limites et ses conventions. La répétition et sa loi : les mêmes personnages reviennent de texte en texte, ce sont des types qui représentent leur communauté ou leur caste de façon exemplaire. Leur portrait est réduit à peu de mots et réitère les mêmes traits physiques. Ils suivent des trajets identiques, quêtes et conflits, au travers d'aventures similaires.¹⁴⁶

Dans le cadre du roman *Notre-Dame du Nil*, les personnages prennent vie dans une dualité complexe entre fiction et réalité. L'œuvre offre une galerie de protagonistes qui transcendent les simples constructions imaginaires. Certains surgissent de l'inventivité créatrice de l'écrivaine, tandis que d'autres s'enracinent dans des existences concrètes. Au sein de ces pages envoûtantes, chaque personnage se dresse comme une fusion subtile entre les traits authentiques du monde réel et les contours envoûtants du monde imaginaire, formant ainsi une fresque captivante où la frontière entre le tangible et le fictif s'efface pour révéler une exploration profonde de la condition humaine.

Dans le même contexte Scholastique Mukasonga dévoile : « Mes personnages empruntent forcément des traits à bien des jeunes filles croisées sur mon parcours même si aucun ne correspond à une seule en particulier. Il en va de même pour les autres personnage »¹⁴⁷

Cette déclaration révèle la profondeur du processus créatif de Scholastique Mukasonga et sa manière de construire ses personnages. Elle met en lumière la complexité de la relation entre la réalité et la fiction dans ses œuvres. Cette approche souligne son désir de rendre ses personnages authentiques en puisant dans la richesse de ses rencontres et de son vécu. Le fait qu'aucun personnage ne corresponde à une personne précise permet à Mukasonga de tisser des caractères universels, porteurs d'expériences collectives tout en conservant leur singularité. Cette démarche reflète sa capacité à équilibrer habilement les éléments concrets du réel avec les exigences d'une narration fictionnelle, créant ainsi un lien subtil entre ses écrits et le tissu de la réalité.

Ces propos s'appliquent également aux figures de Veronica et Virginia. Elles sont le reflet incarné de leur groupe social, les Tutsis, dans un environnement où la tension et les préjugés sont palpables. Leur destinée dépasse le cadre individuel pour symboliser une expérience collective marquée par les difficultés et la nécessité de se démarquer.

Veronica et Virginia sont deux élèves tutsi qui fréquentent le pensionnat de jeunes filles Notre-Dame du Nil. Comme le quota des élèves tutsi est limité à 10%, ces deux

¹⁴⁶ Reuter, Y. (2016). *Introduction à l'analyse du roman* (éd. 4e). Paris: Armand Colin., p. 44.

¹⁴⁷ Mukasonga, S. (2020, Septembre 2). (F. Michel, Intervieweur). *Op. cit.*

jeunes femmes doivent se distinguer par leur intelligence supérieure pour réussir à obtenir leur diplôme. Leurs parcours sont une manifestation de persévérance face à des obstacles déterminants. Dans cet établissement, leur présence se heurte à la haine insidieuse et au racisme rampant entretenus par leurs camarades hutus ainsi que par certains enseignants. Reléguées au rang de « cafards » à éliminer, ces deux âmes vulnérables endurent des souffrances indicibles, exacerbées par leur apparence physique distincte, qui les isole au milieu de leurs compagnes. Par conséquent, le quotidien de Veronica et Virginia est marqué par le poids d'un traumatisme profond, un reflet précurseur de la tragédie imminente qui va déchirer le Rwanda dans les années à venir.

4.2.1. Virginia

Virginia, son vrai nom Mutamuriza qui signifie « Ne la faites pas pleurer », s'accroche fièrement aux racines de sa famille, trouvant dans ses origines modestes une force qui la distingue des tourbillons d'humiliations qui caractérisent son quotidien au lycée. Elle était toujours distinguée par ses performances académiques qui défient toute adversité. En tant que fille aînée, Virginia incarne un éclat d'espoir pour sa mère, une lueur de persévérance qui illumine leur modeste foyer. C'est ainsi sa mère, Léoncia, qui a pris l'initiative de choisir son nom. Dans un moment d'intimité partagée, elle s'est confiée : « Ah, disait Leoncia, celle-là, c'est bien ma fille! Que son nom lui soit propice: Mutamuriza, Ne-la-faites-pas-pleurer. » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 156).

Le nom choisi par Léoncia devient ainsi un reflet éloquent de sa connexion avec Virginia et de sa vision pour l'avenir de sa fille. À travers ce nom, elle exprime sa foi en la force intérieure de Virginia, en sa capacité à surmonter les obstacles et à triompher des défis qui peuvent se dresser devant elle. Léoncia inscrit dans ce nom une promesse de protection maternelle, un engagement à être toujours présente pour essuyer les larmes et à encourager le sourire.

À mesure qu'elle évolue dans le monde complexe, Virginia sait que chaque succès, chaque note brillante, est une réponse puissante aux affronts subis. Dans les couloirs du lycée, elle navigue avec grâce, sa tête haute, son esprit résolu, incarnant ainsi la dignité d'une lignée tutsi qui ne se laisse pas effacer par les tourments de l'Histoire.

Mais Virginia est bien plus qu'une étudiante exemplaire. Elle est la gardienne de son propre destin, tissant les fils de sa narration avec une détermination farouche. Dans chaque page de son parcours scolaire, elle écrit en lettres audacieuses sa quête d'identité

et de reconnaissance. Chaque effort, chaque sacrifice, la rapproche un peu plus de son rêve ultime : obtenir le prestigieux diplôme décerné par le lycée des filles des élites féminines rwandaises. Ce document, qui scellera son parcours au fil des ans, deviendra un symbole vivant de sa ténacité, un reflet de sa capacité à transformer les épreuves en triomphes.

Virginia incarne la résilience d'une génération qui refuse de se soumettre aux étiquettes imposées par l'Histoire. Dans son regard, on perçoit le mélange harmonieux entre la fierté de ses racines et l'aspiration à tracer son propre chemin. Elle est l'héritière d'une tradition millénaire, mais elle est également le souffle d'air frais qui balaye les préjugés et les stéréotypes. Son histoire transcende les limites de l'individu pour devenir une ode à la persévérance, à la lutte pour l'identité et à la victoire sur l'adversité.

Sa rencontre avec M. Fontenaille, ce vieux Belge imprégné de la croyance en la supériorité de la race tutsi et en leur lien ancestral avec les rois pharaons, s'avère être un tournant dans la vie de Virginia. Un court dialogue entre ces deux individus met en lumière ce moment de détournement :

- Je m'appelle Virginia, mon vrai nom, c'est Mutamuriza. Pour vous, si vous voulez, je serai Candace, les Blancs nous ont toujours donné les noms qu'ils ont voulus, après tout, Virginia, mon père ne l'a pas choisi non plus.

- Je t'expliquerai, Candace, ce n'est pas un nom de Blanc, c'est un nom de reine, de reine noire, de reine du Nil. Vous autres Tutsi, vous êtes ses fils et ses filles. (Mukasonga, NDN, 2012, p. 85)

Dans ce court échange de paroles, la complexité des enjeux identitaires et historiques se dévoile. Virginia, portant en elle le poids de son nom et de son héritage, tente de résister à la force écrasante de l'histoire coloniale qui a imposé des noms et des identités. Son choix d'adopter le nom de Candace, une référence à une reine noire du Nil, est à la fois un acte de résistance et une tentative de reconnexion avec ses racines africaines profondes.

L'échange entre Virginia et M. Fontenaille, ainsi que son impact sur la personnalité de Virginia, révèlent des aspects complexes de l'identité, de l'héritage culturel et de la quête personnelle. Dans ce court dialogue, Virginia exprime sa volonté de se réapproprier son identité et son histoire, en se détachant des noms et des identités imposées par l'histoire coloniale. Son choix de prendre le nom de Candace est empreint de symbolisme, puisqu'elle décide d'adopter le nom d'une reine noire du Nil, faisant ainsi référence à une histoire africaine antérieure à la colonisation.

Ce moment de détournement marque un tournant dans la vie de Virginia. Il met en lumière les enjeux complexes liés à la colonisation et à la construction de l'identité. La mention de la supériorité de la race tutsi et de leur lien ancestral avec les rois pharaons révèle une tentative de récupérer une fierté culturelle qui a été contestée et bafouée par l'histoire coloniale. Le dialogue entre Virginia et M. Fontenaille montre également la manière dont les rencontres inattendues peuvent influencer la perception de soi et la quête d'identité. La voix de M. Fontenaille représente une vision occidentale déformée de l'histoire africaine, tandis que Virginia cherche à reconstituer une identité plus authentique et ancrée dans ses racines.

Ce dialogue entre Virginia et M. Fontenaille souligne également l'importance de l'héritage culturel et de la mémoire collective dans la construction de l'identité individuelle. Virginia se rend compte que pour avancer, elle doit comprendre et honorer les histoires de ses ancêtres, plutôt que de se laisser définir uniquement par le regard des autres, en particulier celui des colonisateurs. En effet, l'échange entre Virginia et M. Fontenaille est un moment de prise de conscience cruciale dans la vie de Virginia. Il reflète sa résistance à l'histoire coloniale, sa quête de réappropriation de son identité et sa recherche de racines authentiques. Cette interaction dévoile la complexité des enjeux identitaires et historiques, ainsi que la manière dont ils interagissent pour façonner la psychologie et la personnalité de Virginia.

La décision ultérieure de Virginia de consulter le sorcier Rubanga pour entrer en contact avec les reines d'autrefois et son rêve de la reine Candace témoignent de sa quête de compréhension et de rétablissement d'une connexion profonde avec son héritage. Son désir d'agir pour la reine, guidé par ses rêves et sa conviction intérieure, illustre sa détermination à trouver sa propre voie malgré les influences extérieures.

- ... Si je viens vers toi, c'est que je crois que c'est une reine qui m'envoie, une reine d'autrefois.

- Une reine d'autrefois ? Tu as vu son umuzimu ?

- Peut-être. Laisse-moi te dire. Je suis allée chez un Blanc avec mon amie. C'est un vrai fou. Il croit que nous, les Tutsi, on est des Égyptiens, qu'on est venu d'Égypte. Tu sais tout ce que les Blancs ont inventé sur les Tutsi. Dans son domaine, il a trouvé le tombeau d'une reine. Il a déterré ses os, mais il ne les a pas donnés au musée. Il a construit dessus un monument. Il nous a expliqué que c'était comme ça que faisaient les reines noires qui s'appelaient Candace. Il voulait que je fasse pour lui la reine Candace [...] Dans mes rêves, j'ai vu la reine. Je ne la vois pas vraiment. C'est comme un nuage. Un tombeau de nuage qui s'effiloche sur la pente de la montagne et, à travers ce nuage, de temps en temps, le soleil étincelle. Un nuage

brillant mais je sais que c'est la reine. Et parfois, derrière le masque de gouttelettes de lumière, je distingue son visage. Je crois qu'elle me demande de faire quelque chose pour elle. Elle ne me laisse plus en paix. Toi qui connais les secrets des rois, dis-moi ce que je dois faire. » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 169)

Ce dialogue entre Virginia et le sorcier marque un tournant significatif dans le parcours intérieur de Virginia, révélant son évolution psychologique et spirituelle à mesure qu'elle s'engage plus profondément dans la recherche de son identité et de son lien avec les reines d'autrefois, en particulier la reine Candace. Ce dialogue montre comment le sorcier parvient à convaincre Virginia de devenir le messager de la reine, renforçant ainsi son engagement envers son héritage et sa mission.

Dans cet échange, le sorcier établit un lien entre le rêve de Virginia et la reine Candace. Le sorcier reconnaît la pertinence du rêve de Virginia et le relie aux rois et reines d'autrefois. Il fait appel à ses connaissances et à sa sagesse pour expliquer le contexte culturel et spirituel entourant la reine Candace, ce qui renforce l'idée que Virginia a un rôle à jouer dans cette continuité historique.

Le dialogue souligne également l'importance de la transmission orale et de la tradition dans la préservation de l'histoire et de la culture. Le sorcier agit comme un gardien du savoir ancestral, transmettant à Virginia une compréhension plus profonde de son héritage et de sa destinée. La manière dont le sorcier décrit le rôle de Virginia en tant que messager de la reine renforce son lien avec l'histoire et les valeurs de ses ancêtres.

Le dialogue entre Virginia et le sorcier révèle également la métamorphose psychologique de Virginia. Elle passe d'une quête personnelle d'identité à une acceptation de sa mission en tant que messager. Le sorcier l'encourage à embrasser cette mission en lui disant que c'est la volonté de la reine et que Virginia est l'élue pour la réaliser. Cette approbation et cette validation venant d'une figure respectée et spirituelle comme le sorcier ont un impact profond sur Virginia, renforçant sa détermination et sa confiance en elle.

En réalité, cette quête identitaire trouve son origine dans une amertume profonde. Virginia aspire à se réaffirmer et transcender les barrières en utilisant le levier du mythe, afin de faire face à la discrimination qui teinte son quotidien, ainsi que celui de son peuple. Dans une confidence à son amie Veronica, elle partage : « J'ai fait ce que je devais faire. Mais j'ai aussi appris que les Tutsi ne sont pas des humains : ici nous sommes des inyenzi,

des cafards, des serpents, des animaux nuisibles ; chez les Blancs, nous sommes les héros de leurs légendes. » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 188)

Cette déclaration reflète l'amertume et la frustration profondes que Virginia ressent en raison de la discrimination dont elle est victime en tant que Tutsi. À travers ses mots, elle exprime une quête non seulement d'identité, mais aussi de reconnaissance et de rétablissement de la dignité de son peuple. Dans cette citation, Virginia fait part de son expérience et de sa prise de conscience quant à la façon dont les Tutsi sont traités différemment en fonction de leur environnement. Elle évoque les deux facettes de la perception des Tutsi : d'un côté, dans leur propre pays, ils sont déshumanisés, qualifiés d'« inyenzi » (cafards), de « serpents » et d'« animaux nuisibles », ce qui révèle la ségrégation et la dévalorisation qu'ils subissent dans leur propre société. D'un autre côté, chez les Blancs, ils sont élevés au rang de « héros de leurs légendes », ce qui souligne la dualité de leur statut entre mépris et admiration.

Cette dualité met en évidence le contraste entre la perception raciste et dégradante que les Tutsi subissent dans leur propre pays, ainsi que l'idéalisation romantique que certains étrangers portent sur leur histoire et leur identité. La quête identitaire de Virginia est donc teintée d'une profonde amertume face à cette injustice et à cette contradiction.

Virginia tente de s'approprier le mythe, non seulement pour retrouver une part de fierté et de dignité, mais aussi pour confronter la discrimination en montrant que les Tutsi sont bien plus que les stéréotypes négatifs qui leur sont imposés. Elle se positionne comme un acteur actif dans la construction de l'histoire et de la perception de son peuple, en refusant d'être réduit à une simple étiquette dégradante.

D'un autre côté, Virginia se profile comme l'âme timide et réservée du duo. Face à l'hostilité ambiante, elle se tourne vers la prière et la lecture, trouvant dans ces havres spirituels la force de surmonter les épreuves. Sa quiétude contraste avec la tempête qui gronde au dehors, et son monde intérieur riche et imaginaire lui offre un refuge sûr. Au cœur de cette tempête, la solidarité entre Veronica et Virginia brille d'une lueur d'espoir. Leur lien, façonné par l'adversité, se renforce, faisant d'elles des alliées inébranlables dans cette lutte pour la dignité et la survie.

Ensemble, Veronica et Virginia incarnent la voix étouffée de la minorité opprimée, une voix qui résonne au-delà des murs du couvent, symbolisant les innombrables histoires similaires dans l'ombre du pouvoir hutu. Leur histoire personnelle

révèle les fissures qui s'élargissent dans le tissu social, anticipant le chaos à venir. Que dissimulent leurs regards emplis de détermination et de vulnérabilité ? Quelles sont les pensées murmurées dans les pages de leurs journaux intimes ? Quelles sont les émotions inexprimées qui les lient encore plus étroitement dans ce climat hostile ? Derrière chaque geste et chaque silence se cachent des dimensions cachées qui ne demandent qu'à être explorées.

Leur description est sobre et évoque avec retenue les caractéristiques physiques récurrentes, témoins d'une identité partagée. Leurs parcours, bien qu'individuels, résonnent en écho avec les expériences similaires vécues par d'autres membres de leur communauté. Les voies qu'elles empruntent sont des répliques d'un schéma plus large, révélant la dynamique d'une société où les chances sont inégalement distribuées.

Veronica et Virginia, par leur persévérance et leur quête de réussite, incarnent cette répétition des histoires qui, malgré leur singularité, sont ancrées dans une trame commune. Elles illustrent comment, au sein d'une narration, des individus peuvent devenir des archétypes, porteurs d'une signification plus vaste. Leurs trajectoires parallèles révèlent le poids des conventions et des contraintes imposées par la société, tout en laissant entrevoir les nuances subtiles qui distinguent chaque être humain au sein de ce tissu collectif. À travers les personnages de Veronica et Virginia, Scholastique Mukasonga met en lumière l'expérience des tutsis au Rwanda avant le génocide de 1994. Elle souligne également l'importance de l'éducation pour les femmes et les filles dans un contexte de discrimination et de violence

4.2.2. Fontenaille

M. de Fontenaille, quant à lui, incarne de manière frappante l'ombre persistante du passé colonial et de ses idées préconçues. Son rôle dans l'intrigue révèle de manière éloquente comment certaines perceptions erronées ont pu façonner les croyances des colonisateurs et laisser des empreintes durables dans les mentalités. À travers son discours et ses actions, il devient le vecteur d'une nouvelle perspective pour le personnage de Virginia, connectant de manière inattendue son identité à l'histoire ancienne et puissante de l'Afrique. En effet, il se situe dans la lignée des Blancs comme le rappelle Virginia :

Ils [les Blancs] ont vendu aux femmes des chefs des perles de verre, beaucoup de perles et beaucoup de tissu blanc. Ils ont montré comment s'en draper et comment se coiffer. Et ils en ont fait les Éthiopiennes, les Égyptiennes qu'ils étaient venus chercher jusque chez nous. Ils avaient leurs preuves. Ils les avaient habillées à l'image de leurs délires. (Mukasonga, NDN, 2012, p. 98)

Dans *Notre-Dame du Nil*, M. de Fontenaille joue un rôle crucial en insufflant à Virginia une perspective nouvelle sur son identité, créant un lien étonnant entre son existence et l'histoire ancestrale et puissante de l'Afrique. En effet, Fontenaille symbolise les mythes et les élucubrations mortifères que l'anthropologie coloniales et de faux savants ont échafaudé à propos de la soi-disant origine étrangère des Tutsi, allant même jusqu'à inventer pour eux une race spéciale, les Hamites. La fascination de Fontenaille pour le passé fantasmé des Tutsi fut celle de nombreux missionnaires et de soi-disant ethnologues avant de devenir la version officielle de l'histoire du Rwanda vue par la république hutu. Heureusement les historiens africanistes sérieux ont depuis les années 1960 dénoncé et réfuté ces mythes. Dans un entretien avec Florence Michel, Mukasonga déclare que le personnage de Fontenaille s'inspire d'un fait réel, c'est :

Un vieux colon qui avait une plantation de café au Burundi, au bord du lac Tanganyika. C'était devenu une plage très fréquentée. Sa grande villa abandonnée était décorée de fresques égyptiennes. Ce serait le thème d'un roman. A travers ce personnage illuminé et décadent, je pointe du doigt l'entière responsabilité des colons dans la tragédie rwandaise. Ce sont eux qui ont établi des différences au sein de la population et fait germer cette idée de race supérieure. Monsieur de Fontenaille incarne cette idée farfelue du mythe Tutsi. Il affabule complètement et ne se rend pas compte des conséquences tragiques.¹⁴⁸

Ainsi, à travers M. de Fontenaille, Scholastique Mukasonga explore de manière magistrale les conséquences pernicieuses de la colonisation, non seulement sur la réalité historique des Tutsi, mais aussi sur la manière dont les préjugés et les mensonges coloniaux ont infiltré et affecté la perception de soi et d'identité des individus. Fontenaille devient un véhicule littéraire poignant pour exposer les mécanismes complexes qui ont participé à la création et à la propagation de ces idées destructrices. En fin de compte, son rôle dans *Notre-Dame du Nil* illustre de manière saisissante le pouvoir de la fiction pour révéler les vérités profondes de l'histoire et de la condition humaine.

En somme, Monsieur de Fontenaille sert de pont entre le passé colonial et les conséquences durables de ces croyances erronées, tout en dépeignant le pouvoir pervers d'une idéologie coloniale déformant la réalité et réduisant les individus à des concepts fallacieux. Son rôle complexe et nuancé dans *Notre-Dame du Nil* fait de lui un personnage marquant, un rappel tragique des idées préconçues qui ont entravé la compréhension et l'harmonie entre les peuples.

¹⁴⁸ Mukasonga, S. (2020, Septembre 2). (F. Michel, Intervieweur). *Op. cit.*

4.2.3. Gloriosa

Le lycée Notre-Dame du Nil est clairement destiné à former l'élite féminine du Rwanda. Il marque la présence des anciens colonisateurs au sein du système éducatif, tout en reflétant, à travers les étudiantes qui le fréquentent, la composition démographique du pays, largement dominée par la majorité Hutu. Cette empreinte se trouve également incarnée par des personnalités telles que Gloriosa et Immaculée, respectivement la fille d'un ministre et d'un banquier, symboles du pouvoir politique et économique Hutu.

Sous son vrai nom, Nyiramasuka, signifiant littéralement 'Celle-de-la-houe', Gloriosa émerge en tant que dirigeante des militantes Hutu au sein du lycée, occupant une position de leader au sein de cette communauté étudiante. À l'instar des dénonciations pratiquées par les collaborateurs durant la période nazie, Gloriosa nourrit une haine implacable envers les deux élèves les plus brillantes de l'établissement, Veronica et Virginia, comme le relate Immaculée : « elle ne supportait pas l'idée de vous voir à ses côtés le jour de la remise solennelle des diplômes » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 218) (218). De plus, elle rejette son ancienne amie Modesta sous le prétexte de trahison, en raison de l'origine tutsi de sa mère. Un nationalisme tout aussi extrême que celui qui a nourri le terreau du nazisme se manifeste chez ces personnages Hutu, et cette montée en intensité du sentiment nationaliste est de plus en plus présente à mesure que l'intrigue se déploie, et que les enjeux politiques envahissent l'espace du lycée. Cette progression, concentrée au sein d'un espace clos, est préfigurée dès l'arrivée de Gloriosa :

Une rumeur avait parcouru les spectateurs quand Gloriosa précédée de sa mère et suivie de Modesta, était descendue de la Mercedes aux vitres teintées. ' C'est le portrait tout craché de son père, avait commenté le bourgmestre qui avait rencontré le grand homme lors d'un meeting du parti, elle porte bien le nom que lui a donné son père, Nyiramasuka, Celle-de-la-houe', et il avait répété sa remarque assez haut pour que les militants qui l'entouraient l'entendent et répandent autour d'eux un houle d'admiration [...] Gloriosa déclara qu'elle resterait à la grille, aux côtés de sœur Gertrude, sous le drapeau de la République, pour accueillir ses camarades de dernière année et leur annoncer qu'une première réunion du comité qu'elle présidait se tiendrait le lendemain au réfectoire, après l'étude. (Mukasonga, NDN, 2012, pp. 31-32)

Dotée d'un prénom européen émettant des résonances péjoratives : Gloriosa dévoile cependant un nom reçu à sa naissance, bien plus porteur de sens, : « ... le nom claquait tel un slogan : Nyiramasuka, Celle-de-la-houe. » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 107) rappelant ainsi le rôle ancestral de cultivateurs dévolu au peuple Hutu. De manière analogue aux Jeunesses hitlériennes qui préfigurèrent les sinistres enfants soldats des conflits africains à venir, Gloriosa est affiliée au mouvement de la Jeunesse Militante

Rwandaise (JMR). Comme cela a souvent été observé, elle canalise ses rancœurs personnelles au travers d'un engagement militant.

Dans ce roman, Gloriosa incarne un véritable visage de méchanceté, avec des convictions profondément ancrées dans l'idéologie raciste qui a marqué cette époque troublée du Rwanda. Sa haine envers les Tutsi, qu'elle qualifie méprisamment d'« Inyenzi », est manifeste dans ses propos acerbes. Elle exprime ouvertement sa volonté de purifier le Rwanda de la présence des Tutsi, et elle va jusqu'à contester leur droit à partager des repas ou à fréquenter les mêmes espaces qu'elle. Lors d'une conversation entre les lycéennes à propos de la meilleure façon pour bien cuire les bananes, elle se tourne vers Virginia, elle déclare : « Qu'est-ce que tu es venue faire au lycée alors, tu aurais dû rester dans ta cambrousse à manger des bananes dans les champs. Tu aurais laissé ta place pour une vraie Rwandaise du peuple majoritaire » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 62). Cette réplique révèle non seulement sa xénophobie, mais aussi sa croyance en la suprématie des Hutu en tant que peuple majoritaire.

Dans ses paroles, Gloriosa ne cache pas son désir de démontrer la supériorité perçue des Hutu sur les Tutsi. Elle manipule même les repas pour exprimer sa discrimination, en annonçant : « On va bientôt sonner pour le réfectoire, allons-y et toi, Virginia, tu seras bien forcée d'ouvrir la bouche devant nous pour manger les restes des vraies Rwandaises » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 63). Cette attitude témoigne de son besoin de domination et de sa volonté de maintenir une hiérarchie sociale oppressive.

De plus, Gloriosa exploite le langage nationaliste pour justifier ses opinions extrêmes. Elle évoque l'histoire de son pays pour tenter de légitimer ses intentions discriminatoires. Elle affirme que : « le lycée Notre-Dame-du-Nil ne tarderait pas à suivre l'exemple des courageux militants qui s'étaient levés dans les écoles et les administrations pour débarrasser le pays des complices des Inyenzi. » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 250). Cette utilisation perverse de l'histoire pour justifier la haine démontre à quel point Gloriosa est disposée à manipuler les faits pour promouvoir ses idées destructrices.

Ainsi, Gloriosa émerge comme un personnage complexe mais dérangeant, qui incarne les ténèbres de l'idéologie raciste et nationaliste qui a joué un rôle tragique dans l'histoire du Rwanda. Son comportement et ses paroles font écho aux préjugés et aux attitudes qui ont contribué à la tragédie du génocide rwandais.

4.3. La Quête d'Identité de Modesta : Entre Métissage et Conflits Ethniques

Au sein de l'univers complexe du roman *Notre-Dame du Nil*, le personnage de Modesta se profile avec une identité métissée qui incarne les conflits et les dilemmes d'une époque marquée par les divisions ethniques, elle considérée comme un élève mulâtre. Modesta, fille d'une mère tutsi et d'un père hutu, incarne le croisement de deux mondes, mais cette fusion engendre également des tensions profondes qui la poussent à naviguer entre des identités contradictoires.

Dès le départ, Modesta se retrouve confrontée à des préjugés et à des restrictions en raison de son héritage mixte. En tant que « métisse », elle est constamment obligée de prouver son allégeance aux Hutu en reniant une partie de son héritage tutsi. Cette exigence est illustrée dans ses interactions avec Gloriosa, où elle est contrainte de rappeler sans cesse sa véritable identité hutu pour gagner sa place dans la société : « Elle devait sans cesse rappeler aux autres qu'elle était une vraie Hutu, surtout à Gloriosa » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 89)

La quête d'identité de Modesta se manifeste de manière poignante dans sa déclaration sur sa vision de la maternité. Elle aspire à des enfants qui ne seraient ni hutu ni tutsi, mais simplement les siens. Ses paroles reflètent son désir de transcender les divisions ethniques qui ont déchiré sa propre vie et la société dans laquelle elle évolue : « Évidemment, je veux avoir des enfants comme les autres. Mais je veux des enfants qui ne soient ni hutu ni tutsi. Ni à moitié hutu ni à moitié tutsi. Je veux qu'ils soient mes enfants, c'est tout. Parfois je me dis qu'il vaudrait mieux que je n'aie pas d'enfants » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 111).

De plus, Modesta est marquée par les conséquences du concept de « pureté de la race », un thème obsédant de l'histoire humaine. Elle en est elle-même victime, issue d'une union considérée comme mixte. Les humiliations qu'elle endure font écho aux préjudices infligés à sa mère, dont les origines tutsi sont pointées du doigt. La stigmatisation de cette union mixte affecte profondément la vie de Modesta et de sa famille. Son père, ayant épousé une tutsi, a été contraint de « se déhutihiser », ce qui a eu des répercussions sur son avancement professionnel et sa réputation.

Ainsi, Modesta se dresse en tant que personnage poignant et complexe, symbole des tensions ethniques et des conflits identitaires qui ont marqué le Rwanda à cette époque

tumultueuse. Elle incarne la lutte pour l'acceptation personnelle et la tentative de transcender les divisions héritées de l'histoire, tout en dépeignant les conséquences profondes de la quête de « pureté » ethnique.

5. Les traumatismes individuels et collectifs et leurs conséquences

Au cœur du récit *Notre-Dame du Nil*, se déploie une exploration poignante des épreuves identitaires au sein d'un environnement scolaire. Dans ce cadre, l'auteure dépeint de manière saisissante les manifestations insidieuses de la haine, du racisme et de la discrimination qui prennent racine dans le microcosme du lycée. Les élèves, représentant une mosaïque de cultures et d'origines, se trouvent confrontés à des réalités douloureuses, témoignant des luttes silencieuses qu'ils mènent pour s'affirmer au milieu des préjugés et des abus. Au fur et à mesure que les voix des personnages résonnent à travers les pages, il devient clair que la quête d'identité est inextricablement liée à des épreuves complexes, allant du déni au dévoilement, de la colère à la réparation. Cette exploration sans compromis met en lumière l'ampleur des défis auxquels sont confrontés les élèves, tout en soulignant leur résilience exceptionnelle et leur volonté de se définir malgré les forces oppressives qui les entourent. Dans cette section, nous plongerons au cœur de ces thématiques cruciales, analysant comment l'auteure façonne avec habileté une narration qui jette une lumière crue sur les réalités sombres tout en offrant une lueur d'espoir à travers les parcours des personnages.

Le Lycée Notre Dame du Nil se présente comme un authentique microcosme reflétant la société rwandaise des années 70. Tous les bouleversements de cette période tumultueuse au Rwanda trouvent leur résonance au sein de cet établissement et de son environnement. À travers le prisme de Notre Dame du Nil, se dessine le portrait de toute une nation en proie à la ségrégation ethnique, au racisme, à l'exclusion, à la discrimination, ainsi qu'à la négation de l'autre. Cet établissement devient ainsi le reflet symbolique des sombres réalités de cette époque tourmentée, captivant l'essence même des défis complexes auxquels le Rwanda était confronté.

5.1. Racisme, haine et violence

Le racisme se déploie insidieusement à travers des manifestations de haine et des actes de discrimination, générant une profonde division. Au cœur de cette division se trouve la haine raciale et culturelle dirigée contre les Tutsi, une dynamique perçue à la

fois comme catalyseur et conséquence du tragique génocide rwandais. Le lycée, jadis dédié à la formation de l'élite féminine du Rwanda, a malheureusement dévié de son but noble pour devenir le théâtre de pratiques inhumaines. Même les autorités religieuses, censées garantir la protection des élèves, se sont trouvées impliquées et ont échoué à sécuriser les élèves tutsi, exposant ainsi la profondeur de la fracture. La déshumanisation des Tutsi, assimilés à des cafards ou des "inyenzi", a alimenté cette sinistre haine ethnique, souvent à l'origine de massacres aveugles et insensés. Cette haine, savamment entretenue, a progressivement engendré un bouc émissaire fictif, devenant la "cause" de tous les maux ressentis par la communauté, agissant comme un aimant pour toutes les inimitiés empreintes de haine qui convergent en son sein. La narratrice évoque les causes profondes de la haine anti-tutsi et leurs répercussions au sein de la société contemporaine.

Au sein du roman *Notre-Dame du Nil*, ces pratiques se déploient avec une variété de nuances. Une illustration tangible de cette réalité se trouve dans le contexte du cours d'histoire-géographie. En effet, ce cursus expose les élèves à la géographie de l'Afrique ainsi qu'à l'histoire de l'Europe. Toutefois, il est intéressant de souligner l'approche singulière adoptée par Sœur Lydwine, l'enseignante en charge de cette matière. Avec une netteté perceptible, elle démarque ces deux domaines du savoir : pour elle, l'histoire revêt un caractère européen tandis que la géographie se rapporte essentiellement à l'Afrique.

Paradoxalement d'origine rwandaise, Sœur Lydwine manifeste une fascination pour le Moyen Âge européen. Cette inclination contrastante soulève des questions pertinentes quant à ses motivations et à l'orientation de son enseignement. Cependant, il est crucial de noter que cette orientation pédagogique s'accompagne d'une attitude bien moins anodine. En effet, malgré son statut de religieuse, son antipathie flagrante envers les élèves Tutsi transparaît de manière incontestable, exposant ainsi l'aspect discriminatoire de son enseignement. Un exemple saisissant de cette partialité se dessine à travers l'interaction entre Sœur Lydwine et Veronica :

Sœur Lydwine parlait de Robin des Bois, d'Ivanohé, de Richard Cœur de Lion, « Je les ai vus au cinéma ! ne pouvait s'empêcher de remarquer Veronica. – Tu veux bien te taire, se fâchait sœur Lydwine, ils ont vécu il y a bien longtemps, quand tes ancêtres n'avaient pas encore mis les pieds au Rwanda » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 49)

Cependant, la réponse de Sœur Lydwine révèle bien plus qu'un simple désaccord pédagogique. Son exaspération et son énervement face à Veronica trahissent un préjugé

profondément enraciné. Sa remarque acerbe et méprisante, « Tu veux bien te taire », est emblématique de l'attitude discriminatoire dont les élèves Tutsi font l'objet.

Cette scène illustre de manière percutante comment la distorsion de l'éducation et la manipulation de l'histoire peuvent servir à renforcer les préjugés et à alimenter les sentiments de haine envers une certaine ethnie. L'enseignante, censée être un guide éclairé, se transforme ainsi en propagatrice de discours discriminatoires et de ségrégation. Ceci met en lumière comment les schémas de pensée négatifs et les stéréotypes peuvent être inculqués dès le plus jeune âge, perpétuant ainsi un cycle de haine et d'exclusion.

D'un autre côté, Gloriosa, fille privilégiée d'un ministre et fervente militante hutu, incarne de manière poignante le discours haineux et les comportements violents dirigés envers ses camarades tutsi, au cœur du roman. À travers des propos acerbes et des gestes méprisants, elle imprègne chaque instant de sa présence de discrimination et de dénigrement. Dans son discours, elle martèle inlassablement l'idée que les Hutu sont les autochtones et la majorité au Rwanda, tandis que les Tutsi ne seraient rien de plus que des créatures répugnantes, des "Cafards" ou des "Inyenzi", justifiant ainsi leur exécution ou leur expulsion du pays.

Ses actions manifestent sa détermination à instaurer une ségrégation brutale. Elle impose aux élèves tutsi de ne pas partager la même table qu'elle au réfectoire, les reléguant à manger les restes des autres. La discrimination devient viscérale, se cristallisant même dans des détails anatomiques. Elle exprime ouvertement son rejet d'une Sainte Vierge affublée d'un "nez de Tutsi" : « Je ne veux pas d'une Sainte Vierge avec un nez de Tutsi. Je ne veux plus prier devant une statue qui a le nez d'une tutsi » (Mukasonga, NDN, 2012, pp. 223-224) Cette haine s'ancre si profondément en elle qu'elle prend la décision radicale de briser la statue et de lui attribuer un nouveau nez, allant jusqu'à détruire la tête de la statue, une métaphore saisissante de sa détermination à éradiquer toute trace de l'identité tutsi.

L'ampleur de son fanatisme atteint son apogée lorsqu'elle fabrique délibérément une fausse agression en compagnie de Modesta. Elles simulent des blessures pour prétendre avoir été attaquées par des "bandits tutsi" cherchant à les violer. Gloriosa instrumentalise les paroles de son père, encourageant la propagation de la peur et de la méfiance envers les Tutsi, qualifiés d'ennemis perpétuels :

Mon père dit qu'il faut répéter sans cesse qu'il y a des Inyenzi, qu'ils sont toujours prêts à revenir, qu'il y en a qui s'infiltrent, que les Tutsi qui sont restés les attendent avec impatience, et même peut-être les moitiés de Tutsi comme toi. Mon père dit qu'on ne doit jamais oublier de faire peur au peuple. (Mukasonga, NDN, 2012, p. 229)

Cette manipulation vicieuse contribue à enflammer les tensions au sein du lycée, alimentant ainsi le ressentiment envers les élèves tutsi. Ainsi, Elle déclare fermement lors d'un discours devant les lycéennes :

Mais notre lycée, vous le savez, est encore rempli de parasites, d'impuretés, d'immondiçes qui le rendent indigne d'accueillir la véritable Notre-Dame du Nil. Il faut tout nettoyer jusqu'au moindre recoin. C'est un travail qui ne doit rebuter personne. C'est le travail des vraies militantes. Voilà tout ce que je voulais dire [...] le lycée Notre-Dame-du-Nil ne tarderait pas à suivre l'exemple des courageux militants qui s'étaient levés dans les écoles et les administrations pour débarrasser le pays des complices des Inyenzi. (Mukasonga, NDN, 2012, p. 245)

Son discours devant les lycéennes érige un appel à la purification extrême. Gloriosa présente le lycée comme infesté de "parasites", de "complices des Inyenzi", exhortant à l'élimination méthodique de ces éléments indésirables. Ce discours virulent non seulement déshumanise les élèves tutsi, mais incite également à des mesures radicales. Elle appelle de manière voilée à l'action meurtrière, prédisant que le lycée "ne tarderait pas à suivre l'exemple des courageux militants" qui avaient entrepris de purger les institutions rwandaises.

Ainsi, Gloriosa incarne l'obscurité la plus sombre du racisme et de la haine, exploitant son influence pour catalyser la propagation de préjugés meurtriers et de cruauté, transformant un lieu d'éducation en un champ de bataille où l'intolérance et la violence prennent racine.

Le père Herménégilde, malgré son statut de religieux, s'impliqua de manière totale dans le contexte de racisme et de haine qui sévissait. Dans une déclaration troublante, il fit part de sa sinistre perspective :

Chassez ces Tutsi du lycée, mais il n'est pas nécessaire de vous salir les mains. Vous en attrapez quelques-unes et vous leur donnez de bons coups de bâton, cela leur fera passer le goût des études. Elles périront dans la montagne, de froid, de faim, dévorées par les chiens errants et les bêtes sauvages, et celles qui survivront et réussiront à passer la frontière, elles seront obligées de vendre leur corps dont elles sont si fières au prix d'une tomate sur le marché. La honte, c'est pire que la mort. Remettons-les au jugement de Dieu. (Mukasonga, NDN, 2012, p. 268)

Malgré son rôle en tant que représentant de la foi, le père Herménégilde s'engagea dans un discours cruel, suggérant des actes de violence déshumanisants à l'encontre des

élèves tutsi. En proposant que les étudiantes tutsi soient expulsées du lycée, il évita toute implication directe, mais incita plutôt les autres à la brutalité. L'idée de frapper violemment les jeunes filles tutsi pour les dissuader de poursuivre leurs études démontre un mépris choquant pour l'éducation et la dignité humaine.

La nature détaillée et macabre de ses mots soulève des frissons, évoquant les souffrances auxquelles les tutsi pourraient être exposés s'ils étaient forcés de quitter le lycée. Les descriptions de la mort dans les montagnes, la faim, et l'agonie causée par les éléments naturels et les prédateurs sauvages sont d'une brutalité impitoyable. De plus, il réduit les femmes tutsi à la misère en les poussant à envisager la prostitution pour leur survie, un geste profondément dégradant.

En utilisant le concept de honte comme une arme, il tente d'instiller la peur de manière encore plus profonde dans les esprits des tutsi. La perspective de dégrader leur propre corps et leur fierté pour survivre est présentée comme étant pire que la mort elle-même, créant ainsi une forme cruelle de chantage psychologique.

En appelant finalement à « remettre les tutsi au jugement de Dieu », le père Herménégilde tente de légitimer sa vision d'une punition divine pour les tutsi, échappant ainsi à toute responsabilité pour ses paroles incendiaires. Cette déclaration reflète un triste exemple de la manière dont même ceux qui devraient être des modèles de compassion et de moralité peuvent se laisser corrompre par la haine et le préjugé.

Ces actes de violence se sont déroulés sous le regard et l'écoute du personnel européen du lycée. Cependant, il est troublant de constater que ces individus n'ont manifesté aucune preuve d'efforts visant à empêcher de tels actes ou à protéger les lycéennes. Parmi eux, seul Fontenaille a succombé lors des épisodes de vengeance et de brutalité qui se sont ensuivis. Cette inaction des membres du personnel européen soulève des questions profondes quant à leur rôle et leur responsabilité dans la préservation de la sécurité et du bien-être des élèves, ainsi que leur possible complicité tacite dans le climat de violence et d'oppression.

En fin de compte, les actes de violence et de haine perpétrés au sein du lycée Notre-Dame du Nil ont eu des conséquences bien au-delà de ses murs, marquant le triste prélude à une guerre civile dévastatrice qui allait engloutir le pays dans un tourbillon de souffrances. Ces actes discriminatoires et cruels, nourris par des idéologies racistes et ethniques, ont progressivement contribué à l'embrasement des tensions au sein de la

société rwandaise. Les lycéennes tutsi, déjà victimes de discriminations et d'abus au lycée, étaient désormais en première ligne de cette montée de la violence.

5.2. Le Stigmate du 'Cafard'

Dans l'univers complexe et évocateur de *Notre-Dame du Nil*, la métaphore du "cafard" émerge comme un fil conducteur d'une profondeur troublante. Ce terme chargé de connotations sombres et dégradantes, employé pour désigner les Tutsis, reflète une réalité douloureuse : celle de la déshumanisation et de la discrimination vécues par cette communauté dans le contexte rwandais. Cette métaphore, bien que révoltante, incarne une dynamique insidieuse qui imprègne les pages du roman. En mettant en lumière cette analogie brutale et sa signification profonde. La métaphore du "cafard" devient un miroir déformant des tensions sociales et politiques de l'époque, ainsi qu'un moyen de dissimuler les enjeux plus profonds qui minent la société. De même, cette métaphore révèle une réalité persistante : la complexité de l'identité, façonnée par des discours de préjugés et de pouvoir, et comment elle offre une perspective intime sur les mécanismes de déshumanisation et de dévalorisation. Dans son article intitulé

La métaphore du "cafard", insidieuse et puissante, se déploie au cœur d'une toile complexe, tissant des liens entre des éléments apparemment disparates. C'est une métaphore qui transcende les pages de *Notre-Dame du Nil*, en s'ancrant profondément dans le tissu des événements majeurs qui façonnent l'histoire et les destinées des personnages. Elle émerge au sein de la dérive scolaire, résonne dans le procès des militaires tenus responsables de la haine ethnique, et se niche dans les fissures du déracinement identitaire des Tutsis. Toutefois, sa portée ne se limite pas à ces facettes : elle se déploie dans l'anthropologie africaine. Dans son article intitulé *Métaphore du cafard ou discursivité du génocide dans le style de Scholastique Mukasonga*, Arsène Elongo affirme que cette métaphore : « est considérée comme le symbole superstitieux du sorcier, paradigme de l'étranger, de l'envahisseur » (Elongo, 2014). Elle connote également des sèmes de la haine, de la mort, de l'impureté et de la survie. Ses connotations se déploient en éventail, du spectre de la haine à celui de la mort, de l'impureté à la survie.

Dans l'écriture de Scholastique Mukasonga, cette métaphore du "cafard" se révèle être bien plus qu'un simple terme. Elle évoque les questionnements cruciaux de l'Afrique contemporaine, les conflits interethniques, les haines qui rongent les communautés et les

batailles pour la reconstruction d'une identité ébranlée. En évoquant cette métaphore, l'auteure explore le sombre récit de la survie et du combat pour l'humanité dans un monde qui cherche à réduire certains à des créatures répugnantes, mais qui révèle aussi la force résiliente d'un peuple à se réapproprier son identité et à affronter les défis colossaux qui se dressent devant lui.

5.3. Les abus sexuels contre les élèves

Les abus sexuels contre les élèves au sein du lycée Notre-Dame du Nil sont un sujet particulièrement troublant et douloureux. Ce qui est d'autant plus déchirant, ce sont les actes répréhensibles commis par le père Herménégilde, à la fois aumônier et professeur de religion, qui a honteusement exploité sa position d'autorité pour manipuler et abuser des jeunes filles vulnérables. Il est douloureux de se remémorer en particulier le témoignage de la mère supérieure, en faveur du prêtre, qui disait :

Le père Herménégilde, disait la mère supérieure quand elle présentait l'aumônier et professeur de religion à des visiteurs, le père Herménégilde, c'est la charité même, si vous saviez le temps qu'il consacre, lui qui a tant de responsabilités et de charges, aussi bien spirituelles que matérielles, à vêtir avec décence les pauvres paysans de la commune ! (Mukasonga, NDN, 2012, p. 127)

Cette déclaration met en évidence les mécanismes sournois de dissimulation et de justification qui ont permis à ces abus de perdurer. Elle nous rappelle que, derrière une façade de bienveillance, se cachent parfois les comportements les plus abjects.

Exerçant en qualité de correspondant local pour Nyaminombe auprès du Catholic Reliefs Service, le père Herménégilde reçoit mensuellement un volume considérable de colis renfermant des vêtements usagés. Une portion de cette cargaison est destinée à être distribuée, tandis que l'autre est prévue à la vente, afin de réunir des fonds pour l'achat de tissu en vue de confectionner les uniformes des écoles primaires. Cependant, il se réservait quelques pièces vestimentaires, principalement des robes, pour ses propres desseins. Dans cette optique, il portait son choix sur des jeunes filles à l'aspect séduisant, en particulier des Tutsi, qu'il sollicitait pour trier ces habits. De manière troublante, il s'appropriait certains sous-vêtements délicatement ornés de dentelle, sous prétexte de les "récompenser".

Cette forme de gratification se déroule au sein de son bureau, qui sert également de chambre personnelle. À la fin du cours de religion, il choisit l'une des jeunes filles pour la « récompenser » en l'invitant à le rejoindre chez lui en soirée. De par le choix méticuleux de ses victimes, il est conscient que ces jeunes filles (tutsi) se trouvent dans

l'impossibilité de refuser cette invitation. Après avoir loué la beauté de la jeune fille choisie et avoir noté son excellent travail, il lui octroie par exemple une élégante robe. Afin de s'assurer que cette tenue soit parfaitement ajustée, il exige qu'elle retire son uniforme et qu'elle l'essaie en sa présence. Dans ce contexte, il avance l'argument que : « Les yeux d'un prêtre ignorent la concupiscence. C'est comme s'ils ne voyaient pas. » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 131). Si cette fille refuse d'enlever ses vêtements, il n'hésite pas de la menacer comme il l'a déjà fait avec Veronica : « Allons, s'énervait-il, n'oublie pas qui tu es, tu veux rester au lycée, je pourrais... Dépêche-toi d'enlever cet uniforme. » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 131). Ainsi la pauvre n'a qu'obéir à ses ordres. Sous prétexte de remonter la fermeture de la robe, il dégrafe son soutien-gorge et, après avoir essayé la robe, il demande à la fille de l'enlever et, avant de lui son uniforme et son soutien-gorge, il la contemple un long moment, en lui faisant remarque qu'il a bien aimé sa petite culotte en coton et qu'il l'apportera une autre avec dentelles la prochaine fois. Si l'une des filles demande cette culotte en dentelle, le reste se passait derrière le rideau noir. Ainsi, le père Herménégilde choisit quelques élèves pour ses « récompenses » dont Frida était la favorite.

L'acte inhumain perpétré par le prêtre, qui aurait dû incarner la figure de protecteur des élèves et du message religieux, transcende les limites du choc pour pénétrer dans le domaine de l'indignation profonde. En trahissant la confiance qui lui avait été accordée et en détournant sa position d'autorité envers ces lycéennes, il trahit non seulement leur confiance, mais également les valeurs fondamentales de la foi qu'il était censé représenter.

Les séquelles psychologiques résultant de ces abus sont indiscutablement dévastatrices. Les jeunes filles, déjà en plein processus de développement émotionnel et psychologique, subissent une rupture traumatisante de leur perception de la sécurité et de la confiance envers les autorités religieuses et les figures d'autorité. Ces abus violents les plongent dans un état de vulnérabilité et de confusion, générant une culpabilité injustifiée et une honte qui ne leur appartiennent nullement. L'impact psychologique de ces actes va au-delà de l'expérience individuelle des victimes. Il engendre un climat de peur et de méfiance au sein de l'établissement, altérant la dynamique sociale et éducative. La douleur silencieuse que ces jeunes filles portent avec elles peut entraîner une détérioration de leur estime de soi, une distorsion de leur perception des relations humaines et même des problèmes de santé mentale, tels que l'anxiété, la dépression et les traumatismes post-traumatiques.

Ces actes ignobles perpétrés par le prêtre brisent le fondement même de la confiance qui aurait dû exister entre les lycéennes et leur guide spirituel. Ils mettent en évidence l'urgence d'une prise de conscience collective, d'une reconnaissance des souffrances infligées et d'un soutien essentiel envers ces jeunes filles pour les aider à surmonter les séquelles psychologiques et à rétablir leur équilibre émotionnel. L'impact de ces abus dépasse les individus pour toucher le tissu de la communauté, exigeant une réponse solide pour garantir la sécurité et la protection des jeunes générations à l'avenir.

5.4. La mort tragique de Frida

Frida, celle qui était la favorite des actes répréhensibles du père Herménégilde, avait ensuite pris un tournant surprenant dans sa vie. Durant les vacances estivales, elle avait trouvé l'amour et s'était fiancée à l'ambassadeur du Zaïre (actuelle République Démocratique du Congo), le tout avec la bénédiction de son père. Cette union n'était pas seulement due à l'affection, mais également aux desseins de carrière diplomatique que cette liaison promettait. À l'issue des congés, le diplomate avait pris la décision de se rendre chaque week-end au sein du lycée Notre-Dame-du-Nil pour passer des nuits avec sa nouvelle fiancée dans un bungalow, sous les regards et les oreilles des élèves, des enseignants et du personnel, sans que quiconque puisse intervenir. Cette situation choquait et troublait chacun, mais curieusement, son impact s'estompa auprès de la mère supérieure et du père Herménégilde.

Ces deux figures, pourtant inébranlables dans leur désir de maintenir la discipline et la réputation du lycée, semblaient se conformer à cette situation inhabituelle. Un échange verbal en témoigne :

Oubliant dans son affolement de frapper à la porte, la sœur intendante fit irruption dans le bureau de la mère supérieure qui s'entretenait avec le père Herménégilde et sœur Gertrude.

- Ma mère, ma Révérence Mère, si vous saviez... vous entendez cette musique... une musique des filles légères... au lycée Notre-Dame-du-Nil ! ... Ah ! Ma mère, si vous voyiez ce qui se passe au Bungalow, l'ambassadeur congolais, il bouleverse tout, il a déplacé le lit de Monseigneur, il a mis à sa place une couche pour la luxure, la dépravation... Et il veut qu'on lui amène Frida ! Mon Dieu !
- Calmez-vous, ma sœur, calmez-vous, croyez bien que je désapprouve tout cela, mais il y a des choses qui nous dépassent, qu'il nous faut accepter, espérons-le : un mal pour un plus grand bien...
- Écoutez, ma sœur, interrompit le père Herménégilde, comme le dit notre mère supérieure, c'est le bien du pays que nous souffrons des désordres créés par Son Excellence l'ambassadeur du Zaïre. C'est moi-même qui, à la rentrée, ai conseillé à notre mère supérieure d'accéder aux demandes de son excellence, elle a d'ailleurs

reçu une lettre du ministère des Affaires étrangères en ce sens. Comprenez-nous, c'est pour le Rwanda que nous acceptons cela [...]

- Mon père, mon père, dit la mère supérieure, pas de politique, pas de politique, essayons simplement d'éviter le scandale, de tenir éloignées nos filles innocentes.
- Mais, dit le père Herménégilde, Frida et l'ambassadeur sont fiancés. Disons qu'ils viennent ici pour la préparation au mariage. Je suis l'aumônier du lycée... Sœur Gertrude, allez prévenir Frida que son fiancé l'attend. Moi, j'irai leur rendre visite dans la soirée et je ramènerai Frida pour le réfectoire. (Mukasonga, NDN, 2012, pp. 135-137)

En fin de compte, l'ambassadeur refusa d'admettre le père Herménégilde dans le bungalow, et Frida demeura aux côtés de son fiancé jusqu'au dimanche après-midi.

Cet événement suscite des réflexions profondes sur les valeurs et les compromis auxquels certains individus sont prêts à se plier au nom de l'ambition personnelle et des intérêts politiques. La transformation de Frida, autrefois victime des actes répréhensibles du père Herménégilde, en une figure centrale de cette liaison controversée avec l'ambassadeur, met en lumière les complexités des relations humaines et des motivations qui les sous-tendent.

Le fait que Frida, après avoir été victime d'abus, devienne actrice d'une relation apparemment consensuelle avec un homme de pouvoir soulève des questions complexes sur l'autonomie et les choix individuels dans des situations de vulnérabilité. Son rôle en tant que fiancée de l'ambassadeur semble témoigner d'un mélange de circonstances, de pressions sociales et peut-être même d'une quête de pouvoir personnel.

D'un point de vue plus large, la tolérance apparente de cette liaison par la mère supérieure et le père Herménégilde, malgré leur engagement à préserver la discipline et la réputation de l'école, souligne les contradictions et les compromis parfois nécessaires dans des situations complexes et politiquement sensibles. Cette acceptation, bien que troublante, pourrait être vue comme une illustration de la manière dont les institutions peuvent parfois sacrifier leurs principes pour des gains politiques ou des avantages apparents.

En effet, cet événement révèle les interactions complexes entre le pouvoir, la moralité, la politique et la quête individuelle d'ascension sociale. Il met en lumière les nuances de la nature humaine et de la dynamique sociale, tout en posant des questions cruciales sur l'éthique, la responsabilité et l'intégrité au sein d'une société en évolution.

En raison des contraintes liées à ses obligations diplomatiques et des difficultés posées par la saison des pluies, l'ambassadeur fut contraint de revoir l'organisation de ses visites au lycée. Ainsi, il prit la décision que désormais, une voiture officielle de l'ambassade viendrait chercher Frida le samedi et la ramènerait soit le dimanche, soit le lundi. Durant plusieurs semaines, cette voiture se tint en attente chaque samedi, récupérant Frida pour ensuite la ramener le dimanche soir ou même le lundi matin. Toutefois, malgré ces allées et venues, chacun préféra faire mine de ne rien voir, de ne rien entendre.

Au fil des mois, la situation prit une tournure tragique. Frida, après quelques mois, tomba enceinte et finit par décéder dans des circonstances empreintes de mystère. L'annonce de la mort de Frida pesa lourdement sur l'atmosphère du lycée Notre-Dame-du-Nil, laissant des séquelles profondes. La version officielle rapporta que sa disparition était due aux complications d'une fausse couche. Pourtant, des rumeurs insinuèrent que sa propre famille aurait pu être impliquée dans sa mort, craignant le déshonneur et la possible vengeance de l'ambassadeur, surtout si la vérité éclatait au grand jour qu'elle portait un garçon. Néanmoins, la réalité des circonstances tragiques qui ont mis fin à la vie de cette jeune fille demeure floue et insaisissable. Le mystère entourant sa destinée est devenu un sujet délicat, presque tabou, au sein du lycée Notre-Dame-du-Nil: « Il fallait rejeter cette image : Frida comme le miroir noir dans lequel on pouvait lire son destin » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 151), résume la narratrice.

Cette triste histoire souligne la manière dont les circonstances tragiques peuvent se tisser dans le tissu complexe des réalités politiques et sociales. Les ombres du secret, du déshonneur et de la manipulation planent sur le récit de Frida, révélant une toile d'intrigues et de tragédies où la vérité se trouve peut-être à jamais voilée.

Ce récit s'érige en une chronique poignante des traumatismes individuels et collectifs qui ont marqué la vie des lycéennes, principalement celles issues de la communauté tutsi, au sein du lycée Notre-Dame-du-Nil. Au fil des pages, l'autrice dévoile les recoins sombres de leurs expériences, exposant ainsi une trame complexe mêlant haine, discrimination, violence, abus, et, d'une manière tragique, des actes de meurtre. Elle nous convie dans les coulisses d'une institution réputée, mais en laissant également entrevoir les réalités sous-jacentes de la société rwandaise de l'époque.

Les actes initiaux de violence au lycée, bien que circonscrits en apparence, ont agi comme un prisme à travers lequel la haine et la brutalité se sont propagées. Ils ont créé un climat toxique où la vie humaine était dévaluée, où les différences ethniques étaient exacerbées et utilisées comme prétexte pour justifier des actes impensables. Ainsi, ces actes, en apparence isolés, ont été les germes d'une catastrophe nationale qui a laissé des cicatrices profondes dans l'histoire du Rwanda et dans la conscience collective du monde.

C'est là un récit qui résonne bien au-delà des murs du lycée, offrant un aperçu poignant des dynamiques sociales et des tensions qui s'amalgament, préparant le terrain pour des conséquences d'une ampleur désastreuse : la guerre civile puis le génocide. Cette guerre civile a été un catalyseur de destruction, déchirant les liens sociaux et familiaux, et causant d'innombrables pertes humaines. La haine semée à l'échelle locale a trouvé des échos à travers tout le pays, alimentant les divisions et les rivalités. Les sentiments d'animosité accumulés ont finalement débouché sur le génocide, un épisode sombre de l'histoire rwandaise où près d'un million de personnes, en grande majorité des Tutsi, ont été massacrées en un laps de temps effroyablement court.

Cependant, ce roman agit comme un témoignage littéraire, un hommage poignant aux voix silencieuses de ces jeunes filles et à la mémoire de celles qui ont été cruellement prises dans les rets d'un contexte bien plus grand qu'elles. La prose captivante de Mukasonga rend vivante l'histoire, offrant aux lecteurs une occasion d'apprendre, de ressentir et de réfléchir aux terribles conséquences de l'intolérance et de la discrimination, tout en réaffirmant l'importance de la littérature pour éclairer les zones d'ombre de notre passé collectif.

En conclusion, Mukasonga tisse habilement les fils de la fiction et de l'histoire pour évoquer la fragilité de l'innocence face aux préjugés et aux désirs de pouvoir. La juxtaposition de la vie quotidienne des lycéennes et des tragédies imminentes qui secoueront le pays souligne l'horreur qui peut surgir du vernis d'une normalité apparente. En scrutant les interactions entre les personnages et en exposant les failles du système éducatif, l'autrice nous invite à nous questionner sur la responsabilité de la société dans la perpétuation de l'injustice et de la haine.

6. La reconstruction d'une identité alternative : Mécanismes de survie et résilience

Dans *Notre-Dame du Nil*, où l'histoire s'entremêle avec les défis existentiels, une lumière émerge des ténèbres du traumatisme. Telles des pousses tenaces émergent du sol meurtri, certaines figures romanesques se dressent contre vents et marées, bravant les traumatismes déchirants qui marquent leur quotidien. Au cœur de cette dernière section, "La résilience et la réparation : La reconstruction d'une identité alternative", nous plongeons dans l'univers émotionnel de ces personnages inspirants, explorant comment ils transcendent l'adversité pour recouvrer, voire redéfinir, leur essence profonde.

Malgré les traumatismes qu'elles subissent, certains personnages dans *Notre-Dame du Nil* font preuve de résilience et cherchent à se réparer. Les blessures du passé ne les emprisonnent pas, mais deviennent des points d'appui pour s'élever. Dans ce monde où l'identité est en perpétuelle effervescence, où les vies sont traversées par des courants tumultueux, émergent des êtres qui rejettent le rôle de victime et se lèvent en résilientes invincibles.

La réparation, dans ce contexte, est un acte de création de soi, un témoignage muet que le passé ne définit pas entièrement l'avenir. À travers des gestes simples mais profonds, les personnages tissent un tissu de nouvelles significations. Ils reconstruisent leurs liens avec leur histoire, leur culture et leurs aspirations, tissant ainsi une identité alternative qui se libère des chaînes du traumatisme. Les décombres de leur passé deviennent des fondations solides pour bâtir des édifices de sens renouvelé. Les personnages de *Notre-Dame du Nil* incarnent la vérité profonde que la capacité de se reconstruire après la destruction est inscrite dans notre essence. À travers leurs histoires, nous sommes invités à réfléchir sur nos propres luttes et nos propres moments de renaissance.

Cependant, certaines élèves, à l'instar de Virginia gardent l'espoir d'un avenir sans division, d'une société où l'appartenance ethnique n'aurait plus d'importance : « Il y 'aura peut-être un jour au Rwanda sans Hutu ni Tutsi » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 112) Elle rêve d'un Rwanda unifié, dépourvu de distinctions Hutu-Tutsi. Cet espoir témoigne de sa capacité à transcender les traumatismes en envisageant un avenir où les divisions ethniques pourraient être surmontées, participant ainsi à sa propre réparation et à celle de

sa communauté. En revanche, d'autres se sont adaptées à leur vécu en développant des stratégies alternatives, parfois même illusives, pour assurer leur survie.

6.1. Sacrifices et détermination dans la quête éducative : La poursuite de l'éducation comme bouée de sauvetage

Les lycéennes Tutsi sont prêtes à tout pour poursuivre leur éducation, allant jusqu'à assumer les devoirs de leurs camarades, à accomplir des tâches supplémentaires, voire à se contenter des restes comme en témoigne Scholastique Mukasonga: « Alors on m'assignait les corvées ingrates. A la cantine, je me nourrissais des restes »¹⁴⁹.

Ces sacrifices exemplaires ne font que souligner leur volonté acharnée de surmonter les traumatismes et de bâtir un avenir plus prometteur, malgré les obstacles qui se dressent sur leur chemin. Cette détermination inébranlable se manifeste de manière poignante lorsque Gloriosa, avec une certaine arrogance, s'adresse à Virginia en ces termes : « On va bientôt sonner pour le réfectoire, dit Gloriosa, allons-y et toi, Virginia, tu seras bien forcée d'ouvrir la bouche devant nous pour manger les restes des vraies Rwandaises. » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 63)

Ces paroles révèlent le mépris auquel elles sont confrontées, mais aussi leur résolution indomptable à braver ces défis pour atteindre leurs aspirations éducatives et, par extension, créer un avenir plus radieux malgré l'adversité.

Dans ce contexte, Mukasonga exprime :

Il fallait un fort instinct de survie pour échapper à la mort qui rôdait. Et cela passait par un travail acharné. La nuit, je ne dormais pas. Avec d'autres camarades tutsi, nous révisions nos leçons dans les toilettes, aussitôt les lumières du dortoir éteintes. Je n'étais pas venue au lycée pour dormir.¹⁵⁰

Cette déclaration met en évidence la nécessité impérieuse d'un instinct de survie qui les animait, les poussant à se consacrer intensément à leurs études, même au détriment du sommeil. Pour ces lycéennes Tutsi, l'éducation était une priorité inébranlable, une voie vers un avenir meilleur qu'elles étaient déterminées à forger malgré les circonstances périlleuses qui les entouraient.

Malgré toutes les adversités auxquelles elles étaient confrontées, les lycéennes Tutsi n'avaient tout simplement pas d'autre option que de poursuivre leurs études et

¹⁴⁹ Kane, C. (2019, Septembre 6). Scholastique Mukasonga : " Mes livres sont des tombeaux de papiers". *Op. cit.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

d'obtenir des diplômes. Ces diplômes représentaient pour elles une véritable bouée de sauvetage. Elles avaient pleinement conscience que l'éducation était un moyen essentiel de survie dans un contexte de discriminations persistantes. Pour beaucoup d'entre elles, ces diplômes allaient bien au-delà de simples certificats académiques. Ils devenaient des symboles de résilience, des marqueurs de leur capacité à surmonter des obstacles insurmontables pour accéder à un avenir meilleur. Un exemple frappant de cet engagement inébranlable envers l'éducation est celui de Virginia, qui exprime son dévouement à l'obtention de son diplôme malgré les défis considérables. Elle met en lumière le pouvoir de la connaissance dans le processus de guérison en déclarant : « Écoute, dit Virginia, moi, je ne quitterai pas le lycée sans mon diplôme. Renoncer si près du diplôme, jamais. Si tu savais ce qu'il représente pour ma mère, les rêves qu'elle a bâtis sur ce morceau de papier. » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 251)

Dans un contexte similaire, Scholastique Mukasonga elle-même témoigne de la détermination de ses parents à la voir obtenir un diplôme malgré les discriminations massives contre les Tutsi. Elle relate :

Dans les années 1960, les discriminations envers les Tutsi étaient déjà fortes. Au point que malgré mes bonnes notes, je me voyais devenir paysanne. Mais c'était compter sans la détermination de mes parents. Alors que nous subissions au quotidien violences et humiliations. Il [Son père] estimait que le seul moyen d'échapper à la mort que nous promettaient sans cesse les tueurs, c'était d'étudier et de quitter le Rwanda [...] ! Et mon père a eu raison d'insister. J'ai été reçue et j'ai survécu au génocide.¹⁵¹

Dans son roman *Un si beau diplôme*, Mukasonga reprend les propos de son père qui montrent la grande importance d'être diplômée :

Il ne précisait jamais lequel et, de mon côté, je ne savais pas au juste ce que recouvrait ce mot magique, idipolomi. « En tout cas, concluait papa, c'est ce papier, si tu l'as un jour et il te le faudra, idipolominziza, un beau diplôme, c'est ce qui te sauvera de la mort qui nous est promise, garde le toujours sur toi comme le talisman, ton passeport pour la vie.¹⁵²

Ces témoignages mettent en lumière la conviction profonde selon laquelle le diplôme était bien plus qu'un simple document académique. Il revêtait une signification quasi-mystique, comparé à un passeport, puis à un talisman, symbolisant un pouvoir surnaturel. Il était perçu comme la clé qui ouvrait la porte à un avenir sûr et qui les préservait de la menace constante de la mort qui pesait sur eux. Cette quête acharnée de

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Mukasonga, S. (2018). *Un si beau diplôme*. Paris: Gallimard., p. 12.

l'éducation et des diplômes souligne la détermination extraordinaire des lycéennes Tutsi à transcender les difficultés et à forger un avenir meilleur pour elles-mêmes et leurs communautés.

6.2. Le pouvoir des rêves et illusions

Malgré les épreuves, les personnages maintiennent leurs rêves et illusions, qui les aident à se protéger psychologiquement. Le pouvoir des rêves et des illusions se révèle comme une ressource psychologique cruciale pour les personnages, leur permettant de traverser les épreuves avec résilience. Virginia, tout en étant consciente des discriminations persistantes à l'encontre des Tutsi, met en lumière l'importance de ces rêves dans sa propre capacité à se reconstruire mentalement. Ils créent un espace psychique où elle peut être perçue différemment, où l'identité Tutsi peut être restaurée, même brièvement. Virginia exprime cette réalité amère lorsque Veronica lui demande si elle a bien joué le rôle de la reine chez Fontenaille: « J'ai fait ce que je devais faire. Mais j'ai aussi appris que les Tutsi ne sont pas des humains : ici nous sommes des Inyenzi, des cafards, des serpents, des animaux nuisibles ; chez les Blancs, nous sommes les héros de leurs légendes. » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 188)

Cette déclaration met en évidence comment, même confrontée à la déshumanisation dans son propre environnement, Virginia maintient un rêve intérieur, une illusion réconfortante, où elle peut être valorisée et reconnue pour ce qu'elle est vraiment. Ces rêves et illusions deviennent ainsi des boucliers psychologiques essentiels qui permettent aux personnages de préserver leur dignité et leur identité, malgré les défis oppressants qui les entourent.

6.3. La quête spirituelle comme refuge

Modesta, l'une des protagonistes, cherche la résilience à travers la religion. Consciente des tensions ethniques, elle envisage de devenir religieuse pour échapper aux divisions Hutu-Tutsi. Sa quête spirituelle lui offre un espace de sécurité où elle peut forger une identité alternative, libérée des catégories ethniques oppressives. Ce choix de devenir religieuse prend une signification symbolique puissante, car il représente sa résistance farouche face aux traumatismes qu'elle a endurés, transformant la foi en un levier de survie. Modesta partage ses sentiments intimes avec Veronica en répondant à sa question sur le désir d'avoir des enfants. Elle confie: « Évidemment, je veux avoir des enfants comme les autres. Mais je veux des enfants qui ne soient ni hutu ni tutsi [...] Parfois je

me dis qu'il vaudrait mieux que je n'aie pas d'enfants. Je pense à me faire religieuse... »
(Mukasonga, NDN, 2012, p. 111)

Cette citation révèle la profondeur de son désir de transcender les divisions ethniques, et sa détermination à créer une réalité alternative où l'ethnie ne serait plus un obstacle à la coexistence pacifique. La quête spirituelle de Modesta se dessine comme un acte de résistance poignant contre les séquelles de la violence ethnique, et elle incarne ainsi une forme puissante de résilience au sein de cette communauté meurtrie.

6-4-La solidarité interethnique et la reconnexion à la nature

Véronica, sauvée par une camarade hutue, Immaculée, elles trouvent refuge auprès des gorilles des montagnes du Rwanda :

- ... Alors écoute-moi, mais ne pleure pas devant moi, tu es Mutamuriza, celle qu'on ne doit pas faire pleurer. Si tu pleures, cela me portera malheur [...]
- Immaculée, je te dois la vie, mais je ne comprends toujours pas pourquoi tu as fait tout cela pour moi. Je suis Tutsi, je n'étais pas vraiment ton amie...
- Moi j'aime les défis. Je crois que je tenais plus à la moto qui terrorisait les rues de Kigali qu'à mon petit ami ; je suis allé voir les gorilles parce que je détestais Gloriosa ; je voulais vous sauver, toi et Veronica, parce que les autres voulaient vous tuer, et maintenant je vais défier tous les hommes, je vais chez les gorilles.
- Tu vas vivre chez les gorilles ! [...] J'espère que je t'y reverrai.
- Bien sûr qu'on se reverra. Rendez-vous chez les gorilles. (Mukasonga, NDN, 2012, pp. 269-275)

Son choix de se détourner des massacres et de s'occuper des gorilles symbolise sa réparation personnelle et son rejet des cycles de violence. Cette reconnexion avec la nature lui permet de guérir tout en exprimant sa résistance à la brutalité humaine.

La conversation entre les deux filles met également en lumière les motivations profondes d'Immaculée. Elle explique qu'elle aime les défis et qu'elle était prête à défier les normes sociales et les attentes de sa propre communauté pour sauver Véronica et d'autres Tutsi. Elle exprime son désir de faire le bien, même lorsque cela implique de s'éloigner de son petit ami et de sa vie précédente. Cette attitude témoigne de sa révolte contre la violence et l'injustice qui règnent dans son pays.

Le choix d'Immaculée de vivre auprès des gorilles est symbolique à bien des égards. Les gorilles des montagnes sont des créatures sauvages, majestueuses et puissantes, mais elles sont aussi vulnérables et menacées d'extinction. En se retirant dans la nature, Immaculée opère une sorte de réconciliation avec la terre et la faune locales.

C'est un acte de réparation personnelle, une manière de guérir les blessures de son passé et de se reconstruire.

En s'éloignant de la société humaine, Immaculée exprime également sa désillusion à l'égard de la brutalité humaine et son rejet des conflits ethniques. Elle choisit la compagnie des gorilles, symboles de la nature et de la paix, plutôt que de participer à la violence qui consume son pays. Cette décision est à la fois un acte de protestation et une affirmation de son humanité.

6-5-L'exil comme refuge ultime pour la survie

Face à l'oppression et aux massacres, certains Tutsi décident de rester au Rwanda, tandis que d'autres choisissent l'exil. Dans ce contexte, Virginia avoue : « Quand les JMR arriveront comme l'a promis Gloriosa, et on sait pour quoi faire, il sera toujours temps de nous cacher, et d'essayer de rejoindre nos familles et de passer ensuite au Burundi. » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 253)

L'exil devient ainsi une perspective de salut pour de nombreux Tutsi. Le Burundi, pays voisin, devient un refuge pour ceux qui fuient le génocide et la violence au Rwanda. Cette expérience illustre comment la persévérance dans un environnement étranger peut conduire à la réparation de l'identité. Les Tutsi en exil sont confrontés à la nécessité de s'adapter à un nouvel environnement, de reconstruire leur vie et de préserver leur culture malgré les défis auxquels ils sont confrontés. Leurs expériences montrent que la survie ne se limite pas à la préservation physique, mais implique également une reconstruction mentale et culturelle.

Scholastique Mukasonga elle-même a vécu cette réalité de l'exil et de la survie. Après avoir obtenu son diplôme au lycée en 1973, elle a dû quitter le Rwanda pour échapper aux violences. Son expérience personnelle en tant que réfugiée lui a permis de se considérer comme une survivante. Ainsi, son travail littéraire reflète non seulement les événements historiques, mais aussi son propre vécu en tant que Tutsi en exil. :

Pour survivre. En 1973, après avoir obtenu mon diplôme au lycée, mes parents ont décidé que mon frère André, alors jeune enseignant, et moi-même étions prêts pour partir et échapper aux machettes [...] Depuis cet exil de 1973, je me considère comme une survivante.¹⁵³

¹⁵³ Kane, C. (2019, Septembre 6). Scholastique Mukasonga : " Mes livres sont des tombeaux de papiers". *Op. cit.*

En revanche, le désir de quitter le Rwanda pour étudier en Europe représente un autre mécanisme de survie et de réparation. Cette aspiration à l'éducation à l'étranger montre comment la poursuite de nouvelles opportunités peut servir de catalyseur pour surmonter les traumatismes passés et se réinventer dans un contexte différent. Veronica, par exemple, aspire à obtenir un diplôme en Europe pour échapper aux discriminations subies par les Tutsi au Rwanda : « Un diplôme tutsi, ce n'est pas comme un diplôme hutu. Ce n'est pas un vrai diplôme [...] il [Fontenaille] que je suis vraiment sa déesse, que je lui porte chance, que cet argent est aussi pour moi et qu'une partie, ce sera pour payer mes études en Europe. » (Mukasonga, NDN, 2012, pp. 179-180)

Elle perçoit l'éducation à l'étranger comme une opportunité de surmonter les traumatismes passés et de se réinventer dans un environnement différent. Cette aspiration montre comment la quête de nouvelles opportunités peut être un catalyseur puissant pour la résilience et la réparation de l'identité, en dépassant les limites imposées par la discrimination ethnique.

Au cœur de cette dernière section, "La résilience et la réparation : La reconstruction d'une identité alternative", nous avons plongé dans l'univers émotionnel de ces personnages inspirants, explorant comment ils transcendent l'adversité pour recouvrer, voire redéfinir, leur essence profonde. Malgré les traumatismes qu'ils subissent, certains personnages dans *Notre-Dame du Nil* de Scholastique Mukasonga font preuve de résilience et cherchent à se réparer. Les blessures du passé ne les emprisonnent pas, mais deviennent des points d'appui pour s'élever. Dans ce monde où l'identité est en perpétuelle effervescence, où les vies sont traversées par des courants tumultueux, émergent des êtres qui rejettent le rôle de victime et se lèvent en résilientes invincibles.

Nous avons d'abord exploré les sacrifices et la détermination des personnages pour poursuivre leur éducation, illustrant comment l'éducation devient une bouée de sauvetage pour préserver leur identité et leur espoir dans un contexte hostile. Ensuite, nous avons examiné le pouvoir des rêves et des illusions comme moyen de survie, mettant en lumière comment ces aspirations servent de moteurs pour surmonter les difficultés.

La quête spirituelle a été étudiée comme un refuge pour les lycéennes, montrant comment la foi et la croyance en quelque chose de supérieur peuvent être des sources de force et de réconfort en période de crise. La solidarité interethnique et la reconnexion à la nature ont également été abordées, démontrant comment les liens humains et la relation

avec l'environnement naturel jouent un rôle crucial dans la survie et la résilience des personnages.

Enfin, nous avons exploré l'exil comme refuge ultime pour la survie, mettant en évidence comment quitter le pays d'origine peut être une décision nécessaire pour échapper à la violence tout en représentant un défi de survie et de réparation de l'identité dans un nouvel environnement.

En somme, ces éléments forment un ensemble cohérent qui illustre les différentes stratégies et mécanismes que les lycéennes Tutsi de "Notre-Dame du Nil" utilisent pour préserver leur identité, survivre aux traumatismes et trouver des moyens de résilience. L'analyse de ces éléments souligne la complexité de l'expérience des personnages et la richesse de la narration de Scholastique Mukasonga pour explorer ces thèmes.

Conclusion

En conclusion, notre exploration approfondie de *Notre-Dame du Nil* de Scholastique Mukasonga révèle un roman d'une profondeur inouïe, qui aborde avec une sensibilité poignante les thèmes du trauma et de l'identité dans le contexte du Rwanda pré-génocidaire. À travers une utilisation habile de l'autofiction et de divers procédés narratifs, Mukasonga réussit à créer un univers romanesque évocateur qui plonge le lecteur au cœur de la complexité des traumatismes individuels et collectifs.

L'auteure met en lumière les éléments symboliques qui structurent l'identité des personnages tout en donnant vie à des protagonistes mémorables, chacun portant en lui les cicatrices de son passé et les traumatismes qui les hantent.

Au travers de ces pages, nous avons exploré des différents thèmes qui se présentent comme des éléments cruciaux qui contribuent à la construction complexe de l'identité des personnages. Dans ce contexte difficile, nous avons également examiné les mécanismes de survie et de résilience.

Ce quatrième chapitre nous a permis de plonger au cœur de l'œuvre de Scholastique Mukasonga, révélant comment elle explore avec finesse et compassion les liens complexes entre trauma et identité. Dans le prochain chapitre, nous entreprendrons une étude comparative approfondie entre *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey et *Notre-Dame du Nil* de Scholastique Mukasonga. Cette comparaison nous permettra de mettre en lumière les similitudes et les différences dans la manière dont ces deux auteures

abordent le trauma, la mémoire et l'identité dans leurs œuvres respectives, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives pour notre réflexion sur l'écriture du moi post-traumatique dans la littérature contemporaine.

**Cinquième chapitre :
Trauma, mémoire et
identité :
Étude comparative**

Introduction

Le dernier chapitre de notre thèse nous amène à une exploration approfondie de la représentation du trauma, de la mémoire et de l'identité dans les œuvres étudiées : *Puisque mon cœur est mort* et *Notre-Dame du Nil*. Ces deux romans, ancrés dans des contextes géographiques et historiques différents, révèlent des récits poignants de personnages aux prises avec des traumatismes profonds issus de conflits sociaux et politiques dévastateurs.

Dans ce chapitre, nous explorerons en détail la manière dont les écrivaines abordent le trauma, la mémoire et la reconstruction de l'identité dans leurs récits. Nous mettrons en lumière les diverses stratégies narratives et les mécanismes de défense mis en place par les personnages principaux pour faire face à leurs expériences traumatiques. À travers une analyse comparative des deux romans, nous examinerons comment ces mécanismes se manifestent différemment dans les univers créés par Bey et Mukasonga.

Ce chapitre offre une analyse approfondie de la manière dont Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga explorent la complexité du trauma, de la mémoire et de l'identité à travers leur écriture romanesque. En plongeant dans les récits de ces deux autrices talentueuses, nous espérons jeter un éclairage nouveau sur la manière dont la littérature peut servir de médium pour comprendre et transcender les traumatismes du passé.

1. Représentation du trauma dans les romans

L'étude comparative des œuvres littéraires de Maïssa Bey, *Puisque mon cœur est mort*, et de Scholastique Mukasonga, *Notre-Dame du Nil*, offre une perspective riche et complexe sur la manière dont ces deux écrivaines abordent la thématique du trauma dans leur travail. Cette première section de notre chapitre se penche sur la représentation du trauma dans les deux romans, explorant comment les auteures dépeignent les expériences traumatiques de leurs personnages et les conséquences profondes de ces événements sur leur psyché. Les récits de Bey et Mukasonga sont marqués par une sensibilité particulière à la douleur et à la souffrance, et nous allons analyser comment ces écrivaines parviennent à donner vie à cette souffrance à travers leurs mots et leurs personnages.

Cette première section nous permettra d'entrer dans l'univers des personnages de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga pour mieux saisir la manière dont ces écrivaines représentent le trauma dans leurs romans. Nous explorerons les différentes techniques narratives, stylistiques et symboliques qu'elles emploient pour donner voix à la douleur et à la résilience de leurs personnages, tout en examinant comment ces représentations du trauma influencent la construction de l'identité au sein de leurs récits.

1.1. Analyse du traumatisme vécu par les personnages principaux

Dans cette première partie de notre section sur la représentation du trauma dans les romans de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga, nous allons plonger plus profondément dans l'expérience des personnages principaux de *Puisque mon cœur est mort* et *Notre-Dame du Nil*. Notre objectif est d'examiner de près les traumatismes qu'ils endurent tout au long de l'intrigue, en mettant en lumière les détails et les circonstances de ces expériences traumatisantes.

1.1.1. Le traumatisme de Aïda dans *Puisque mon cœur est mort*

Dans *Puisque mon cœur est mort*, Maïssa Bey plonge ses lecteurs dans l'intimité d'une femme qui a survécu à un traumatisme indicible. L'auteure utilise la narration à la première personne pour immerger le lecteur dans les pensées et les émotions de son personnage principal, lui permettant ainsi de saisir la profondeur du trauma vécu. Bey explore également les mécanismes de survie psychologique que déploie son personnage, et comment la mémoire du trauma façonne son identité.

Dans le roman de Maïssa Bey, *Puisque mon cœur est mort*, l'histoire d'Aïda, le personnage principal, est profondément marquée par un traumatisme personnel qui

constitue l'un des fils conducteurs du récit. Aïda est le reflet d'une génération ayant vécu des expériences traumatisantes durant la décennie noire en Algérie. Son traumatisme est intimement lié aux événements de cette période tumultueuse de l'histoire de l'Algérie.

Dans ce roman, Maïssa Bey nous raconte l'histoire de Aïda, une enseignante universitaire divorcée qui vit avec fils unique, dans une nuit de destin elle vient de perdre son enfant égorgé par des terroristes, il n'y a aucune douleur semblable à celle de perdre « ce que l'on peut avoir de plus cher au monde : un fils. » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 103)

Le traumatisme d'Aïda est indissociable des événements tumultueux de la décennie noire en Algérie. La perte de son fils unique, égorgé par des terroristes, représente un traumatisme d'une profondeur incommensurable. Aïda décrit cette douleur en des termes poignants, affirmant que « ta disparition m'a fait l'effet d'être réduite en cendres. » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 144) Cette métaphore de la réduction en cendres est puissante, suggérant la destruction totale de son être intérieur. Dans cette phrase, Aïda utilise une métaphore puissante pour exprimer l'impact de la perte de son fils. Elle se sent dévastée et anéantie par cette perte, ce qui met en lumière la profondeur de sa douleur.

Les descriptions d'Aïda reflètent également la désorientation et la dislocation de son identité. Elle se compare à une personne "qui se hasarde sur des ruines" et qui "trébuche sur des éboulements." (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 18) Ces images évoquent la fragilité de son monde intérieur et la précarité de sa stabilité émotionnelle. Aïda se sent perdue et désorientée, comme si elle marchait sur des débris de son existence antérieure. Cette description reflète le chaos émotionnel qu'elle ressent.

Le titre du roman, "Puisque mon cœur est mort," résume de manière poignante l'état d'Aïda après le traumatisme : « Je n'ai plus rien à perdre puisque j'ai tout perdu. Puisque mon cœur est mort » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 86) Elle affirme que : « rien de pire ne peut plus m'arriver, » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 128) soulignant ainsi la profondeur de sa souffrance et son sentiment d'avoir tout perdu. Cette phrase est lourde de désespoir. Aïda affirme que sa situation est au plus bas, qu'elle a tout perdu et que rien ne peut être pire. C'est une déclaration poignante de la gravité de son traumatisme et de son désarroi.

Le sentiment d'isolement et d'incommunicabilité de la souffrance est une thématique centrale dans le roman. Aïda affirme que "la souffrance est incommunicable"

et qu'elle se sent désormais éloignée de la personne qu'elle était autrefois aux yeux des autres :

C'est alors que s'est imposé à moi le mot que je cherchais depuis quelques jours : incommunicable. La souffrance est incommunicable. Personne ne peut mesurer la profondeur du gouffre qui me sépare aujourd'hui de celle que j'étais aux yeux de tous... (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 67)

Cette rupture avec sa propre identité pré-traumatique est douloureuse et déconcertante.

Aïda explore également la dimension physique de son traumatisme. Elle décrit des sensations d'oppression et d'anoxie, ainsi que des épisodes de douleur intense qui semblent insurmontables : « J'étais en état de déflagration. Une sorte de désagrégation de la conscience avec, plus physique, une sensation d'oppression proche de l'anoxie » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 23) Ses mots dépeignent une expérience corporelle profondément altérée par le traumatisme.

Avec une sensibilité intense, elle décrit sa profonde douleur :

La douleur dérange. Ou plutôt, c'est le spectacle de la douleur qui dérange, indispose et parfois même exaspère [...] Parce qu'elle est toujours là, le bête, toujours à l'affût. Elle ne me laisse aucun répit. Elle s'éveille à tout moment. Je peux maintenant prévoir et suivre son parcours. Au commencement, un léger remous, un affleurement qui peu à peu devient houle. Une houle venait de l'intérieur. Ensuite une secousse, un tremblement de tout le corps avant que survienne ce que j'appelle la montée de la douleur. Diffuse d'abord, elle irradie, rayonne en flèches acérées puis se fragmente, cogne en saccades dans le ventre, les seins, atteint les épaules, les bras où persiste l'empreinte de ton corps. Précisément là où battent les veines, là où s'obstine la vie. Elle déferle en vagues brûlantes, salées. Oh ce goût de larmes dans mes yeux secs ! (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 74-76)

Aïda commence par affirmer que la douleur dérange, mais elle précise que ce n'est pas tant la douleur en elle-même qui dérange, mais plutôt le spectacle de la douleur. Cela suggère que les autres réactions face à sa douleur peuvent être inconfortables, voire irritantes pour elle. Elle ressent peut-être que les gens ne comprennent pas la véritable nature de sa souffrance, ce qui ajoute à son isolement. Elle décrit la douleur comme une présence constante et inquiétante qui est toujours là, à l'affût. Cette personnification de la douleur la rend presque palpable et dépeint la manière dont elle envahit son quotidien. La douleur est toujours prête à se manifester, sans avertissement.

Aïda évoque ensuite le processus de la douleur, depuis son apparition initiale jusqu'à son intensification. Elle utilise des métaphores maritimes pour décrire cette progression, parlant d'un "léger remous" qui devient une "houle" venant de l'intérieur.

Cette image évoque la montée des émotions douloureuses et la manière dont elles peuvent submerger son être.

La description de la douleur devient de plus en plus physique et viscérale à mesure que l'extrait progresse. Aïda parle de la douleur qui irradie, rayonne en flèches acérées, se fragmente et cogne dans différentes parties de son corps, en particulier là où persiste l'empreinte de son fils. Cette dernière phrase souligne le lien entre sa douleur et le souvenir de son enfant, ce qui amplifie son traumatisme.

Le passage se termine par une évocation poignante du goût de ses larmes dans ses yeux secs. Cela met en lumière la nature déshumanisante de la douleur, qui la laisse émotionnellement épuisée et physiquement exsangue.

En somme, cet extrait révèle la douleur profonde et omniprésente qu'éprouve Aïda après la perte de son fils. Il utilise des métaphores évocatrices pour décrire la manière dont cette douleur affecte non seulement son esprit, mais aussi son corps. Il met en évidence la difficulté d'exprimer adéquatement une douleur aussi intense et le fardeau émotionnel qu'elle porte.

Le thème du temps est également exploré dans le récit. Aïda suggère que le temps a perdu tout sens pour elle depuis le traumatisme :

Je t'écris depuis... depuis... je ne sais pas... Je ne veux pas savoir, je ne veux pas de dates. Toute dimension du temps n'a plus aucun sens pour toi, pour moi, pour tout ce qui nous relie désormais [...] D'ailleurs je ne m'en souviens pas. Ces quelques heures de ma vie, que nul adjectif ne peut qualifier, m'ont échappé. (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 18-21)

Elle évoque des moments qui semblent échapper à la chronologie normale de la vie et qui sont marqués par l'absence de repères temporels : « Que leur répondre ? Que le temps n'existe pas ? Que sous le sceau de la souffrance, le temps est scellé ? » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 84) Aïda exprime son désir de fuir la notion du temps, car il est devenu une dimension inutile depuis le traumatisme. Cela souligne sa difficulté à faire face à la chronologie de sa vie après la perte de son fils. Elle cherche à échapper à cette réalité insupportable en ignorant le temps.

En revanche, Aïda décrit ici sa tentative de comprendre et d'accepter la réalité de ce qui s'est passé : « Je regardais autour de moi, cherchant en vain sur les murs les traces du séisme qui venait d'ébranler ma vie » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 22) Elle recherche

des signes tangibles du traumatisme sur les murs, mais elle ne trouve rien. Cette image souligne le caractère insaisissable et déroutant de la douleur qu'elle éprouve.

Elle ajoute : « Je pense qu'aucun médecin n'aurait de difficulté à trouver un nom scientifique pour désigner cette pathologie : dépression, neurasthénie, peut-être même névrose traumatique, ou que sais-je encore ! » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 68)

Ainsi, Aïda envisage la folie comme une échappatoire face à sa douleur incommensurable. Elle se sent tellement submergée par la souffrance qu'elle en vient à penser que seule la folie pourrait justifier son état d'esprit. Cela met en évidence le caractère insoutenable de son traumatisme : « Je sais qu'en parlant de moi, on hésite entre deux adjectif. 'Meskina' ou 'Mahboula'. La pauvre ou la folle. Tout compte fait, je préfère le second ; je ne veux pas être l'objet de leur pitié. » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 53)

Enfin, Aïda exprime le désir de donner forme à l'informe à travers les mots, de rassembler les fragments de son être qui se sont désarticulés et désagrégés à la suite du traumatisme : « Après m'être dangereusement approchée du vide, je veux donner forme à l'informe, par le truchement des mots [...] Pour tenter de rassembler les fragments. Pour reconstituer tout ce qui en moi s'est désarticulé, morcelé, bien plus encore, désagrégé. » (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 18-20) Cette quête de reconstruction de soi est une entreprise courageuse et cathartique.

En conclusion, le traumatisme d'Aïda dans *Puisque mon cœur est mort* est dépeint de manière saisissante par Maïssa Bey. Les mots d'Aïda nous plongent dans un abîme de douleur, de désorientation et de reconstruction personnelle, nous offrant un aperçu poignant de l'impact profond du trauma sur l'identité d'un individu. Le roman explore la manière dont la mémoire du trauma façonne l'identité d'Aïda et met en lumière la résilience nécessaire pour survivre à de telles épreuves.

1.2. Le traumatisme des personnages de Notre-Dame du Nil face à la violence ethnique et à la discrimination

De son côté, Scholastique Mukasonga nous offre avec *Notre-Dame du Nil* une vision tout à fait différente du trauma, ancrée dans le contexte du Rwanda pré-génocidaire. Mukasonga parvient à évoquer la tension palpable qui précède les événements tragiques à travers la vie des jeunes filles de l'école Notre-Dame du Nil. La

façon dont elle décrit les préoccupations et les inquiétudes de ces personnages face au trauma imminent nous permettra de mieux comprendre comment l'auteure représente le traumatisme collectif qui pèse sur la société rwandaise.

1.2.1. Les personnages tutsi : Veronica et Virginia

Dans *Notre-Dame du Nil* de Scholastique Mukasonga, le contexte historique du Rwanda pré-génocidaire est marqué par une tension ethnique palpable entre les Tutsi et les Hutu. Cette tension ethnique crée un climat de violence et de discrimination qui traumatise profondément les personnages du roman, en particulier les élèves tutsi de l'école Notre-Dame du Nil. La déshumanisation des Tutsi, assimilés à des cafards ou des "inyenzi", a alimenté cette sinistre haine ethnique, souvent à l'origine de massacres aveugles et insensés :

Veronica et Virginia, ces jeunes filles sont confrontées à la discrimination et à la menace de violence en raison de leur origine ethnique. La narratrice dépeint leurs expériences traumatiques, mettant en lumière les moments clés du roman où elles sont confrontées à des actes de violence ou de discrimination. Veronica révèle l'amertume qu'elle ressent envers cette discrimination, en déclarant : « ... Mais j'ai aussi appris que les Tutsi ne sont pas des humains : ici nous sommes des Inyensi, des cafards, des serpents, des animaux nuisibles » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 188) Cette déshumanisation contribue à l'escalade de la haine ethnique et à la violence qui les menace constamment. Leur quotidien est marqué par le poids d'un traumatisme profond, un reflet précurseur de la tragédie imminente qui va déchirer le Rwanda dans les années à venir.

Leurs expériences traumatiques sont ancrées dans le climat de tension ethnique qui règne dans le roman. Les élèves tutsi, à l'instar de Veronica et Virginia, vivent dans la peur constante des actes de violence et de discrimination perpétrés par leurs camarades hutu. La menace de violence est omniprésente, et cela crée un environnement traumatisant où la sécurité et la stabilité sont précaires.

Le poids du traumatisme se fait sentir dans leur quotidien. Les personnages tutsi sont constamment sur leurs gardes, craignant d'être la cible de violences. Cette anxiété permanente affecte leur bien-être psychologique et émotionnel, les laissant vulnérables aux traumatismes cumulatifs. De plus, la tension ethnique et la discrimination sont le reflet précurseur de la tragédie qui s'abattra sur le Rwanda dans les années à venir. Le roman nous montre comment ces actes de violence et de discrimination sont le prélude à

une catastrophe beaucoup plus grande, mettant en lumière la manière dont le traumatisme individuel s'inscrit dans un contexte historique plus vaste.

La narratrice met en lumière l'atmosphère toxique et discriminatoire qui règne au lycée et dans le pays tout entier. Les élèves tutsi, comme Veronica et Virginia, sont victimes de préjugés, de stigmatisation et d'exclusion basés sur leur origine ethnique, ce qui crée un traumatisme profond et persistant tout au long de leur parcours scolaire. Cette réalité tragique est un reflet poignant des tensions ethniques qui ont conduit au génocide rwandais.

Au sein de l'établissement scolaire, tout comme dans l'ensemble du pays, les Tutsi étaient perçus comme des étrangers, privés du droit de résider au Rwanda et d'accéder à l'éducation dans ses écoles. Cette réalité prévaut dès les premiers instants au lycée, comme en témoigne la déclaration de Gloriosa, la leader des militantes Hutu. Cette déclaration expose de manière poignante la situation extrêmement difficile à laquelle les élèves Tutsi seront confrontées tout au long de leur parcours éducatif.:

Ah, celle-là, Veronica, qui se croit la plus belle, elle finira par se vendre elle-même. Et Virginia, sa copine, parce qu'elle est la chouchoute des tous les profs blancs, elle se prend pour la plus intelligente. Tu sais comment elle s'appelle : Mutamuriza, Ne-la-faites-pas-pleurer ! Je saurai bien faire mentir son nom. C'est cela le quota : vingt élèves, deux Tutsi et, à cause de cela, j'ai des amies, des vraies Rwandaises du peuple majoritaire, du peuple de la houe, qui n'ont pas eu de places en secondaire. (Mukasonga, NDN, 2012, p. 38)

Dans cette déclaration, Gloriosa exprime clairement le sentiment largement répandu au Rwanda pré-génocidaire selon lequel les Tutsi sont considérés comme des étrangers et n'ont pas le droit d'étudier dans les écoles rwandaises. Cette exclusion est basée sur l'origine ethnique, ce qui constitue une forme de discrimination extrême. Gloriosa cible spécifiquement Veronica et Virginia, les élèves tutsi, en les ridiculisant et en les dévalorisant en public. Elle utilise des stéréotypes et des préjugés ethniques pour les discréditer, les qualifiant de prétentieuses et d'opportunistes. Cette stigmatisation individuelle contribue à la création d'un environnement hostile et traumatisant pour les élèves tutsi.

En revanche, Gloriosa mentionne le concept du quota, qui est une politique de discrimination institutionnalisée qui limite le nombre d'élèves tutsi admis dans l'école. Cette politique crée une atmosphère de ségrégation où les élèves tutsi sont constamment surveillés et ostracisés en raison de leur origine ethnique. Gloriosa mentionne également

que des Rwandaises du peuple majoritaire « hutu » n'ont pas pu obtenir de places en secondaire en raison du quota. Cela suggère que même parmi les élèves hutu, il y a de la frustration et de la colère envers les élèves tutsi, ce qui crée un climat de tension et d'hostilité.

Gloriosa ne manque aucune occasion pour infliger des humiliations aux élèves tutsi, que ce soit au dortoir, à la cantine, ou même en plein milieu des salles de classe. En fin de compte, usant de mensonges pour condamner, elle proclame avec fermeté :

Mais notre lycée, vous le savez, est encore rempli de parasites, d'impuretés, d'immondices qui le rendent indigne d'accueillir la véritable Notre-Dame du Nil. Il faut tout nettoyer jusqu'au moindre recoin. C'est un travail qui ne doit rebuter personne. C'est le travail des vraies militantes. Voilà tout ce que je voulais dire [...] le lycée Notre-Dame-du-Nil ne tarderait pas à suivre l'exemple des courageux militants qui s'étaient levés dans les écoles et les administrations pour débarrasser le pays des complices des Inyenzi. (Mukasonga, NDN, 2012, p. 245)

Cette déclaration de Gloriosa illustre clairement sa détermination à maintenir la discrimination et l'oppression envers les élèves tutsi, en les décrivant comme des "parasites" et des "complices des Inyenzi". Elle utilise cette rhétorique pour justifier la persécution continue des élèves tutsi et renforcer l'idée de leur exclusion totale de la société rwandaise.

Veronica et Virginia, par leur persévérance et leur quête de réussite, incarnent cette répétition des histoires qui, malgré leur singularité, sont ancrées dans une trame commune. Elles illustrent comment, au sein d'une narration, des individus peuvent devenir des archétypes, porteurs d'une signification plus vaste. Leurs trajectoires parallèles révèlent le poids des conventions et des contraintes imposées par la société, tout en laissant entrevoir les nuances subtiles qui distinguent chaque être humain au sein de ce tissu collectif.

À travers les personnages de Veronica et Virginia, Scholastique Mukasonga met en lumière l'expérience des tutsis au Rwanda avant le génocide de 1994. Elle reflète ainsi ses propres souvenirs vécus au lycée Notre-Dame de Cîteaux à Kigali au début des années 1970 :

Au lycée, les discriminations quotidiennes ont ravivé cette peur. De plus, mon faciès, mes cheveux abondants correspondaient aux stéréotypes physiques accolés aux Tutsi. Alors on m'assignait les corvées ingrates. A la cantine, je me nourrissais des restes.¹⁵⁴

¹⁵⁴ *Ibid.*

Ces mots mettent en lumière l'impact des discriminations constantes sur l'auteure et les élèves tutsi en général. Mukasonga souligne comment les préjugés ethniques se traduisaient par des corvées humiliantes et par une alimentation insuffisante, dévoilant ainsi la réalité d'une discrimination persistante à l'époque.

En effet, Scholastique Mukasonga utilise la fiction pour nous dépeindre la réalité de l'atmosphère prévalant au Rwanda durant cette époque. Cette atmosphère, marquée par des discriminations ethniques, des préjugés, et des stigmatisations, constitue le terreau qui a ultérieurement nourri le tragique génocide de l'année 1994. L'auteure met en lumière comment les tensions ethniques et la haine envers les Tutsi ont progressivement mené à une catastrophe humaine d'une ampleur inimaginable. Par le biais de son récit, elle nous offre un aperçu de la tragédie qui a déchiré le Rwanda et rappelle l'importance de se souvenir de ces événements pour éviter que de tels drames ne se reproduisent à l'avenir.

1.2.2. Les personnages hutu

En plus de l'exploration des expériences des personnages tutsi, il est essentiel d'examiner comment les personnages hutu du roman réagissent à la violence ethnique qui sévit dans leur société. Certains d'entre eux sont témoins des actes de violence perpétrés contre les Tutsis, tandis que d'autres sont directement impliqués. Scholastique Mukasonga dépeint habilement les dilemmes moraux et les conflits intérieurs qui tourmentent ces personnages hutu face à ces événements traumatisants. Elle nous invite à nous interroger sur la manière dont leur identité hutu est mise à l'épreuve et sur leurs réactions face à la pression sociale et politique qui les entoure.

Certains personnages hutu du roman sont témoins des actes de violence perpétrés contre les Tutsis, ce qui les confronte à un choix moral difficile. Ils sont confrontés à la décision de rester passifs et complices de ces actes, ou de prendre position contre l'injustice malgré les risques encourus. Ce dilemme moral met en évidence la complexité de la situation et la manière dont la pression sociale et politique pèse sur leur conscience.

Parmi les jeunes filles hutu, certaines ont fait le choix de ne pas rester passives, à l'instar d'Immaculée. Elle a pris une décision courageuse et dangereuse en s'engageant à protéger et sauver les filles tutsi, Veronica et Virginia. Elle a même trouvé un moyen d'évasion pour elles lors de l'attaque des groupes armés sur le lycée.

D'autres personnages hutu sont directement impliqués dans la violence ethnique, que ce soit par adhésion idéologique, par peur des représailles, ou par une pression

extérieure insoutenable. Leur implication soulève des questions sur la responsabilité individuelle et collective, ainsi que sur la manière dont l'endoctrinement politique peut conduire à des actes impensables. Un exemple saisissant est celui de Gloriosa, qui joue un rôle central dans la promotion du nettoyage ethnique. Outre son arrogance et ses provocations quotidiennes envers les lycéennes tutsi, elle s'efforce par tous les moyens et sans relâche de réaliser son objectif : expulser les élèves tutsi du lycée, voire les éliminer si nécessaire. Elle n'hésite pas à déclarer publiquement : « le lycée Notre-Dame-du-Nil ne tarderait pas à suivre l'exemple des courageux militants qui s'étaient levés dans les écoles et les administrations pour débarrasser le pays des complices des Inyenzi » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 245)

Le personnage de Gloriosa illustre comment l'idéologie extrémiste et la haine ethnique peuvent conduire certains individus à commettre des actes de violence atroces. Son rôle dans la persécution des élèves tutsi met en lumière la façon dont l'endoctrinement radical peut corrompre la moralité individuelle et inciter à des actions impitoyables. Cette représentation met en exergue les sombres réalités de la société rwandaise pré-génocidaire et les conséquences tragiques de l'idéologie extrémiste.

1.2.3. Modesta : Entre deux mondes

Modesta est un personnage emblématique de la manière dont les identités ethniques et les distinctions raciales ont été mises en avant et ont créé des défis complexes dans la société rwandaise pré-génocidaire. Elle est le produit de l'union de deux groupes ethniques distincts, ce qui la place dans une position unique mais aussi difficile. Son histoire révèle les pressions sociales et les attentes qui pèsent sur elle en raison de ses origines métissées. Le personnage de Modesta est un exemple puissant de la manière dont l'identité peut être façonnée et perturbée par les divisions ethniques, et comment cela peut créer des conflits intérieurs. Son parcours dans le roman met en lumière la complexité des relations interethniques au Rwanda à cette époque et la manière dont les individus étaient souvent pris au piège dans un conflit qui les dépassait.

Modesta est confrontée à des préjugés et à des restrictions en raison de son héritage métissé. Les autres élèves la jugent sévèrement :

Il était dangereux pour elle de s'afficher avec une Tutsi. On lui dirait aussitôt : « Alors, de quel côté es-tu ? Sais-tu vraiment qui tu es ? Ou alors tu es une traître, une espionne des cafards, des Inyenzi. Tu te fais passer pour une Hutu, mais au fond, dès que tu peux, tu vas vers les Tutsi parce que tu les considère comme ta vraie famille.» (Mukasonga, NDN, 2012, pp. 105-106)

Ces paroles reflètent les préjugés profondément enracinés au sein de la société rwandaise à l'époque. Modesta est confrontée à des soupçons constants quant à sa loyauté ethnique, et elle est accusée de trahir sa propre communauté en ayant des liens avec les Tutsi. Cette pression sociale et ces accusations exacerbent les conflits intérieurs auxquels elle est confrontée en raison de son identité métissée. Modesta est ainsi prise au milieu d'un conflit ethnique qui la dépasse et qui lui impose des choix déchirants.

En tant que "métisse," Modesta se trouve constamment dans l'obligation de prouver son allégeance aux Hutu en reniant une partie de son héritage tutsi. Cette exigence est manifeste dans ses interactions avec Gloriosa, où elle est contrainte de réaffirmer constamment sa véritable identité hutu: « Elle devait sans cesse rappeler aux autres qu'elle était une vraie Hutu, surtout à Gloriosa » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 89)

Cela met en évidence la pression constante qui pèse sur Modesta pour qu'elle rejette sa propre identité tutsi et qu'elle se conforme aux normes ethniques prédominantes. Cette lutte pour être acceptée en tant que "vraie Hutu" témoigne des défis auxquels les individus métissés étaient confrontés dans une société où l'ethnie était devenue un critère primordial pour déterminer son statut et son acceptation sociale.

Elle confie: « Évidemment, je veux avoir des enfants comme les autres. Mais je veux des enfants qui ne soient ni hutu ni tutsi [...] Parfois je me dis qu'il vaudrait mieux que je n'aie pas d'enfants. Je pense à me faire religieuse... » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 111)

Ces paroles poignantes de Modesta reflètent la profonde détresse intérieure et les dilemmes auxquels elle est confrontée en raison de son héritage métissé. Elle aspire à des enfants qui ne soient pas définis par les divisions ethniques, mais elle ressent l'impossibilité de réaliser ce souhait dans une société où l'ethnie joue un rôle si prédominant. L'idée de devenir religieuse représente pour elle une échappatoire, une manière de se soustraire aux conflits ethniques qui déchirent sa société et de trouver une forme de paix intérieure.

Malgré tout, lors des actes de violence qui ravagèrent le lycée, Modesta a été trahi par son amie Gloriosa, et sauvagement violé par les militants hutu.

Dans l'ensemble, Scholastique Mukasonga explore la gamme des réactions humaines face à des circonstances tragiques. Elle dépeint la lutte intérieure de certains

personnages hutu pour préserver leur humanité et leur conscience morale dans un contexte de violence ethnique. Cela nous amène à réfléchir sur la nature complexe de la culpabilité, de la résistance et de la complaisance dans des situations de conflit ethnique, tout en remettant en question les identités et les valeurs individuelles et collectives.

2. Analyse comparative des réactions et des mécanismes de défense des personnages face au trauma

Dans cette partie de notre analyse, nous allons examiner de manière comparative les réactions des personnages principaux des romans *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey et *Notre-Dame du Nil* de Scholastique Mukasonga face aux traumatismes qu'ils vivent. Nous nous intéresserons également aux mécanismes de défense qu'ils déploient pour faire face à ces expériences traumatisantes.

2.1. La quête de vengeance de Aïda

Aïda, le personnage principal de *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey, réagit de manière très particulière au traumatisme qu'elle a vécu. Son traumatisme est étroitement lié aux événements douloureux de la décennie noire en Algérie, marquée par la violence terroriste. Plus précisément, elle a perdu son fils unique, Nadir, assassiné par un terroriste amnistié en vertu de la "loi de réconciliation et d'amnistie nationale" mise en place après un référendum en 1999.

Face à cette perte insupportable, Aïda se lance dans une quête de vengeance. Elle est animée par le besoin de comprendre les circonstances du meurtre de son fils et de trouver une forme de justice qui lui échappe. Cependant, cette quête de sens ne fait qu'accentuer sa douleur, sa tristesse et son désespoir. Elle se retrouve piégée dans un tourbillon de souffrance, parfois plongeant dans la dépression et la folie. Les mots qu'elle exprime, tels que « Je n'ai plus rien à perdre puisque j'ai tout perdu. Puisque mon cœur est mort » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 86), « Rien de pire ne peut plus m'arriver » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 128) ou encore : « Il n'est pour nous nul espoir en ce monde » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 81), témoignent de l'ampleur de son traumatisme et de son désespoir profond.

Cependant, Ainsi, elle prend finalement la décision de quitter les « territoires sans fin de la détresse » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 20) et de reprendre le cours de sa vie. Elle affirme avec détermination : « je suis à présent maîtresse de mon destin » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 69). Bien qu'elle ait été profondément marquée par la perte de son fils

et ait été poussée à chercher la justice, elle réalise finalement que la quête de vengeance est la dernière solution pour se consoler. Elle fait le choix de prendre le contrôle de sa propre vie et de se libérer de la spirale de la douleur et de la détresse. Cela montre sa force intérieure et sa capacité à trouver un moyen de se reconstruire malgré les traumatismes qu'elle a subis.

Aïda choisit de répondre à son traumatisme en cherchant à se venger de celui qui l'a dépossédé de son fils unique et mettre fin à sa propre vie. Elle ressent le besoin de nourrir sa haine pour alimenter son désir de vengeance, croyant qu' : « il faut haïr pour pouvoir tuer » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 128) . Cette haine devient un élément essentiel de sa quête de réparation :

Je sais maintenant que ce n'est qu'à ce moment-là que j'ai pris conscience de ma haine. C'est en voyant ce visage souriant, et seulement à ce moment-là, que j'ai pris ma décision et que m'est apparu, avec une clarté aveuglante, ce qui me restait à faire. (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 33)

Un moment crucial survient lorsque Aïda regarde la photo de l'assassin de son fils. Elle réalise alors que c'est à ce moment-là qu'elle prend pleinement conscience de sa haine. En voyant le visage souriant de l'assassin, elle prend la décision de passer à l'action et voit clairement ce qu'elle doit faire pour obtenir justice. Cette réaction de vengeance montre l'intensité de la douleur et du chagrin d'Aïda, ainsi que la manière dont elle essaie de donner un sens à la tragédie qu'elle a vécue. Cependant, comme nous l'avons discuté précédemment, son parcours évolue au fil de l'histoire, et elle finit par choisir une autre voie pour se reconstruire.

Pour poursuivre sa quête de vengeance, Aïda ressent le besoin de posséder une arme à feu. Elle se tourne vers l'ami de son fils défunt, Hakim, dont le père est commissaire de police, dans l'espoir qu'il puisse l'aider à obtenir un revolver. Elle invoque la peur et le besoin de sécurité comme prétexte pour justifier sa demande. Cette demande d'arme montre à quel point Aïda est déterminée à obtenir justice pour la perte de son fils, même si cela implique de s'engager dans des actes potentiellement dangereux. Cela souligne également le degré de son traumatisme et son désir de prendre les choses en main pour réparer le préjudice qu'elle a subi.

Le tournant tragique de l'histoire se produit lorsque Aïda, préparée à commettre son acte de vengeance, tire par erreur sur l'ami de son fils qui était venu l'empêcher de commettre ce crime. Cette erreur irréparable souligne l'ampleur de la tragédie qui entoure

Aïda et sa quête de vengeance. Elle a non seulement perdu son fils, mais elle a également causé la mort d'un être cher sans le vouloir. Cet événement tragique met en évidence les conséquences dévastatrices de la haine et de la vengeance, ainsi que les tourments psychologiques auxquels Aïda est confrontée en conséquence.

La quête de vengeance d'Aïda dans "Puisque mon cœur est mort" nous permet de plonger plus profondément dans la manière dont Maïssa Bey explore les mécanismes de défense et les réactions des personnages face au trauma dans son roman. Cette exploration révèle des questions complexes sur la nature de la douleur et de la quête de justice. Elle nous pousse également à réfléchir aux conséquences profondes de la vengeance sur la psyché et l'identité d'un individu. Le parcours d'Aïda est un exemple poignant de la manière dont un traumatisme peut conduire une personne à chercher la réparation de manière destructrice, mais aussi comment elle peut évoluer et trouver d'autres moyens de se reconstruire au fil de l'histoire.

2.2. Les différentes stratégies de survie des personnages de *Notre-Dame du Nil*

Dans *Notre-Dame du Nil*, les personnages sont confrontés à un environnement dangereux marqué par la violence ethnique et la discrimination. Face à ces circonstances traumatisantes, les élèves tutsis de l'école Notre-Dame du Nil développent différentes stratégies de survie pour faire face à la menace constante qui pèse sur leur vie et leur identité.

Les lycéennes tutsi illustrent une détermination inébranlable à poursuivre leur éducation, même au prix d'efforts herculéens et d'une acceptation courageuse de conditions de vie austères. Leur quête pour surmonter les obstacles éducatifs est une véritable bouée de sauvetage, une lueur d'espoir dans un contexte de discriminations persistantes. Les personnages trouvent refuge dans leurs rêves et leurs aspirations, qui agissent comme une armure psychologique, préservant leur dignité face à un environnement hostile et déshumanisant.

Cependant, la triste réalité demeure : les rêves, aussi puissants soient-ils, peinent à faire face à la brutale confrontation avec une réalité amère. Les intégristes, animés par une détermination impitoyable à éradiquer tout ce qui est associé aux Tutsi, représentent une menace constante et dévastatrice pour les rêves et les espoirs des personnages. Malgré leur force intérieure et leur persévérance, ils se retrouvent confrontés à des défis

insurmontables, rappelant la tragique fragilité de leur existence dans un monde marqué par la haine ethnique.

Face à l'oppression, certains Tutsi choisissent l'exil comme ultime moyen de survie. L'exil se profile alors comme une lueur d'espoir, une perspective de salut offrant la possibilité de vivre dans un nouvel environnement, loin des menaces qui pèsent sur leur vie au Rwanda. Cependant, il est essentiel de reconnaître que cette voie vers la sécurité est loin d'être aisée.

Les récits tragiques de Veronica et Modesta en sont des témoignages poignants. Veronica, qui avait courageusement décidé de se cacher chez Fontenaille, a été tragiquement emportée avec lui, rappelant que même les efforts les plus courageux ne sont pas toujours couronnés de succès. Quant à Modesta, elle a été victime d'une violence inqualifiable, sauvagement violée par les militants Hutu, témoignant ainsi des horreurs que certains Tutsi ont endurées dans leur quête désespérée de survie à travers l'exil.

Ces sombres destins mettent en lumière la dure réalité à laquelle étaient confrontés de nombreux Tutsi qui cherchaient à échapper à l'oppression et à la violence au Rwanda. Bien que l'exil puisse représenter une lueur d'espoir, il est aussi associé à des défis et des dangers considérables, illustrant la complexité de la quête de survie et de réparation de l'identité dans un contexte marqué par le génocide et la discrimination ethnique.

Virginia, quant à elle, avec une détermination sans faille à obtenir son diplôme malgré les nombreux obstacles, a finalement vu son espoir s'éroder à mesure que les actes de violence ravageaient le lycée Notre-Dame du Nil. Son grand souhait était de préserver sa vie dans un contexte où la mort rôdait en permanence. Les événements traumatisants auxquels elle a assisté et qu'elle a elle-même vécus ont ébranlé sa foi en l'éducation comme bouée de sauvetage.

Pendant les heures sombres de l'effusion de violence qui ont englouti l'établissement scolaire, Virginia a miraculeusement échappé à la mort grâce à l'aide d'Immaculée, une camarade hutu qui a choisi de la protéger. Cet acte de solidarité interethnique, dans un contexte où la ségrégation ethnique était la norme, a été un tournant pour Virginia. Cela a non seulement sauvé sa vie, mais cela a aussi remis en question certaines de ses convictions et de ses désillusions concernant les Hutu.

Cependant, la brutalité de la violence et le climat de terreur qui régnaient ont finalement poussé Virginia à renoncer à son rêve d'obtenir son diplôme. Ses priorités ont changé radicalement. Elle exprime un désir urgent de rejoindre ses parents pour leur dire adieu, réalisant que sa vie est en danger constant dans un pays où la violence ethnique menace chaque instant. Le passage où elle déclare : « Je ne veux plus de ce diplôme. Je veux aller chez mes parents pour leur dire adieu. Et je partirai au Burundi, au Zaïre, en Ouganda, n'importe où, là où je pourrai passer la frontière... Je ne veux pas rester dans ce pays. Le Rwanda, c'est le pays de la Mort. » (Mukasonga, NDN, 2012, p. 274) reflète l'intensité de son traumatisme et la transformation profonde de ses priorités. Elle n'aspire plus à l'éducation comme moyen de survie, mais cherche désespérément la sécurité et la possibilité de quitter un pays qu'elle perçoit désormais comme un lieu de mort imminente.

Quitter le pays est devenu l'unique lueur d'espoir pour de nombreuses familles tutsi qui cherchaient à sauver leurs enfants de la violence et de la mort imminente. Les parents étaient prêts à tout pour les envoyer à la frontière, même si cela signifiait risquer leur propre vie dans le processus. Cette réalité difficile résonne profondément avec l'expérience personnelle de notre auteure, Scholastique Mukasonga, qui a également dû fuir le Rwanda avec son frère André pour échapper à la menace des machettes et à la violence qui s'abattait sur les Tutsi. Elle partage son propre récit en déclarant : « Pour survivre. En 1973, après avoir obtenu mon diplôme au lycée, mes parents ont décidé que mon frère André, alors jeune enseignant, et moi-même étions prêts pour partir et échapper aux machettes. »¹⁵⁵ Cette décision difficile a été prise dans l'urgence pour protéger la vie de leurs enfants, une réalité déchirante que de nombreuses familles tutsi ont dû affronter à l'époque.

Le témoignage de Scholastique Mukasonga révèle la pénible réalité de leur fuite :

Une nuit, sous une pluie battante, après quelques heures de marche, André et moi avons atteint le Burundi. Sur la route, nous sommes tombés sur des fosses béantes qui, plus tard, lors du génocide, sont devenues les fosses communes où ont été jetés les cadavres des Tutsi.¹⁵⁶

Cette description poignante met en évidence les dangers mortels qui guettaient ceux qui tentaient de s'échapper et la terreur qui régnait dans la région à cette époque. Son témoignage personnel se termine par une douloureuse réalité : « Depuis cet exil de 1973,

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

je me considère comme une survivante. Car tous ceux que nous avons laissés derrière nous, mes parents, mes frères, mes sœurs et leurs enfants restés à Nyamata, soit 37 proches, tous ont été exterminés lors du génocide de 1994. »¹⁵⁷ Cette phrase résonne avec une profonde tristesse et une perte incommensurable, illustrant la tragédie humaine et le coût terrible du génocide qui a dévasté sa famille et tant d'autres.

Ces différentes stratégies de survie mises en lumière à travers les personnages des deux romans témoignent de la remarquable résilience dont ils font preuve malgré les traumatismes profonds qu'ils ont endurés. Ces personnages sont de véritables sources d'inspiration, illustrant comment l'être humain peut transcender l'adversité et chercher à se réparer dans des circonstances extrêmement difficiles. Leur détermination à préserver leur identité, à poursuivre leur éducation, à maintenir leurs rêves, à chercher refuge dans la foi ou la solidarité interethnique, et même à entreprendre un exil périlleux, tout cela révèle la force extraordinaire de l'esprit humain face à l'adversité.

Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga offrent une narration riche et complexe qui explore ces thèmes avec une profondeur émotionnelle. Ces récits nous invitent à réfléchir sur la capacité de l'homme à se relever après des expériences traumatisantes et à chercher la réparation de l'âme. Elles nous rappellent également l'importance de se souvenir de ces événements tragiques pour éviter qu'ils ne se reproduisent à l'avenir. En fin de compte, ces romans nous offrent des récits poignants de résilience humaine et de quête de réparation, des récits qui continueront à résonner longtemps après leur lecture.

3. Narratologie et psychanalyse dans les deux romans

Dans cette troisième section de notre chapitre, nous allons nous pencher sur l'utilisation de la narratologie et de la psychanalyse dans notre analyse comparative des romans de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga. Ces approches nous permettront d'explorer les techniques narratives et les motivations des personnages en profondeur, tout en mettant en lumière les aspects psychologiques de leurs expériences traumatiques.

3.1. Les choix narratifs : Structure et focalisation

La narration, en littérature et dans d'autres formes d'expression artistique, est le processus de raconter une histoire ou de décrire des événements d'une manière structurée et significative. Elle englobe la manière dont une histoire est construite, organisée et

¹⁵⁷ *Ibid.*

présentée au public. La narration, en tant que discipline au cœur de la narratologie, s'intéresse fondamentalement à deux aspects cruciaux : la structure narrative et la focalisation. Ensemble, ces éléments forment l'ossature de toute histoire, que ce soit en littérature ou au cinéma.

3.1.1. La structure narrative

La structure narrative constitue le cadre dans lequel l'histoire prend forme et se développe. On y trouve plusieurs types de structures couramment utilisées. Tout d'abord, il y a la structure linéaire, la plus répandue, où l'intrigue suit une séquence chronologique, du début à la fin, sans sauts temporels majeurs. Ensuite, la structure en flashback, qui opère des retours dans le temps pour dévoiler des éléments passés cruciaux à la compréhension de l'intrigue. À l'inverse, la structure circulaire clôture l'histoire en revenant à son point de départ initial, créant ainsi une boucle narrative. Pour une expérience plus interactive, la structure modulaire divise l'intrigue en sections distinctes, permettant au public de les parcourir dans l'ordre qu'il souhaite, comme dans les jeux vidéo. Une approche épistolaire raconte l'histoire à travers une série de lettres, de journaux intimes ou de documents similaires. Enfin, la structure non linéaire peut créer une intrigue désordonnée, parfois pour susciter la confusion ou refléter un état mental particulier du narrateur.

Dans *Puisque mon cœur est mort*, Maïssa Bey utilise la forme épistolaire, caractérisée par la présence de correspondance, où la narratrice-protagoniste Aïda joue le rôle du destinataire des lettres. Face au vide laissé par l'absence tragique de son fils, elle prend la décision de lui écrire des lettres quotidiennes, consignnant ainsi ses pensées et ses émotions dans un humble cahier d'écolier. Bien que Nadir, son fils décédé, soit physiquement absent, il continue d'exister de manière symbolique à travers ces écrits. Dans une déclaration poignante à son fils, elle exprime : « Je t'écris parce que j'ai décidé de vivre. De partager avec toi chaque instant de ma vie. Je t'écris pour défier l'absence et retenir ce qui en moi demeure encore présent au monde. » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 19)

Dans ce roman, le destinataire des lettres, Nadir, est absent et demeure naturellement silencieux, étant donné sa disparition. Ainsi, l'acte d'écriture devient pour Aïda un moyen de préserver le lien avec son fils décédé, d'affronter le deuil et de partager avec lui tout ce qu'elle aurait tant souhaité lui confier de son vivant. Cette correspondance

chargée d'émotions entre une mère en deuil et son fils défunt constitue le cœur émouvant de l'histoire, mettant en lumière la capacité des mots à exprimer la douleur, l'amour et l'absence. Dans ce contexte, elle affirme avec certitude : « Je sais que tu attends. Que tu m'entends » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 19). Cette déclaration révèle la profonde conviction et l'émotion intense qui sous-tendent sa correspondance. Cette phrase traduit son sentiment que, d'une manière ou d'une autre, l'esprit de son fils demeure présent et attentif à ses mots, même après sa mort physique.

Dans le contexte du roman *Puisque mon cœur est mort* l'utilisation de lettres en tant que forme narrative crée un espace fictionnel particulièrement intrigant. En effet, la destinataire des lettres étant décédée, il n'est pas possible d'obtenir de réponse. Cette situation engendre un phénomène complexe et fascinant : le scripteur se trouve plongé dans un univers de fiction où l'individu auquel il adresse ses écrits n'est plus une personne réelle, mais plutôt une projection de l'être qu'il imagine. Le "moi" qu'il met en scène dans ces lettres devient essentiellement une réflexion de lui-même. Cette correspondance se transforme alors en un monologue intérieur, où le scripteur se parle à lui-même à travers le prisme de cette représentation imaginaire de l'autre. Cette forme narrative témoigne de la transformation du dialogue en un processus introspectif, où les pensées et les émotions sont réfléchies et exprimées dans une forme de conversation unilatérale avec une présence absente. En effet, ce roman s'inscrit dans ce Sartre appelait le : « réalisme brut de la subjectivité, sans méditation ni distance »¹⁵⁸. En d'autres termes, le roman explore la profondeur des sentiments et des pensées du personnage scripteur sans aucune forme d'objectivité ou de recul, plongeant le lecteur dans un tourbillon émotionnel et intellectuel.

Comme le souligne Sébastien Hubier :

La lettre, qui est le moyen à la fois de déclencher les événements et d'en rendre compte, déplace l'accent de l'auteur vers le lecteur qui reconstitue lui-même la trame du roman, en reconstruit les sens à partir de fragments parfois contradictoires, en interprète les différents points de vue antithétiques.¹⁵⁹

Un récit fragmenté est une forme de narration dans laquelle l'histoire n'est pas présentée de manière linéaire ou chronologique. Au lieu de cela, l'intrigue est morcelée en morceaux, en fragments, qui peuvent être présentés dans un ordre non conventionnel. Cette technique narrative peut être utilisée pour créer un effet particulier ou pour susciter

¹⁵⁸ Sartre, J.-P. (1973). *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948). *Op. cit.*, p. 371.

¹⁵⁹ Hubier, S. (2003). *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. *Op. cit.*, p. 95.

l'attention du lecteur en l'obligeant à reconstruire l'histoire de manière mentale. Cette approche déplace l'accent de l'auteur vers le lecteur, qui est chargé de reconstituer lui-même la trame du roman. Le lecteur doit assembler les pièces du puzzle à partir de fragments, interpréter les différents points de vue antithétiques et ainsi créer sa propre compréhension de l'histoire.

Le désordre dans l'ordre chronologique des événements reflète effectivement l'état psychologique instable de la narratrice. À cet égard, elle exprime son intention en déclarant : « Après m'être approchée du vide, je veux donner forme à l'informe par le truchement des mots » (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 18-19). Cette citation met en évidence sa quête pour donner une structure et une signification à ce qui semble chaotique et indistinct, en utilisant le pouvoir des mots. Elle révèle également sa volonté de rassembler les "fragments de détresse": « Je glane çà et là des fragments de détresse. » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 154). Cette métaphore des fragments souligne la complexité de son vécu émotionnel, qu'elle tente de rassembler pour en faire une narration cohérente. La fragmentation narrative devient ainsi un reflet poignant de l'état intérieur de la narratrice, de ses émotions tourbillonnantes et de sa quête pour donner un sens à son expérience.

Cependant, dans la construction de son récit, Maïssa Bey opère des choix narratifs judicieux en optant pour une narration à la première personne ainsi que pour le genre épistolaire. Ces choix littéraires habiles offrent au lecteur une immersion totale dans la vision des événements et des émotions du narrateur, l'invitant à partager une expérience immersive. Cette approche permet au lecteur de s'identifier aisément au narrateur, créant ainsi l'illusion de vivre les événements de l'histoire à ses côtés.

L'une des caractéristiques marquantes de ce récit est la fusion délibérée entre l'auteure et la narratrice, engendrant parfois une confusion quant à leur identité. Le lecteur est souvent enclin à associer le "je" du narrateur à l'auteur lui-même. Cette confusion est amplifiée par le fait que le récit prend la forme de lettres. Ce format confère au texte une dimension de confiance intime et de vie psychologique privée particulièrement authentique par rapport à d'autres formes narratives. Par conséquent, il est plus probable que le lecteur assimile le "je" du narrateur à l'auteur. Ainsi, nous pouvons observer que dans ce roman, il s'agit d'une narration intradiégétique-homodiégétique. La narratrice fait partie intégrante de l'histoire qu'elle raconte et elle guide le lecteur à travers chaque page

du livre, devenant ainsi l'objet central du récit. De plus, cette narration peut être qualifiée d'autodiégétique, car la narratrice est simultanément le personnage principal et la destinataire des lettres.

Dans *Notre-Dame du Nil*, l'auteure opte délibérément pour une narration linéaire, une forme narrative classique et courante dans la structure des romans. Cette approche narrative est caractérisée par plusieurs éléments essentiels.

Tout d'abord, on observe une narration extradiégétique, incarnée par un narrateur qui peut être perçu comme un "narrateur-auteur", distinct de l'intrigue elle-même. Ce narrateur, bien qu'externe à l'intrigue, joue un rôle crucial en commentant et en interprétant les événements. Il offre un regard réflexif sur l'histoire, agissant comme un prisme à travers lequel les pensées et les émotions de l'auteure sont diffusées dans le récit.

De plus, l'ordre chronologique des événements suit la séquence temporelle naturelle, du début à la fin de l'histoire. Cette linéarité narrative crée un sentiment de continuité et de causalité, permettant au lecteur de suivre aisément le déroulement de l'intrigue. Cette structure est souvent utilisée pour raconter des histoires simples et directes, facilitant ainsi la compréhension de l'intrigue.

La majeure partie de l'histoire se déroule dans le présent de la narration, offrant au lecteur la possibilité de suivre l'action en temps réel. Cette approche crée un lien étroit entre le lecteur et les personnages, renforçant ainsi l'immersion dans le récit.

Enfin, les personnages évoluent au fil de l'histoire, et les conflits sont généralement résolus de manière séquentielle, souvent vers la conclusion de l'histoire. Cette progression séquentielle permet au lecteur de suivre l'évolution des personnages et des enjeux de manière logique et progressive.

En somme, la narration linéaire de *Notre-Dame du Nil* offre une structure narrative claire et accessible, tout en permettant à l'auteure de commenter subtilement les événements à travers le narrateur-auteur. Cette approche contribue à la compréhension de l'intrigue tout en offrant une expérience de lecture riche et réfléchie.

3.1.2. La focalisation

La focalisation, quant à elle, détermine la perspective à partir de laquelle l'histoire est racontée. Elle peut varier de manière significative. La focalisation interne se caractérise par un narrateur qui est lui-même un personnage de l'histoire, permettant au

lecteur d'accéder aux pensées et aux émotions de ce narrateur. En contraste, la focalisation externe désigne un narrateur extérieur à l'histoire, décrivant les actions et les dialogues des personnages sans pénétrer leurs esprits. La focalisation omnisciente, elle, confère au narrateur une connaissance totale des personnages et des événements, y compris leurs pensées les plus intimes. À l'opposé, la focalisation sélective offre une connaissance limitée, le narrateur ne divulguant que ce qui est essentiel à la progression de l'histoire. Enfin, la focalisation multiple donne voix à plusieurs personnages, permettant au public de percevoir divers aspects de l'intrigue.

Dans *Puisque mon cœur est mort*, Maïssa Bey adopte une perspective interne et subjective, plaçant le lecteur dans la même position de connaissance que le personnage principal, Aïda. Le monde est appréhendé de l'intérieur du personnage, et tout ce qu'elle ne saisit pas demeure flou, créant ainsi une immersion profonde dans ses pensées et sa perception. La narratrice n'incarne pas un narrateur omniscient, car elle ne possède pas une connaissance totale des pensées et des émotions des autres personnages. Ceci est particulièrement évident lorsque nous lisons des passages tels que :

Ton père, je ne l'ai jamais vu pleurer. Pas même au moment où on lui a appris la mort de sa mère. J'étais près de lui. Il est resté silencieux, impassible. Figé. Trop affecté pour réagir ? Peut-être... Comment manifestait-il son chagrin ? Impossible de déceler sur son visage la moindre trace d'émotion. Était-il vraiment touché ? Je ne sais pas. Je ne l'ai jamais su. Je sais seulement qu'il était dans le déni le plus véhément de ce qui pouvait faire obstacle à sa volonté de tout contrôler. (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 89-90)

À travers cet extrait, on peut constater que la narratrice ne détient pas toutes les réalités. Ce qui explique évidemment l'utilisation des expressions exprimant une certaine supposition, telles que "peut-être", pour suggérer ce que les personnages pourraient penser selon elle. De plus, elle ne peut anticiper l'évolution future de la situation, ce qui la pousse à avouer son ignorance ou à masquer son incertitude derrière des hypothèses qu'elle émet pour tenter d'expliquer les événements.

Cette focalisation interne et limitée renforce le caractère subjectif du récit, offrant au lecteur une expérience immersive où il découvre le monde du roman à travers les yeux et les pensées de la narratrice, tout en étant conscient des limites de sa connaissance. Cette approche narrative contribue à créer un sentiment d'authenticité et de proximité avec le personnage d'Aïda, tout en laissant place à des zones d'ombre et de mystère qui captivent l'attention du lecteur.

Effectivement, dans certains passages du roman, notamment ceux concernant son fils, la narratrice semble acquérir une certaine omniscience, lui permettant de deviner les pensées et les réactions de son enfant. Cette capacité met en lumière le lien profond qui unit la mère et son fils, comme en témoignent l'extrait suivant : « Je sais, je sais : tu imagines ma pauvre vieille mère en vengeresse impitoyable lancée dans une traque sans merci. J'entends presque ton rire, tes moqueries » (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 133)

Ces moments d'intuition de la narratrice révèlent une profonde compréhension mutuelle entre la mère et son fils. Ils soulignent également la capacité de la narratrice à percevoir les nuances subtiles des émotions et des pensées de son enfant, renforçant ainsi le lien affectif qui les unit. Cette relation mère-fils constitue un élément essentiel de l'intrigue et ajoute une dimension émotionnelle riche au récit, où les sentiments et les réflexions des personnages sont décrits avec finesse et empathie.

Dans un autre contexte, la narratrice fait preuve d'une intelligence narrative remarquable en utilisant les pensées et les paroles des autres personnages dans des situations qu'elle imagine. Ce subtil artifice lui permet de communiquer des informations essentielles sur elle-même aux lecteurs. En effet, il lui est impossible d'exprimer directement ces informations et ces idées tout au long du roman, car elle s'adresse principalement à son fils, qui en est déjà conscient. Par conséquent, elle crée des situations fictives qui lui permettent non seulement de transmettre des informations, mais aussi d'exprimer ses idées et ses convictions. Cela sert également d'introduction pour expliquer ses actions et ses croyances.

Un exemple pertinent de cette technique se trouve dans le passage où la narratrice imagine le dialogue de son fils avec ses assassins avant son exécution :

- Ma mère ? Elle s'appelle Aïda. Elle aura bientôt quarante-huit ans. Elle enseigne l'anglais à l'université. Non... elle ne porte pas le voile. Pourquoi ? Elle dit... elle dit qu'elle a ses convictions, qu'elle ne veut pas...

- Continue ! Finis tes phrases !
- Elle dit qu'elle ne veut pas que son comportement soit dicté par la peur.
- Mais encore ?
- Qu'elle vit dans le respect des autres. Dans le respect des traditions, et surtout... surtout
- Nous t'écoutons !
- ... que ses rapports avec Dieu ne concerne qu'elle.
- C'est là que nous voulions en venir. Nous le savions. Elle l'a dit en public, à l'université.

Oui, c'est vrai. C'est ce que j'ai répondu un jour, à bout de nerfs, à un de mes étudiants. Et cela parce qu'il refusait de s'asseoir en salle d'examen à côté d'une de ses camarades, objectant que la religion lui interdisait de se rapprocher d'une femme. Que saviez-vous de la religion ? ai-je rétorqué. Avec une agressivité non dissimulée, il m'a retourné la question. Et c'est alors que j'ai eu cette réponse. (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 27-28)

Ce passage démontre la finesse de la narratrice dans l'utilisation des dialogues imaginaires pour révéler des aspects cruciaux de sa personnalité et de ses croyances. Elle se sert de ces mises en scène fictives pour rendre compte de ses convictions et de ses principes, les présentant de manière indirecte à travers les paroles attribuées aux autres personnages. Cette technique narrative contribue à enrichir la compréhension du lecteur sur la narratrice et l'histoire, tout en donnant un aperçu subtil de la complexité de ses réflexions.

Dans *Notre-Dame du Nil*, Scholastique Mukasonga adopte une approche narrative fascinante en racontant sa propre histoire à travers le prisme de la fiction. Elle crée un espace imaginaire, le lycée Notre-Dame-Du-Nil, qui s'inspire du lycée Notre-Dame du Cîteaux situé dans la capitale rwandaise, Kigali, où elle a poursuivi ses études. Cependant, dans sa narration, elle fait le choix de se distancer en utilisant la troisième personne. Cette technique lui permet de donner aux lecteurs l'impression d'objectivité tout en maintenant une distance égale avec tous les personnages du récit.

Dans ce contexte, les deux formes de focalisation, interne et externe, se déploient de manière à la fois éclatante et subtile, enrichissant ainsi l'expérience de lecture tout en contribuant à la complexité narrative caractéristique de l'autofiction intrusive.

Dès les premières pages de l'histoire, la focalisation interne se manifeste à travers les personnages qui deviennent les porteurs des émotions et des pensées de l'auteure. Ces personnages deviennent ainsi les voix à travers lesquelles Mukasonga exprime ses réflexions, ses souvenirs et ses questionnements personnels. Grâce aux monologues intérieurs et aux interactions entre les protagonistes, le lecteur pénètre dans l'intimité des pensées des personnages, révélant ainsi des couches profondes de leur être.

D'un autre côté, la focalisation externe est également mise en œuvre de manière stratégique. Dans ce cas, les pensées et les émotions de l'auteure ne sont pas exposées directement, mais elles se glissent habilement dans les interactions, les descriptions et les dialogues des personnages. Le lecteur devient alors un observateur attentif de l'histoire, cherchant à déceler les indices subtils laissés par l'auteure à travers ses choix de mots et

les situations qu'elle crée. Cette approche crée une distance délibérée entre l'auteure et le récit, tout en incitant les lecteurs à explorer les pistes dissimulées dans la trame narrative.

Ces choix de focalisation interne et externe apportent une profondeur et une complexité à l'autofiction intrusive. Ils offrent une palette de nuances à travers lesquelles l'auteure peut jouer avec les frontières entre réalité et fiction, tout en engageant les lecteurs dans un processus actif de construction du sens. Les personnages deviennent ainsi les instruments par lesquels l'auteure explore ses thèmes personnels, ses dilemmes et ses émotions, sans pour autant dévoiler directement son propre vécu. Cela crée un dialogue subtil et captivant entre l'auteure, les personnages et les lecteurs, où chacun joue un rôle essentiel dans la création et l'interprétation de la signification profonde du récit.

La façon dont ces éléments se combinent dans les deux récits a un impact substantiel sur la manière dont les informations sont transmises au public et sur la perception des personnages et de l'intrigue. Cette interaction entre la structure narrative et la focalisation est cruciale pour créer une expérience narrative unique et captivante. Chaque choix narratif apporte sa propre couleur à l'histoire, offrant au public une expérience riche et nuancée.

L'analyse de ces choix narratifs nous a permis de mieux comprendre comment Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga façonnent leurs récits pour explorer les thèmes complexes du trauma, de la mémoire et de l'identité. Elle nous a également aidé à décoder les stratégies littéraires utilisées par ces auteures pour immerger les lecteurs dans les mondes de leurs personnages et pour susciter une réflexion profonde sur les expériences humaines universelles représentées dans leurs œuvres.

4. Approche psychanalytique de la représentation du trauma

Dans cette partie, nous allons appliquer une approche psychanalytique pour analyser la manière dont les personnages des romans de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga font face au trauma, gèrent leur mémoire et construisent leur identité. Cette perspective nous aidera à explorer les mécanismes psychologiques qui sous-tendent leurs réactions et leurs évolutions tout au long des récits.

4.1. Les rêves et l'inconscient :

La psychanalyse accorde une attention particulière à ces aspects de la psyché humaine. En explorant les rêves et les états de conscience des personnages, nous pouvons

plonger au cœur de leurs expériences traumatisantes, comprendre comment ces souvenirs douloureux resurgissent dans leur psyché et comment les rêves servent de voie de communication avec leur inconscient. Ces songes révèlent des éléments longtemps refoulés de leur mémoire et de leur identité, enrichissant ainsi la profondeur des récits.

Quand elle a pris la nouvelle de l'assassinat de son fils, Aïda décrit sa réaction :

Je vais commencer par te raconter comment s'est passé le premier jour sans toi. Je ne veux pas, je ne peux pas te parler de moi, te dire ce que j'ai fait ou dit lorsque j'ai ouvert la porte sur le malheur. D'ailleurs je ne me souviens pas. Ces quelques heures de ma vie, que nul adjectif ne peut qualifier, m'ont échappé. Elles sont noyées dans un brouillard épais, impénétrable, où surnagent çà et là des images, des sons associés à une sensation aiguë et précise de discordance [...] J'étais en état de déflagration. Une sorte de désagrégation de la conscience avec, plus physique, une sensation d'oppression proche de l'anoxie. Beaucoup d'ailleurs ont dû être étonnés, peut-être même déconcentrés de n'avoir face à eux que cette femme qui semblait absente, sans doute abasourdie par la douleur. Le chagrin d'une mère se doit d'être plus spectaculaire, à la mesure de la perte. Un fils unique ! Et disparu dans telles circonstance ! (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 21-23)

Cet extrait met en lumière l'état d'inconscience profonde dans lequel Aïda se trouve au moment où elle apprend l'assassinat de son fils. Son récit dépeint un état de choc et de désorientation psychologique intense qui la plonge dans un univers parallèle de douleur et de confusion.

Dès le début, Aïda exprime sa réticence à parler de ses propres réactions ou actions au moment où elle a reçu la terrible nouvelle. Elle évoque le fait qu'elle ne veut pas se souvenir de cet instant, comme si elle cherchait à échapper à la réalité insoutenable qui l'attendait. Cette tentative de refus de la réalité est accentuée par le fait qu'elle affirme ne pas se souvenir de ces heures, les décrivant comme échappant à toute description possible. Le brouillard épais et impénétrable qui les entoure symbolise le chaos et la confusion qui règnent dans son esprit à ce moment-là.

Aïda mentionne également la présence d'images et de sons qui émergent de cette obscurité, mais ces éléments semblent déconnectés et discordants, ce qui renforce l'idée d'un état de conscience fragmentée. Elle décrit ensuite son état comme une "déflagration", une explosion intérieure, ce qui suggère une rupture dramatique dans sa psyché. La sensation d'oppression proche de l'anoxie, liée au manque d'oxygène, illustre la sensation de suffocation qu'elle éprouve dans ce moment de détresse extrême. Le contraste entre son état intérieur de tourmente et l'extérieur, où elle semble "absente" aux yeux des autres,

souligne le décalage entre son expérience intérieure intense et le monde qui l'entoure. Cela peut également refléter le sentiment d'isolement qu'elle ressent face à sa douleur, car les autres ne peuvent pas véritablement comprendre la profondeur de son chagrin.

Enfin, Aïda mentionne la pression sociale implicite qui pèse sur elle pour exprimer sa douleur de manière spectaculaire, en raison de la perte de son fils unique dans des circonstances tragiques. Cette pression sociale peut ajouter un niveau supplémentaire de confusion et de stress à son expérience déjà traumatisante.

Dans l'ensemble, cet extrait met en lumière l'incapacité d'Aïda à faire face immédiatement à la réalité de la perte de son fils, ainsi que les mécanismes de défense psychologique qui lui permettent de survivre à cet événement traumatisant. Il montre également comment l'inconscience, la dissociation et le choc sont des réponses psychologiques fréquentes à des traumatismes aussi profonds.

Cependant, dans *Puisque mon cœur est mort*, le rêve se présente comme une fenêtre vers l'inconscient de la protagoniste Aïda, révélant ses tourments et ses conflits intérieurs. Il agit comme des miroirs reflétant les traumatismes passés et les émotions refoulées, permettant au lecteur d'accéder aux profondeurs de la psyché de cette mère endeuillée. Ce rêve fonctionne comme des canaux de communication avec les zones obscures de son esprit, apportant à la lumière des vérités longtemps enfouies.

Dans le chapitre intitulé « Rêve », la narratrice raconte :

J'étais dans une cité ancienne. Je marchais au milieu de vestiges à moitié enfouis dans le sable. Était-ce Tombouctou, la cité aux trois cent trente-trois saints ? Était-ce Thèbes, la cité aux cent portes ? Ou encore Memphis, la cité des sanctuaires ? Nul indice pour guider mes pas. J'étais Aïda, esclave ou princesse, peu m'importait en cet instant. J'étais portée par la légende jusque dans le souvenir des hommes. J'avançais sur une allée pavée de dalles, bordée de colonnes de marbres blanc strié de coulures rouges. Des colonnes si hautes que j'avais l'impression qu'elles étaient fichées dans le ciel. Pendant que s'élevait le chœur triomphal, estompant le récitatif d'ouverture de cet opéra que tu détestes tant, tu me répétais cette phrase : Il n'est pour nous nul espoir dans ce monde. C'est ce que me soufflait le vent, une brise légère qui soulevait mes voiles. Dans la splendeur lumineuse de cette nuit, les étoiles tombent en pluie sur ton visage que je tiens entre mes mains. (Bey M. , PMCEM, 2010, p. 81)

Dans ce chapitre, l'auteure nous plonge dans un monde onirique où Aïda se trouve dans une cité ancienne, déambulant parmi des vestiges partiellement ensevelis dans le sable. Cette ambivalence quant à l'identité de la cité reflète l'incertitude qui règne dans l'esprit d'Aïda. Est-ce Tombouctou, la cité aux trois cent trente-trois saints, Thèbes, la cité

aux cent portes, ou encore Memphis, la cité des sanctuaires ? Cette confusion suggère une quête de sens, une recherche de repères dans un monde bouleversé par la violence et l'injustice.

Aïda se perçoit à la fois comme une esclave et une princesse, indifférente à son statut social dans cet instant. Cette dualité reflète les différentes facettes de son identité qui se sont trouvées ébranlées par la perte tragique de son fils Nadir. Elle est portée par la légende jusqu'à être inscrite dans la mémoire des hommes, symbolisant ainsi le poids du souvenir et de la postérité dans sa quête de réponses.

Les colonnes de marbre blanc strié de coulures rouges représentent la dualité entre la pureté et la violence qui ont marqué son histoire personnelle. Les colonnes s'élevant jusqu'au ciel renvoient à la recherche de la transcendance, peut-être en quête de réconfort ou de réponses divines face à l'injustice qu'elle a subie.

La phrase répétée par une voix familière, "Il n'est pour nous nul espoir dans ce monde", rappelle la désillusion d'Aïda face à la société qui l'a trahie en amnistiant l'assassin de son fils. Le vent, métaphore de l'éphémère, lui souffle cette vérité cruelle, renforçant ainsi son sentiment d'impuissance et d'abandon.

Enfin, l'image poétique des étoiles tombant en pluie sur le visage d'Aïda que ses mains tiennent évoque la présence de Nadir dans ses rêves. Les étoiles symbolisent son fils décédé, et le fait qu'elle les tienne entre ses mains suggère son désir ardent de le préserver dans sa mémoire et de maintenir un lien spirituel avec lui malgré la distance.

Ce rêve révèle ainsi la complexité des émotions et des questionnements qui habitent Aïda, ainsi que sa quête de réponses et de réconciliation avec son passé douloureux. Les rêves deviennent ainsi des espaces où son inconscient s'exprime, offrant au lecteur un accès précieux aux profondeurs de sa psyché meurtrie.

De même, dans *Notre-Dame du Nil*, les rêves et les états de conscience des personnages dévoilent des couches complexes de leur psyché. Les rêves servent de moyen pour exprimer leurs désirs inavoués, leurs peurs cachées et leurs traumatismes enfouis. En analysant ces éléments oniriques, nous pouvons décrypter les mécanismes de défense psychologique mis en place par les personnages pour faire face à leur réalité complexe.

L'incident vécu par Veronica après sa visite à M. de Fontenaille est un exemple fascinant d'une expérience qui révèle des couches complexes de la psyché des

personnages et qui peut être analysé en profondeur en utilisant une approche psychanalytique (Mukasonga, NDN, 2012, pp. 95-97). Le récit de Veronica commence par une forte impression de rêve ou de cauchemar. Cette confusion entre la réalité et le rêve est un élément clé de l'analyse psychanalytique, car elle suggère que l'expérience de Veronica est chargée de symboles et de significations inconscientes. Elle se sent presque incapable de distinguer ce qui s'est réellement passé de ce qui pourrait n'être qu'un produit de son imagination ou de son subconscient.

Le personnage de M. de Fontenaille, enveloppé dans un pagne tout blanc qui laisse une épaule nue, revêt une connotation symbolique de pureté et d'exposition de soi. Son comportement énigmatique et le rituel qu'il fait subir à Veronica sont des éléments qui traduisent un désir de domination et de contrôle. Le fait que Veronica perde sa volonté et se sente dépossédée d'elle-même suggère une expérience de perte de contrôle, ce qui peut renvoyer à des désirs refoulés ou à des traumatismes passés.

Le temple et les guerriers de la fresque qui s'animent dans le récit de Veronica sont des symboles archétypaux qui évoquent des éléments inconscients de sa psyché. Le temple peut représenter son moi intérieur ou un espace sacré, tandis que les guerriers peuvent symboliser des pulsions primitives et agressives. L'idée que Veronica se voit elle-même dans ce rêve comme une déesse, Isis, est significative. Cela peut indiquer un désir de transcender sa propre réalité et de se sentir valorisée et puissante, une réaction possible à la répression et à la limitation de son identité dans la société.

La perte de conscience et le réveil dans la jeep avec des billets de mille francs dans son soutien-gorge soulèvent des questions sur le contrôle financier et sexuel. Le fait qu'elle ne se souvienne pas de tout l'incident peut refléter un mécanisme de défense psychologique, une manière de se protéger de l'impact émotionnel de l'expérience traumatisante. En effet, l'expérience de Veronica avec M. de Fontenaille peut être interprétée comme une métaphore des désirs, des peurs et des traumatismes qui se cachent dans les recoins les plus profonds de sa psyché.

Modesta, en tant que personne de descendance mixte, est constamment contrainte de démontrer son engagement envers les Hutu en rejetant une partie de son héritage tutsi. Elle est constamment sous le soupçon de sa loyauté ethnique, accusée de trahir sa propre communauté en entretenant des relations avec les Tutsi. Cette pression sociale et ces

accusations ne font qu'intensifier les conflits intérieurs auxquels elle doit faire face en raison de son identité métissée :

Elle avait encore une fois fait ce mauvais rêve qui l'avait réveillée. Ses camarades étaient furieuses ou s'étaient moquées d'elle : elle avait poussé un cri qui les avait elles aussi les réveillées, cela lui arrivait trop souvent, elles allaient se plaindre à la surveillante. Modesta ne savait plus si cela avait été vraiment un cauchemar. Elle avait regardé les draps ; sous le drap, elle avait relevé sa chemise de nuit, avait passé sa main entre les cuisses. Non, il n'y avait rien. Ce n'était qu'un mauvais rêve qui la poursuivait depuis qu'elle était femme [...] Le rêve pouvait se passer dans son lit, le plus souvent en classe. Elle se mettait à saigner, une énorme tache rouge imprégnait sa robe bleue, le sang engluait ses cuisses, ses jambes, coulait en un long ruisseau sous son banc, sous les autres pupitres. Les élèves se mettaient à hurler : « C'est encore elle, elle saigne, elle saigne... ça n'en finira jamais », et la professeur criait : « Il faut l'emmener chez sœur Gerda, elle, elle sait ce qu'il faut faire avec les filles qui saignent n'importe où et n'importe quand. » Et brusquement, elle se voyait dans le bureau de sœur Gerda et sœur Gerda était en colère contre elle, elle parlait fort : « Voilà, je l'avais bien dit, voilà ce que c'est d'être femme, vous voulez toutes être femmes, c'est votre faute, et maintenant tout ce sang, cela ne finira jamais, jamais... » (Mukasonga, NDN, 2012, pp. 99-100)

Le rêve de Modesta révèle encore plus clairement les profonds conflits intérieurs et les traumatismes psychologiques qu'elle traverse en raison de son identité métissée et des pressions ethniques de la société rwandaise à l'époque. Il est hanté par des images de saignement et de honte publique. Cela peut être interprété comme une expression des craintes profondément enracinées de Modesta concernant la trahison et la persécution. En tant que personne métissée, elle est constamment surveillée et suspectée de trahir sa propre communauté. Le saignement dans le rêve peut symboliser sa peur d'être exposée et rejetée pour son identité tutsi.

Ce rêve illustre comment Modesta est soumise à une pression constante pour se conformer aux normes ethniques prédominantes. Le fait qu'elle doive réaffirmer sa véritable identité hutu souligne l'intensité de cette pression sociale. Le saignement public dans le rêve peut représenter sa crainte d'être stigmatisée et accusée de trahison si elle ne maintient pas cette façade. Cependant, la colère de sœur Gerda dans le rêve peut être vue comme une projection des attitudes de la société rwandaise de l'époque envers les individus métissés. Elle incarne la culpabilisation et la stigmatisation des femmes en raison de leur féminité et de leur identité ethnique. La phrase de sœur Gerda, "voilà ce que c'est d'être femme, vous voulez toutes être femmes, c'est votre faute," met en évidence la manière dont les femmes étaient blâmées et opprimées dans cette société.

En somme, le rêve de Modesta est un reflet poignant de son expérience douloureuse en tant que métisse au milieu de conflits ethniques. Il révèle les

traumatismes, les peurs, et les angoisses profondes auxquels elle est confrontée en raison de son identité métissée, ainsi que la pression sociale constante pour se conformer aux normes ethniques. Le rêve devient un espace où ces conflits sont exacerbés et où elle exprime ses désirs d'échappatoire et de paix intérieure, même si elle sait que ces désirs sont difficiles à réaliser dans le contexte tumultueux de son époque.

Veronica, quant à elle, partage avec Rubunga ce qu'elle a découvert lors de sa visite chez Fontenaille. Elle décrit Fontenaille comme un homme excentrique qui a des croyances étranges selon lesquelles les Tutsi sont en réalité des Égyptiens venus d'Égypte. Elle mentionne également que les Blancs ont propagé de nombreuses idées fausses sur les Tutsi. Dans la propriété de Fontenaille, il aurait trouvé la tombe d'une reine et aurait exhumé ses restes. Cependant, au lieu de les remettre à un musée, il a construit un monument en son honneur. Fontenaille aurait demandé à Veronica de jouer le rôle de la reine Candace, une reine noire, d'après lui, qui aurait eu un python la protégeant. Veronica explique à Rubunga qu'elle a commencé à rêver de la reine :

Dans mes rêves, j'ai vu la reine. Je ne la vois pas vraiment. C'est comme un nuage qui s'effiloche sur la pente de la montagne et, à travers ce nuage, de temps en temps, le soleil étincelle. Un nuage brillant mais je sais que c'est la reine. Et parfois, derrière le masque de gouttelettes de lumière, je distingue son visage. Je crois qu'elle me demande de faire quelque chose pour elle. (Mukasonga, NDN, 2012, p. 169)

Cette interaction entre Veronica et Rubunga met en évidence le mélange complexe de croyances, de mysticisme et de tradition culturelle qui imprègne le roman. Elle montre comment Fontenaille a réveillé des éléments spirituels et mystiques, ce qui a conduit Veronica à être choisie par la reine Candace pour un rôle spécial, même si elle ne comprend pas entièrement la signification de cet appel.

Le rêve de Veronica peut être interprété comme une manifestation des questions d'identité qui tourmentent les personnages du roman. Veronica, en tant que Tutsi, est confrontée à des questions identitaires complexes, en particulier dans un environnement où l'ethnie joue un rôle prédominant. Le fait qu'elle soit sollicitée pour jouer le rôle de la reine Candace, qui est une figure historique associée à l'Égypte ancienne, souligne son besoin de trouver une identité qui transcende les divisions ethniques imposées par la société. Le rêve peut symboliser sa recherche d'une identité qui lui est propre et qui ne soit pas définie par son origine ethnique.

Le personnage de Fontenaille, qui croit que les Tutsi descendent des Égyptiens, a une influence majeure sur le psyché de Veronica. Il a "réveillé l'umuzimu de la reine," ce

qui suggère qu'il a eu un impact profond sur la perception de Veronica d'elle-même et de son propre héritage. Cette influence extérieure sur son inconscient est un thème récurrent dans la psychanalyse, où les expériences et les croyances des autres peuvent avoir un impact significatif sur la formation de la psyché d'un individu.

La reine Candace, en tant que figure mythique, peut être interprétée comme un symbole de pouvoir et d'autonomie. Le fait que Veronica se sente appelée à incarner cette figure suggère un désir profond de trouver sa propre voix et son propre pouvoir, indépendamment des contraintes ethniques et sociales qui l'entourent. Le rêve révèle peut-être son aspiration à se libérer de l'emprise des préjugés ethniques et à trouver une identité qui lui permette de s'épanouir pleinement. Veronica se tourne vers Rubunga, une figure qui semble détenir des connaissances et une sagesse traditionnelles, pour obtenir des conseils sur la signification de ses rêves. Cette recherche de guidance psychologique peut être interprétée comme un besoin de compréhension et de sens dans un environnement complexe et troublant. Dans une perspective psychanalytique, cela reflète le désir humain fondamental de comprendre les éléments de l'inconscient et de donner un sens à ses propres expériences intérieures.

Dans les dernières pages de ce roman, Scholastique Mukasonga révèle des éléments complexes de la psyché de Virginia, ainsi que des thèmes profonds de la peur, de la survie et de la recherche de réconfort :

Les images de sa fuite, toujours les mêmes, défilaient sans arrêt dans la tête de Virginia, mais, une nuit, elle ne put résister au sommeil et elle fit un rêve qui, au réveil, renforça encore cette vague certitude d'être épargnée qu'elle était incapable d'expliquer. Elle se voyait errant dans le labyrinthe d'un immense enclos, comme on en construisait pour les anciens rois. Sous les faisceaux de bambous qui encadraient l'entrée d'une cour, il y avait un homme, jeune, très grand, dont les traits du visage lui parurent d'une beauté sans défaut et qui l'attendait. « Tu ne me reconnais pas, lui dit-il, et pourtant tu es venue chez moi, tu ne reconnais pas Rubunga l'umwiru ? » Il lui tendit un grand pot à lait : « Va porter cela à la reine, elle l'attend, elle t'attend. » Virginia reprit son chemin entre les hautes clôtures imbriquées et finit par déboucher sur une vaste cour où des jeunes filles très belles dansaient au rythme nonchalant d'une chanson qui lui rappela une des berceuses que préférait sa mère. La reine sortit de la grande hutte. Son visage était dissimulé sous une voilette de perles. Virginia s'agenouilla devant elle et lui tendit pot à lait. La reine but avec une lenteur délectable, remit le pot à lait à l'une de ses suivantes et s'adressa à Virginia : « Tu m'as bien servie, Mutamuriza, tu es ma préférée. Regarde, voici ta récompense. » Virginia vit que deux bergers conduisaient vers elle une génisse toute blanche. « C'est pour toi, dit la reine, elle s'appelle Gatare, retiens bien son nom Gatare. (Mukasonga, NDN, 2012, pp. 256-257)

Le rêve de Virginia reflète ses profondes angoisses et ses anticipations de la violence imminente qui menace les lycéennes tutsi. Cette peur est compréhensible dans

le contexte du génocide rwandais qui se profile dans l'intrigue du roman. La violence et la terreur omniprésentes ont un impact sur le psyché de Virginia, la poussant à être constamment en alerte et à guetter les signes de danger. Ce rêve exprime son désir ardent de survivre à la violence imminente. Elle envisage une fuite nocturne, symbolisant sa volonté de s'échapper du piège qui se referme sur elle et ses camarades. La nuit est associée à la protection et à la discrétion, ce qui renforce le besoin de sécurité de Virginia.

Le rêve présente aussi des éléments culturels et symboliques importants, notamment la référence à Rubunga en tant qu'"umwiru," qui évoque une figure spirituelle ou mystique. Rubunga lui remet un pot à lait à porter à une reine, ce qui peut être interprété comme un acte de dévotion et d'allégeance. La reine, qui reste voilée, représente peut-être un symbole de la protection et de l'autorité dans ce contexte de violence imminente.

Le rêve se termine par une récompense, une génisse nommée Gatare, offerte à Virginia par la reine. Cette récompense symbolise peut-être le désir de réconfort et de sécurité de Virginia face à la violence qui l'entoure. La génisse, en tant que source de nourriture et de subsistance, peut également représenter la nécessité de survie dans un environnement hostile.

En somme, le rêve de Virginia met en lumière ses peurs, ses désirs de survie et ses besoins de sécurité et de réconfort dans un contexte de violence et d'incertitude. Il explore également des éléments culturels et symboliques qui enrichissent la complexité de son expérience psychologique dans le roman.

En conclusion, la psychanalyse des rêves et de l'inconscient dans ces romans permet d'explorer les profondeurs de l'expérience humaine, en dévoilant les aspects les plus intimes et parfois troublants des personnages. Ces éléments contribuent à enrichir la compréhension des enjeux psychologiques et émotionnels qui sous-tendent les récits, offrant ainsi aux lecteurs une perspective plus profonde et nuancée des personnages et de leurs histoires.

5. L'écriture cathartique comme moyen de guérison, de résilience et de thérapie

L'écriture est depuis longtemps reconnue comme une puissante forme d'expression et de communication, capable de transcender les limites du langage pour toucher le cœur même de l'expérience humaine. Dans cette section, nous explorerons le rôle essentiel que joue l'écriture en tant que catharsis, moyen de guérison, de résilience et

de thérapie dans les romans *Puisque mon cœur est mort* et *Notre-Dame du Nil*. Nous plongerons dans l'univers de ces œuvres littéraires pour analyser comment les personnages principaux, confrontés à des traumatismes et à des défis existentiels, utilisent l'acte d'écrire comme un refuge, un exutoire émotionnel et un outil de transformation. En examinant les similitudes et les différences dans leurs approches, nous découvrirons comment l'écriture devient un moyen de (re)construire l'identité, de faire face au passé et de forger un avenir empreint de résilience. Cette exploration nous permettra de saisir la manière dont la littérature offre un espace privilégié pour la guérison intérieure et la création de nouvelles narrations de soi.

5.1. Libérer les émotions et faire le deuil des disparus

À travers les mots et les pages, l'auteur évoque une gamme complexe d'émotions liées au traumatisme des événements douloureux. La souffrance, la tristesse, le regret et l'amour s'entremêlent dans les lignes du texte, créant un récit émotionnel.

L'écriture devient le refuge où l'auteure peut déverser ces émotions autrement inexprimées. Chaque mot, chaque phrase est une catharsis, un cri silencieux de douleur qui trouve enfin une voie de sortie. Les descriptions poignantes des événements tragiques et des pertes personnelles révèlent la profondeur de la souffrance de l'auteur, tandis que son amour inextinguible pour ses proches victimes du génocide transparaît dans chaque ligne.

Dans l'univers littéraire de Maïssa Bey, les mots deviennent un moyen d'explorer les profondeurs insondables de l'âme humaine, dévoilant une gamme complexe d'émotions liées au traumatisme. La souffrance, la tristesse, le regret, l'amour et la condition féminine présentent les principaux thèmes qui se manifestent dans les lignes de son œuvre, créant un récit d'une intensité émotionnelle exceptionnelle.

La première rencontre de Maïssa Bey avec la violence et la douleur de la perte remonte à l'enfance, lorsque son père a été exécuté par les soldats français alors qu'elle n'avait que sept ans. Cet événement traumatique a laissé une empreinte indélébile sur son âme, marquant le début d'un parcours de vie empreint de douleur et de résilience.

De plus, les événements sanglants qui ont ravagé son pays au cours de la décennie noire en Algérie ont profondément affecté Maïssa Bey. Les victimes étaient essentiellement des femmes, exposées à des viols, des abus, des exécutions et à la perte de proches. Ces événements tragiques, imprégnés de violence et de souffrance, ont été

une source d'inspiration majeure pour l'auteure. Ils l'ont incitée à ne pas rester silencieuse, à ne pas rester les bras croisés face à l'injustice et à l'horreur.

C'est dans ce contexte que Maïssa Bey évoque sa première incursion dans l'écriture en disant :

On dit de moi que je ne manifeste pas trop mes sentiments, que je suis silencieuse et aussi très attentive. Mais il y a des moments où, tu vois, ça sort, et ça sort sous forme d'écriture. Et donc ça a commencé, en 1974, je me souviens que... j'avais gardé... des fois, c'était des feuilles de papier volantes comme ça. Il fallait, je sentais qu'il fallait que ça sorte, que les mots viennent, que je jette en mots, pour que je puisse me sentir, je ne peux pas dire apaisée mais que je puisse accepter, c'est curieux, de n'être que ce que j'étais, c'est-à-dire totalement impuissante à changer les choses...¹⁶⁰

Ces mots révèlent la nature instinctive de sa démarche, la nécessité impérieuse de libérer ses émotions, même si cela signifie les exprimer sur des feuilles de papier volantes, comme des cris jetés dans l'abîme du silence.

Cette urgence témoigne de la force de la douleur qu'elle ressentait et de la manière dont elle cherchait désespérément un moyen de la transcender. Les mots, pour elle, devenaient un exutoire vital, une échappatoire nécessaire pour tenter de donner un sens à l'indicible. L'écriture est devenue son alliée, son confident silencieux dans la nuit de l'âme.

Cependant, Maïssa Bey reconnaît également les limites de l'écriture en disant : "Je ne peux pas dire apaisée mais que je puisse accepter, c'est curieux, de n'être que ce que j'étais, c'est-à-dire totalement impuissante à changer les choses..." Cette phrase poignante capture le paradoxe du processus de guérison par l'écriture. L'acte d'écrire peut offrir un certain soulagement, mais il ne peut pas effacer le passé ni changer les événements passés. Il offre plutôt la possibilité d'accepter l'inacceptable, de trouver une forme de réconciliation avec le passé et de découvrir une voie vers la résilience.

Ainsi, cette plongée dans le monde de Maïssa Bey met en lumière la manière dont l'écriture a servi de moyen essentiel pour libérer des émotions profondément enfouies, pour donner une voix à la douleur indicible et pour entreprendre le difficile voyage du deuil des disparus. Les mots sont devenus le reflet de son âme tourmentée, une quête de sens dans un monde marqué par la violence et la perte. Cette introspection personnelle révèle le pouvoir de l'écriture en tant qu'outil de catharsis, d'expression et de guérison, tout en témoignant de la résilience extraordinaire de Maïssa Bey face à l'impensable.

¹⁶⁰ Bey, M. (2014, Novembre 6). Maïssa Bey, lettres d'Algérie. *Op. cit.*

Lorsqu'elle parle de ces "feuilles de papier volantes", on ressent l'urgence de sa démarche, la nécessité pressante de libérer ses émotions, même si cela signifie les exprimer sur des supports éphémères.

Dans *Puisque mon cœur est mort*, Aïda, depuis l'assassinat de son fils, s'est enfoncée dans un abîme de douleur, allant parfois jusqu'à sombrer dans la dépression et la folie. Depuis ce jour-là, elle n'est plus tout à fait la même. Elle se sent comme une âme blessée, hantée par les souvenirs de son fils disparu. Elle l'avoue : « Laisse-moi tout d'abord revenir à l'état de dévastation dans lequel ton départ m'a plongée. Ta disparition m'a fait l'effet d'être réduite en cendres. » (Bey, *Puisque mon cœur est mort*, 2010, p. 145) Ces paroles poignantes témoignent de l'immense douleur ressentie par la narratrice, de sa peine infinie face à cette perte insurmontable. Le lecteur est immédiatement touché par cette souffrance indicible qui semble transpirer de chaque mot, de chaque phrase. Cette douleur est le fil conducteur de ce récit, qui explore avec une grande sensibilité les tourments de l'âme humaine face à la mort et à la perte.

En tentant de surmonter cette perte douloureuse, Aïda a trouvé une consolation dans l'écriture. Elle essaie de « donner forme à l'informe par le truchement des mots [...] pour [se]remettre à suivre le cours de la vie » (Bey, *Puisque mon cœur est mort*, 2010, pp. 18-19). Chaque soir confrontée à sa solitude accablante, elle écrit des lettres à son fils sur un cahier d'écolier, qui lui permettent d'exorciser sa souffrance. Au travers de ces lettres, elle relate son calvaire quotidien, partage ses souvenirs intimes, dévoile son projet de vengeance et exprime sa profonde aversion envers ceux qui prétendent parler au nom de Dieu. À travers ces lettres, elle établit un dialogue intime avec son fils, elle tente de renouer les liens avec lui et de lui parler comme s'il était encore vivant, convaincue qu'il l'entend, c'est pour lui qu'elle essaie de revenir. Pour Aïda, l'écriture est devenue un refuge ultime dans un environnement désormais hostile, lui permettant et de tenter de rassembler les fragments de sa vie désarticulée, morcelée et désagrégée :

Je t'écris parce que j'ai décidé de vivre. De partager avec toi chaque instant de ma vie. Je t'écris pour défier l'absence et retenir ce qui en moi demeure encore présent au monde [...] Pour tenter de rassembler les fragments. Pour reconstituer tout ce qui en moi s'est désarticulé, morcelé, bien plus encore, désagrégé. (Bey, *Puisque mon cœur est mort*, 2010, pp. 19-20)

Aïda trouve dans l'écriture son seul refuge pour exprimer ses sensations et échapper à ses douleurs ainsi qu'à l'hypocrisie du monde extérieur. De plus, en écrivant, cette femme se libère de ses pulsions et de ses angoisses. Dans ce sens, Maïssa Bey

souligne que l'écriture n'est qu' : « un dévoilement, donc c'est vraiment une angoisse et une douleur, c'est passer de l'autre côté du silence qu'on nous impose à nous en tant que femmes, et en même temps du silence qu'on nous a imposé en tant qu'algériens. »¹⁶¹. Elle ajoute ainsi que : « Les contrémissements, le silence, les obligations sociales, l'hypocrisie que ça génère, ça devient comme un poids qui pèse de plus en plus, et j'ai eu l'impression de me libérer de tout ce poids au moment où j'ai commencé à écrire. »¹⁶²

C'est ainsi qu'elle va interroger son Histoire et l'Histoire de son pays, son comportement conformiste, son silence, son statut de femme, son acceptation des traditions et des lois imposées par des autres censeurs et dominateurs :

Toute ma vie pourrait se résumer dans l'effort qu'il me fallait faire pour jouer sans fausse note mon rôle, celui que m'assignaient ma naissance, mon statut de femme, mais aussi mes choix. Un effort dont je n'étais pas vraiment consciente. Quelle énergie ai-je dépensé pour ajuster mon sourire, mesurer mes paroles, surveiller mes gestes et mes réactions ! (Bey, *Puisque mon cœur est mort*, 2010, p. 149)

Ainsi, l'écriture pour Maïssa Bey n'est plus un acte de création, il s'agit surtout d'un acte de révélation et de transgression : elle présente à la fois une « Rupture du silence imposé, désir de se défaire du poids d'une identité elle aussi imposée par toutes sortes de contraintes morales et religieuses »¹⁶³. Maïssa Bey, en brisant le silence, se révolte contre l'injustice qui pèse sur les femmes et sur les Algériens en général. Elle fait également le choix de se positionner contre le système et le pouvoir en place qui les oppriment. En écrivant, elle se libère des chaînes qui l'emprisonnent et elle reprend le contrôle de sa vie en affirmant son identité et sa personnalité. Elle refuse de se laisser dicter son comportement et ses choix, et elle choisit de prendre la parole pour dénoncer les injustices qui touchent son pays et sa communauté.

A travers ses écrits, en l'occurrence à travers l'histoire de Aïda, Maïssa Bey cherche également à reconstruire son être, à retrouver une part d'elle-même qui a été étouffée et niée par les conventions sociales et culturelles. Elle utilise l'écriture comme un outil de guérison et de résilience pour surmonter les traumatismes qu'elle a subis et pour trouver un sens à sa vie. Dans ce sens, Ta-Nehisi Coates souligne que : « L'écriture est un outil de réflexion sur soi-même, de découverte de soi et de construction de son

¹⁶¹ Bey, M. (2015, Octobre 26). Maïssa Bey, la voix des femmes d'Algérie. *Op. cit.*

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Valat, C. (2009). Maïssa Bey: l'écriture de la révolte. *Op. cit.*

identité »¹⁶⁴. Dans le même contexte, Virginia Woolf affirme qu' « Écrire, c'est prendre le risque d'être soi-même et d'assumer sa propre singularité. C'est une forme de transgression qui nous permet de nous construire une identité forte et authentique. »¹⁶⁵ Pour Maïssa Bey, l'écriture est donc un acte de rébellion, de transgression et de reconstruction de soi. C'est un moyen de briser les silences imposés et de faire entendre sa voix pour se libérer des oppressions et des injustices qui entravent sa vie.

La littérature, dans le contexte de l'expérience de Scholastique Mukasonga et de son témoignage sur le génocide rwandais, revêt une fonction profondément significative, celle d'un hommage funéraire moderne, rappelant l'éloge des morts tel qu'on le trouvait dans l'Antiquité. Les romans qu'elle a écrits servent à rendre hommage aux innombrables vies perdues lors du génocide et à préserver leur mémoire. En écrivant ses romans, Mukasonga recrée les liens émotionnels et humains qui ont été brisés par la violence et la tragédie. Elle retrace les parcours de ses proches et de son peuple, établissant ainsi un lien entre les vivants et les morts. Les lecteurs sont transportés dans le monde qu'elle a créé, un monde qui transcende la "pauvreté" des traumatismes vécus. Dans ces récits, les personnages reprennent vie, les émotions resurgissent, et les histoires racontées permettent aux lecteurs de se connecter à un passé douloureux tout en cherchant des voies de guérison et de compréhension. Elle déclare :

Pendant des années, elle s'est sentie « fragile comme un œuf », incapable de repartir dans le pays qui l'a vu naître, le Rwanda. Une terre où la folie génocidaire a emporté, en 1994, 37 membres de sa famille. Depuis, Scholastique Mukasonga a écrit des romans à la mémoire de ses disparus, onze œuvres depuis 2006. Plusieurs fois primés, ces livres sont devenus « les tombeaux de papiers » de ses proches assassinés, son devoir de mémoire.¹⁶⁶

Le témoignage de Scholastique Mukasonga, où elle évoque sa sensation de fragilité après les tragiques événements qui ont décimé sa famille et l'ont laissée incapable de retourner dans son pays natal, le Rwanda, renforce encore davantage le rôle de la littérature comme moyen de mémoire et de guérison. Mukasonga a enduré une perte inimaginable avec la disparition de 37 membres de sa famille lors du génocide en 1994. Cette perte l'a laissée émotionnellement vulnérable, et elle décrit cette vulnérabilité en se

¹⁶⁴ Coates, T.-N. (2016). *Une colère noire : Lettre à mon fils*. (T. Chaumont, Trad.) Paris: Autrement.

¹⁶⁵ Woolf, V. (1992 [1929]). *Une chambre à soi*. (C. Malraux, Trad.) Paris: Denoël. *Op. cit.*, p. 11.

¹⁶⁶ Kane, C. (2019, Septembre 6). Scholastique Mukasonga : " Mes livres sont des tombeaux de papiers". *Op. cit.*

sentant "fragile comme un œuf". Cette fragilité est une réaction compréhensible à la violence extrême qu'elle a vécue et à la perte de sa famille.

Cependant, plutôt que de se laisser submerger par cette fragilité, Mukasonga a choisi de canaliser son chagrin et sa douleur à travers l'écriture. Au fil des ans, elle a créé onze œuvres littéraires dédiées à la mémoire de ses proches disparus. Ces romans ne sont pas seulement des créations artistiques, mais ils sont également devenus les "tombeaux de papiers" de ses proches assassinés. Cette métaphore puissante reflète la façon dont son travail littéraire sert à commémorer et à honorer les vies perdues.

En réagissant à la question suivante : Est-ce cette violence inouïe qui vous a incitée à vous tourner vers l'écriture ? Elle affirme :

Oui, car j'étais face à un choc qui menaçait de me faire perdre la mémoire. Il fallait que j'écrive, comme Primo Levi, pour sauvegarder l'histoire de mes proches. Mes livres sont leurs sépultures, leurs tombeaux de papier. Le drame du génocide, c'est aussi que vous avez des morts, mais pas de corps. En France, loin d'eux, j'étais devenue une voleuse de deuils. J'errais dans les églises de ma ville normande à la recherche de funérailles d'inconnus pour pleurer mes proches. J'essayais de remplacer le visage du défunt dans son cercueil par celui d'un parent disparu. Ce rituel a duré quelques mois, puis j'ai compris qu'il me fallait un lieu de mémoire. L'écriture s'est alors imposée comme l'espace où leur rendre hommage.¹⁶⁷

À travers cette déclaration poignante, Scholastique Mukasonga révèle l'importance vitale de l'écriture comme moyen de préserver la mémoire face à l'horreur et à la perte. Lorsqu'elle évoque son expérience du génocide rwandais, elle met en lumière le fait que cette violence inouïe a créé un choc si puissant qu'elle craignait de perdre la mémoire de ses proches et de l'histoire de son peuple. Elle se sentait confrontée au paradoxe tragique du génocide, où il y a des morts, mais pas de corps, pas de tombes physiques où se recueillir et se recueillir. Face à cette absence physique de lieux de mémoire, l'écriture se présente comme un substitut, un sanctuaire pour les souvenirs et un moyen de rendre hommage aux êtres chers disparus.

Les mots de Mukasonga deviennent des "sépultures" et des "tombeaux de papier" pour ses proches. Ce choix de métaphore souligne à quel point l'écriture peut servir de lieu de repos éternel pour les âmes de ceux qui ont été perdus. Ses livres deviennent des monuments immatériels où les histoires de ses proches peuvent vivre éternellement, préservant leur mémoire et leur héritage pour les générations futures.

¹⁶⁷ *Ibid.*

La mention de Primo Levi, l'écrivain italien et rescapé de l'Holocauste, renforce cette idée que l'écriture peut être un acte de survie et de résistance face à l'horreur. Comme Levi, Mukasonga reconnaît que l'écriture est un moyen de témoigner de l'indicible et de l'impensable, de rendre compte des souffrances indicibles tout en préservant la dignité et la mémoire des victimes.

Le passage où elle parle de son rituel de recherche de funérailles d'inconnus dans les églises en France pour pleurer ses proches est particulièrement poignant. Cela montre à quel point la perte était insupportable, à quel point le besoin de commémoration était impérieux. L'écriture est alors apparue comme la réponse à cette quête désespérée d'un lieu de mémoire.

Par conséquent, l'écriture devient un moyen de faire exister un monde au-delà des ruptures traumatiques. Elle offre un espace où les récits peuvent être racontés, les émotions peuvent être partagées et où la mémoire des disparus peut être préservée. Dans cette reconstruction narrative, la littérature remplit une fonction de guérison en offrant une opportunité de traiter les traumatismes et de trouver un sens dans l'indicible. Elle encourage également un dialogue profond entre les êtres humains, renouant ainsi les échanges sensibles et la compréhension mutuelle qui sont essentiels pour la réconciliation et la reconstruction après des périodes de violence et de perte.

5.2. L'Écriture comme Pont vers l'Altérité et la Fraternité

Dans son récit autobiographique intitulé *L'une et l'autre*, Maïssa Bey dévoile comment l'acte d'écrire est à la fois une nécessité impérieuse et une source de libération, une expérience mêlant souffrance et plaisir :

J'ai choisi d'aller à la rencontre de tous les autres que je porte en moi [...] Car écrire, c'est aussi et surtout, je le crois profondément, écouter les battements du cœur de nos semblables en humanité, être solidaire. « Solitaire et solidaire », écrivait Camus – ou du moins l'un de ses personnages. Tout au centre d'une page blanche... A mon tour, j'écris. Et par l'écriture, je vais, lucidement, jusqu'au bout d'une exigence qui m'est à la fois coercitive et libératrice. Souffrance et plaisir. Je tente d'arracher au silence et à l'informe, la peur, toutes les peurs qui ne cessent de palpiter en moi, tous les doutes qui très souvent me submergent, quête inlassable, celle de tous les hommes à la recherche d'une main tendue, d'un partage, d'une fraternité et d'une altérité à recréer. Et, pour reprendre la belle formule d'Edouard Glissant, « vivre une altérité étoilée d'héritages et d'horizons. »¹⁶⁸

¹⁶⁸ Bey, M. (2010). *L'une et l'autre*. Op. cit. pp. 65-67.

Cette déclaration offre un aperçu profond et émouvant de sa philosophie de l'écriture, de ses motivations profondes en tant qu'écrivaine et de la complexité de son expérience personnelle.

Tout d'abord, Maïssa Bey évoque comment elle a choisi d'explorer les différentes facettes de l'humanité en elle-même à travers l'écriture. Elle considère l'acte d'écrire comme un moyen de "rencontrer tous les autres" qui résident en elle. Cette idée sous-tend l'idée que l'écriture est un pont vers la compréhension mutuelle, un moyen de se connecter avec les expériences, les émotions et les histoires des autres.

Le concept de "solitaire et solidaire", emprunté à Albert Camus, est particulièrement puissant. Il suggère que l'acte d'écrire peut être solitaire, se déroulant au centre d'une page blanche, mais il est également profondément solidaire, car il permet à l'auteur de tendre la main à l'humanité tout entière. C'est une manière de partager les battements du cœur de ses semblables, de créer des liens invisibles avec les lecteurs et d'être en communion avec l'expérience humaine commune.

Maïssa Bey reconnaît ensuite la dualité de l'écriture, à savoir son caractère à la fois "coercitif et libérateur". L'écriture peut être une nécessité impérieuse, une force intérieure qui pousse l'auteur à s'exprimer, à donner forme à ses pensées et à ses émotions. En même temps, elle est libératrice, car elle permet à l'auteur de transcender ses peurs, ses doutes et le silence qui peut peser sur les émotions refoulées. L'idée de "souffrance et plaisir" dans l'écriture met en lumière la complexité de l'expérience d'écrire. Elle suggère que l'acte d'écrire peut être à la fois douloureux et gratifiant, car il implique de faire face à des émotions difficiles tout en trouvant une forme de réconfort et de satisfaction dans l'expression artistique.

Enfin, Maïssa Bey décrit son écriture comme une "quête inlassable", qui est celle de tous les êtres humains à la recherche d'une main tendue, d'un partage, d'une fraternité et d'une altérité à recréer. Cette idée souligne que l'écriture est un acte de recherche de la connexion et de la compréhension mutuelle, une tentative de transcender les différences pour atteindre une "altérité étoilée d'héritages et d'horizons", selon la belle formule d'Édouard Glissant. Cela signifie que l'écriture peut contribuer à créer un monde plus inclusif et diversifié, où les histoires individuelles se croisent et s'entremêlent pour former une mosaïque riche de perspectives.

5.3. Les Mots qui Guérissent : L'Écriture comme Outil de Thérapie

L'écriture, en particulier la littérature, se révèle être un puissant instrument de guérison et de résilience pour ceux qui ont traversé des expériences traumatisantes. Elle offre un espace où les individus peuvent exprimer leurs émotions, méditer sur leurs vécus et trouver un sens à leurs parcours. Lorsque l'on met en mots des expériences difficiles, cela permet de donner une forme à des émotions souvent indicibles. C'est un acte libérateur, une manière de conférer une voix à la douleur, à la colère ou à la tristesse. Écrire équivaut à lancer un cri silencieux dans l'obscurité, un cri qui peut être entendu et compris, ne serait-ce que par soi-même.

De plus, l'acte d'écrire contraint les individus à plonger profondément dans leurs expériences. Cela peut les aider à mieux comprendre leurs réactions, à faire la paix avec leur passé et à trouver un sens à leurs souffrances. L'écriture devient un processus d'exploration intérieure, une quête de soi-même pouvant mener à des découvertes significatives. Pour ceux ayant enduré des traumatismes, écrire à propos de leurs expériences peut également servir de témoignage. Cela authentifie leur vécu et peut les aider à se sentir entendus et compris. Partager leur histoire avec d'autres, même à travers les pages d'un livre, crée un lien entre des personnes ayant connu des épreuves similaires.

L'écriture peut aussi être un acte de création artistique, une forme d'expression personnelle qui permet de transformer la douleur en quelque chose de beau. Cela peut engendrer de la fierté et une satisfaction créative, renforçant ainsi le bien-être émotionnel. Elle offre un moyen de catharsis, une manière de libérer des émotions refoulées, de donner un sens aux expériences, de témoigner de la souffrance et de la résilience. C'est un outil précieux pour ceux cherchant la guérison et la réparation après avoir traversé des moments difficiles de la vie.

Écrire sur ses traumatismes représente un acte particulièrement ardu, car il implique de revivre ses douleurs et ses souffrances. Cependant, c'est également un excellent moyen thérapeutique, car cela permet d'extérioriser ces douleurs. Boris Foucaud, créateur de l'atelier d'écriture *Plume d'escampette MasterMind*, soutient que :

Certains ont donc prôné l'écriture comme un excellent moyen thérapeutique. Freud lui-même avait observé que l'écriture permettait d'objectiver douleurs et souffrances, c'est-à-dire de les rendre extérieures à soi. Lors de l'acte d'écriture, il est difficile de penser à nos souffrances pour les exprimer, et de les ressentir tout en même temps. L'exercice réclame de la concentration et de la lucidité, deux facultés

difficilement compatibles avec la souffrance aiguë. On comprend alors mieux la situation, ce qui nous permet de la gérer ou de la relativiser.¹⁶⁹

Boris Foucaud mentionne que l'acte d'écrire permet de "rendre extérieures à soi" les douleurs et les souffrances. En d'autres termes, écrire sur ses traumatismes permet de les mettre en dehors de son esprit, de les observer de manière objective plutôt que de les subir de manière subjective. L'écriture exige également de la concentration et de la lucidité, ce qui peut aider à se détacher momentanément de la douleur aiguë et à mieux comprendre la situation. Foucaud met en avant le pouvoir cathartique de l'écriture. Il suggère que l'acte d'écrire peut aider à prendre du recul par rapport à la douleur émotionnelle, à la comprendre plus clairement et, éventuellement, à la gérer ou à la relativiser. Cela renforce l'idée que l'écriture peut être un outil thérapeutique efficace pour surmonter les traumatismes.

Les paroles de Boris Foucaud soulignent la manière dont l'écriture peut être un moyen puissant de transformation personnelle. En mettant en mots nos expériences douloureuses, nous pouvons les examiner de manière objective et commencer à les traiter. Cette approche peut être particulièrement bénéfique pour les personnes ayant vécu des traumatismes, car elle offre un moyen de libération émotionnelle et de réflexion sur les épreuves passées.

De son côté Louise L.Lambrichs dans son article intitulé *La littérature est-elle thérapeutique ?* affirme que :

La littérature est un soin, puisqu'elle fait lien entre les êtres et change des milliers, voire des millions d'existences. Elle permet au paralytique de voyager, à l'aveugle de voir des mondes inconnus, au sourd d'entendre des voix humaines qui se parlent et lui parlent.¹⁷⁰

Louise L. Lambrichs décrit ici la littérature comme une forme de guérison. Elle suggère que la littérature crée des connexions entre les individus et a le pouvoir de changer des vies. Elle évoque également comment la littérature permet aux personnes ayant des limitations physiques (paralysie, cécité, surdité) de transcender leurs contraintes et d'accéder à des expériences sensorielles et intellectuelles enrichissantes.

¹⁶⁹ Foucaud, B. (2023, Juin 23). *L'écriture, une thérapie?* Consulté le Septembre 29, 2023, sur Plume d'escampette Master Mind: <https://www.plume-escampette.com/lecriture-une-therapie/>

¹⁷⁰ L.Lambrichs, L. (2009). La littérature est-elle thérapeutique? *Les tribunes de la santé*(23), pp. 43-50. Consulté le Septembre 29, 2023, sur <https://www.cairn.info/revue-les-tribunes-de-la-sante1-2009-2-page-43.htm>

Cette citation met en lumière la capacité de la littérature à transcender les barrières physiques et à élargir l'horizon des individus. La littérature offre un moyen d'explorer le monde, de s'immerger dans d'autres réalités et de se connecter avec des personnages et des émotions, même pour ceux qui sont physiquement limités. Elle suggère également que la littérature a un pouvoir transformateur en influençant la manière dont les gens voient le monde et interagissent les uns avec les autres.

Les mots de Louise L. Lambrichs mettent en évidence le potentiel thérapeutique de la littérature en tant que moyen de compréhension, d'empathie et de transcendance. Ils soulignent l'importance de la lecture et de l'écriture dans la construction de liens humains et la manière dont la littérature peut jouer un rôle essentiel dans le processus de guérison et de croissance personnelle.

Dans *Puisque mon cœur est mort*, Aïda après avoir perdu son fils unique, trouve la consolation dans l'écriture. L'écriture est devenue donc le seul moyen qui lui permet d'échapper de la réalité insupportable et reprendre le cours de la vie, elle déclare : « Après m'être dangereusement approchée du vide, je veux donner forme à l'informe, par le truchement des mots. Je t'écris parce que j'ai décidé de vivre » (Bey M. , PMCEM, 2010, pp. 18-19)

Dans ces paroles d'Aïda, nous découvrons son cheminement émotionnel à travers la douleur insupportable de la perte de son fils unique. Elle décrit avoir atteint un point où elle s'est sentie au bord du précipice, émotionnellement et peut-être même mentalement. Cependant, elle choisit de donner un sens à sa douleur en utilisant les mots comme moyen d'expression. Elle écrit pour donner forme à l'informe, pour donner un sens à ce qui semblait chaotique et indescriptible. Son acte d'écriture est une déclaration de sa décision de continuer à vivre malgré la tragédie.

Les paroles d'Aïda illustrent le pouvoir de l'écriture en tant que moyen de transformation personnelle et de survie. Face à une douleur incommensurable, elle trouve la force d'exprimer sa souffrance à travers les mots. Cette démarche témoigne de sa volonté de ne pas se laisser submerger par la douleur, mais plutôt de l'affronter et de la comprendre. En écrivant, elle cherche à donner un sens à sa propre existence et à transcender la tragédie.

Les paroles d'Aïda reflètent un aspect important de la littérature et de l'écriture en tant que moyens de guérison. Elles mettent en lumière la capacité de l'écriture à aider les

individus à traverser des moments de profonde douleur et de perte en donnant forme à leurs émotions et à leurs expériences. Elles soulignent également la résilience de l'être humain et la manière dont l'acte d'écrire peut être un acte de foi en la vie et en la possibilité de trouver un sens, même dans les situations les plus sombres. Ainsi, Aïda choisit d'écrire non seulement pour elle-même, mais aussi pour témoigner de sa propre survie et pour inspirer d'autres à trouver la force de vivre malgré les épreuves.

Dans le même contexte, Scholastique Mukasonga déclare :

Avant d'écrire ce roman, j'avais peur de basculer dans la folie. En 1973, mes parents me disent : « Scholastique, tu as appris le français, tu as un passeport international, tu dois partir. Tu seras notre mémoire ! » Mes parents se savaient condamnés en restant au Rwanda, ils m'ont donc donné l'ordre de partir [...] Alors j'ai écrit, j'ai noirci du papier, j'avais peur que ma mémoire s'efface d'un seul coup. Il fallait à tout prix la sauver. Je n'en dormais plus, je faisais des cauchemars toutes les nuits. J'ai pris des notes. C'est beaucoup plus tard que j'ai ressorti ces notes pour l'écriture d'abord de mes deux premiers ouvrages autobiographiques puis pour Notre-Dame du Nil qui a été pour moi libérateur de la culpabilité du survivant. Tout ça est le fruit d'un long processus. L'écriture des deux autobiographies et ma rencontre avec les lecteurs, ont amorcé cette libération. Je racontais enfin mon histoire, avec des mots. Ma parole se libérait peu à peu. J'ai coutume de dire que : « Le poison sortait de moi ». Je guérissais. C'est vraiment à ce moment-là que j'ai senti la force et le pouvoir de l'écriture. Et puis, je m'essaye enfin à la fiction avec Notre-Dame du Nil. C'est magique la fiction, moins douloureux. Pendant que j'écrivais ce roman, je me surprénais parfois à sourire. J'étais bien.¹⁷¹

Cette déclaration de Mukasonga met en lumière l'impact profond que l'écriture a eu sur sa vie et sa guérison personnelle. Elle souligne comment l'acte d'écrire est devenu une bouée de sauvetage émotionnelle, une manière de préserver la mémoire de sa famille et de trouver la guérison au milieu de la douleur et de la culpabilité. Son témoignage met également en avant la transformation qu'elle a connue, passant de l'autobiographie à la fiction, trouvant dans cette dernière une forme de soulagement et de joie. L'écriture, pour elle, est devenue une source de force et de libération.

Le témoignage émouvant de Scholastique Mukasonga illustre de manière poignante comment l'écriture peut se transformer en un processus de catharsis profonde et de guérison. Ce passage nous dévoile un parcours personnel marqué par la douleur et la résilience, nous invitant à analyser et à commenter cette expérience singulière.

Tout d'abord, Mukasonga partage sa propre appréhension avant d'entamer l'écriture de son roman. Elle évoque une peur profonde de sombrer dans la folie, une

¹⁷¹ Mukasonga, S. (2020, Septembre 2). (F. Michel, Intervieweur). *Op. cit.*

angoisse parfaitement compréhensible face à la gravité des traumatismes qu'elle a endurés, notamment la perte déchirante de sa famille lors du génocide rwandais. Cette crainte de perdre sa propre stabilité mentale fait écho à une réalité courante parmi les survivants de traumatismes graves.

L'écriture se révèle alors comme un rempart contre l'oubli. Mukasonga explique comment elle a commencé à écrire par crainte que les souvenirs ne s'effacent. Cette appréhension est un sentiment récurrent chez ceux qui ont vécu des traumatismes, et l'acte d'écrire devient un moyen de préserver ces précieux souvenirs, de les ancrer dans une réalité tangible pour éviter qu'ils ne s'évanouissent. Les cauchemars et le sommeil perturbé qu'elle évoque sont des symptômes typiques chez les survivants de traumatismes. Prendre des notes devient alors une méthode pour donner forme à ces cauchemars, pour les exorciser de son esprit en les transposant sur le papier.

Scholastique Mukasonga met également en lumière le processus de guérison qui a jalonné son parcours. Elle souligne que la libération de la culpabilité liée à sa survie est le fruit d'un long cheminement. Ses deux autobiographies et les interactions avec les lecteurs ont joué un rôle central dans cette démarche. Elle décrit comment raconter son histoire avec des mots a libéré sa parole, lui permettant de progressivement se débarrasser de ces émotions toxiques, comme si "le poison sortait de [son] corps". Ce passage est d'une puissance remarquable, illustrant comment l'écriture peut être un instrument de guérison émotionnelle profonde.

Enfin, Mukasonga évoque sa transition vers la fiction, une étape significative dans son parcours. Elle y trouve un soulagement et une joie qui contrastent avec la douleur qu'elle a éprouvée. Cette transition souligne la diversité des formes d'écriture et comment la fiction peut offrir un moyen moins douloureux d'explorer des thèmes difficiles.

Le témoignage de Scholastique Mukasonga témoigne du pouvoir de l'écriture comme catharsis et moyen de guérison. Elle a utilisé l'écriture pour faire face à ses traumatismes, préserver la mémoire de sa famille et de son peuple, et finalement trouver une voie vers la guérison émotionnelle. C'est un exemple poignant de la manière dont l'écriture peut être une thérapie personnelle et un instrument de réparation pour les individus confrontés à des expériences déchirantes.

En conclusion, la puissance thérapeutique de l'écriture émerge clairement comme un phénomène indiscutable pour ceux qui ont traversé des traumatismes. L'acte d'écrire

se révèle être un moyen essentiel pour exprimer des émotions qui autrement resteraient indescriptibles, pour mieux appréhender ses propres réactions et pour insuffler un sens profond aux souffrances vécues. L'écriture devient alors un instrument de recherche intérieure, une voie vers la transcendance de la douleur, une forme de témoignage de la souffrance et de la résilience, mais aussi un moyen de créer la beauté à partir de l'adversité. Ces réflexions convergent vers une conclusion incontestable : l'écriture se dresse comme un pilier de guérison émotionnelle et de croissance personnelle après des moments de détresse.

Dans l'ensemble de cette section intitulée "L'écriture cathartique comme moyen de guérison, de résilience et de thérapie", il ressort clairement que l'écriture revêt un pouvoir cathartique et transformateur pour ceux qui ont enduré des épreuves difficiles. Cette section met en lumière l'importance de l'acte d'écrire en tant qu'outil essentiel pour exprimer des émotions profondes et parfois inexprimables, ainsi que pour comprendre ses réactions face à des situations traumatisantes. L'écriture devient un moyen de recherche intérieure, permettant aux individus de transcender la douleur, de témoigner de leurs luttes et de leur résilience, tout en offrant la possibilité de créer de la beauté à partir de l'adversité. En outre, l'écriture peut être un outil thérapeutique puissant, créant des liens entre les individus et ouvrant la porte à l'exploration de nouveaux horizons, même pour ceux qui sont confrontés à des limitations. En somme, l'écriture peut être un refuge, un moyen de trouver la résilience et de donner un sens à la vie après avoir traversé des moments douloureux.

Conclusion

Ce cinquième chapitre a permis une exploration approfondie de la manière dont les œuvres romanesques de Maïssa Bey, *Puisque mon cœur est mort*, et de Scholastique Mukasonga, *Notre-Dame du Nil*, traitent de la question complexe du trauma, de la mémoire et de l'identité. À travers une analyse comparative des deux romans, nous avons mis en lumière les diverses stratégies narratives, les mécanismes de défense et les réactions émotionnelles déployées par les personnages principaux pour faire face à leurs expériences traumatiques.

En conclusion, cette étude comparative des œuvres de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga nous a permis de mieux comprendre comment la littérature peut être un vecteur puissant pour explorer les traumatismes passés, la mémoire collective et la

construction de l'identité. Les deux autrices ont su capturer la complexité de l'expérience humaine face au trauma, tout en offrant des perspectives riches sur la manière dont l'écriture peut être un instrument de guérison et de résilience.

En continuant d'explorer les œuvres de ces deux écrivaines talentueuses, nous enrichissons notre compréhension de la façon dont la littérature peut contribuer à la réflexion sur les défis du post-traumatisme et à la quête perpétuelle de la reconstruction du soi. Ces romans nous rappellent que l'écriture peut non seulement refléter notre humanité profonde, mais aussi jouer un rôle essentiel dans la guérison individuelle et collective.

Conclusion générale

Dans un monde marqué par des traumatismes persistants, des conflits, des migrations massives, et des mouvements de réconciliation et de justice transitionnelle, il est essentiel de comprendre comment la littérature aborde les enjeux du post-traumatisme. La littérature a le pouvoir unique de sonder les recoins les plus sombres de l'expérience humaine, de donner une voix à la douleur et à la souffrance, et de témoigner de la force de la résilience.

Au commencement de cette thèse, nous avons posé une question fondamentale : comment les romans *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey et *Notre-Dame du Nil* de Scholastique Mukasonga utilisent-ils l'écriture du moi post-traumatique pour traiter de l'histoire collective, de la mémoire et de l'identité dans le contexte de la décennie noire en Algérie et du génocide rwandais ? Cette problématique nous a guidés tout au long de notre exploration des œuvres de ces deux auteures talentueuses. Pour répondre à cette problématique, notre recherche a été guidée par des objectifs spécifiques. Nous avons cherché à :

Analyser en profondeur la manière dont Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga représentent le moi post-traumatique dans leurs romans respectifs, en mettant en lumière les mécanismes narratifs et psychanalytiques qui sous-tendent ces représentations.

Examiner l'impact de l'écriture en tant qu'outil de construction et de reconstruction de l'identité individuelle et collective, en réponse aux traumatismes de la décennie noire en Algérie et du génocide rwandais, respectivement.

Confronter les représentations du moi post-traumatique dans les deux romans pour mettre en évidence les similitudes et les différences dans les approches des auteures, tout en soulignant les thèmes universels qui transcendent les contextes culturels et géographiques.

Au fil de notre recherche, nous avons travaillé en vue d'atteindre ces objectifs, plongeant dans les méandres de la littérature et de la psychanalyse pour apporter une compréhension plus profonde de la manière dont les traumatismes individuels et collectifs sont représentés et surmontés dans les récits de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga.

Le premier chapitre de cette thèse a établi les bases théoriques qui ont servi de socle à notre exploration de l'écriture du moi post-traumatique dans la littérature

comparée. Nous avons exploré des concepts clés tels que le trauma, la narratologie psychanalytique, et la résilience, en définissant un cadre conceptuel pour notre analyse approfondie des romans de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga. Ces fondements théoriques nous ont permis de comprendre comment les traumatismes personnels et collectifs sont représentés et traités dans la fiction littéraire.

Le deuxième chapitre a été consacré à la contextualisation des œuvres étudiées. Nous avons plongé dans les contextes historiques, culturels et littéraires dans lesquels Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga ont écrit leurs romans. La compréhension de ces contextes s'est révélée essentielle pour appréhender les motivations des auteures et les influences qui ont façonné leurs œuvres. Ce chapitre a jeté les bases nécessaires pour interpréter les thèmes abordés dans les romans.

Le troisième chapitre s'est penché sur l'analyse du roman *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey. Notre objectif était d'explorer en profondeur la manière dont l'ouvrage aborde les thèmes de la mémoire et du trauma. Nous avons mis en lumière les représentations du moi post-traumatique, en examinant les mécanismes narratifs spécifiques qui les sous-tendent. Ce chapitre nous a permis de plonger dans l'intimité des personnages et de dévoiler les cicatrices du passé qui les hantent.

Le quatrième chapitre s'est concentré sur le roman *Notre-Dame du Nil* de Scholastique Mukasonga. Notre analyse s'est penchée sur la manière dont l'ouvrage traite du trauma et de l'identité. En examinant les personnages, les événements et les mécanismes narratifs qui façonnent ces thèmes, nous avons découvert comment l'identité individuelle et collective se construit et se déforme à travers les lentilles du génocide rwandais. Ce chapitre nous a conduit au cœur des expériences des personnages confrontés à des traumatismes collectifs dévastateurs.

Le cinquième chapitre a constitué le point culminant de notre recherche, en confrontant les représentations du moi post-traumatique, de la mémoire et de l'identité dans les deux romans. Nous avons cherché à mettre en évidence les similitudes et les différences dans les approches de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga, tout en soulignant les thèmes universels qui transcendent les contextes culturels et géographiques. Cette étude comparative nous a offert une perspective éclairante sur la manière dont les traumatismes sont explorés dans la littérature comparée.

Ces chapitres ont été les étapes de notre voyage à travers les pages de la mémoire, de l'identité et du trauma. Chacun d'entre eux a contribué à notre compréhension de la manière dont la littérature peut servir de témoin des expériences humaines les plus profondes et les plus complexes.

Au cours de cette recherche, nous avons scruté les profondeurs de la littérature, à la recherche des représentations du moi post-traumatique. Les romans de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga nous ont offert un aperçu captivant de la manière dont la fiction littéraire peut donner forme à la souffrance individuelle et collective. Les personnages de ces œuvres portent en eux les stigmates des traumatismes du passé, et les auteures les ont dessinés avec une finesse et une sensibilité exceptionnelles.

Nous avons découvert que la littérature, en tant que miroir des expériences humaines, peut transcender les limites de la réalité pour explorer les méandres de l'âme. Les récits de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga nous ont révélé la complexité des émotions et des réactions des personnages face à des événements traumatiques. Nous avons observé comment ces romans donnent une voix aux silences de la souffrance, comment ils dévoilent les cicatrices invisibles qui marquent le moi post-traumatique. L'analyse psychanalytique et narratologique nous a permis de décrypter les mécanismes qui sous-tendent ces représentations et de comprendre comment les traumatismes sont intégrés à la trame des récits.

L'un des aspects les plus puissants de cette recherche a été de mettre en lumière l'impact de l'écriture sur la mémoire, l'identité et la résilience. Les romans de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga nous ont rappelé que l'écriture peut être un acte de guérison, un moyen de donner un sens aux traumatismes du passé, de faire face à la perte et à la douleur.

Nous avons exploré comment l'écriture peut servir de pont entre le passé et le présent, comment elle peut être un moyen de libérer les émotions refoulées et de faire le deuil des disparus. Les personnages de ces romans ont utilisé l'écriture comme un outil pour exprimer leurs souffrances et leurs espoirs, pour témoigner des événements traumatisants qui ont marqué leurs vies. Dans un monde marqué par des conflits persistants, l'écriture offre une voie vers la résilience, une manière de se reconstruire après le chaos.

Notre analyse comparative approfondie a révélé à la fois des similitudes et des différences dans les approches de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga. Alors que les contextes culturels et historiques de l'Algérie et du Rwanda diffèrent grandement, nous avons constaté que les thèmes universels du trauma, de la mémoire et de l'identité résonnent dans les deux œuvres.

Nous avons observé que les deux auteures ont recours à des mécanismes narratifs similaires et à d'autres différents pour représenter le moi post-traumatique, en utilisant des flashbacks, des rêves et des dialogues intérieurs pour explorer les traumatismes. Toutefois, elles abordent ces thèmes avec des nuances propres à leur contexte spécifique. Maïssa Bey se penche sur les cicatrices de la décennie noire en Algérie, tandis que Scholastique Mukasonga dépeint les tensions politiques et sociaux qui ont engendrés le génocide rwandais. Ces similitudes et différences nous rappellent que la littérature est à la fois un reflet de la diversité culturelle et un moyen de transcender les frontières pour exprimer l'expérience humaine commune. Les approches distinctes des deux auteures enrichissent notre compréhension du trauma et de la résilience, offrant une palette riche de perspectives.

Cette recherche a apporté plusieurs avancées significatives dans le domaine de la littérature comparée. En explorant de manière comparative les œuvres de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga, nous avons élargi notre compréhension des mécanismes narratifs et psychanalytiques utilisés pour représenter le moi post-traumatique dans la littérature. Notre approche a permis de mettre en lumière les similitudes et les différences dans les représentations du trauma, de la mémoire et de l'identité dans des contextes culturels divers. Elle a également contribué à élargir notre répertoire conceptuel en reliant la littérature à des domaines tels que la psychanalyse et la résilience. En utilisant des outils interdisciplinaires, nous avons pu mieux comprendre comment les traumatismes individuels et collectifs sont explorés et surmontés dans la fiction littéraire.

L'exploration du post-traumatisme dans la littérature revêt une pertinence croissante à une époque marquée par des conflits persistants, des migrations massives et des mouvements de réconciliation et de justice transitionnelle. Cette recherche a mis en évidence l'importance de la littérature en tant que témoin des expériences humaines les plus profondes et les plus complexes.

Comprendre comment la littérature aborde les enjeux du post-traumatisme peut contribuer de manière significative à la discussion sur la manière dont la culture et l'art influencent la manière dont nous faisons face à l'adversité et cherchons à reconstruire nos identités. Les romans de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga nous ont rappelé que la littérature a le pouvoir de donner une voix aux silences de la souffrance, de documenter les traumatismes du passé et de proposer des formes de résilience et de guérison à travers l'écriture.

En effet, cette recherche nous rappelle l'importance cruciale de la littérature en tant que témoin des expériences humaines. La fiction littéraire offre un espace où les écrivains peuvent explorer les profondeurs de l'âme humaine, révéler les cicatrices du passé et exprimer les traumatismes individuels et collectifs. Les romans de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga sont de précieux témoignages des événements traumatisants qui ont marqué l'Algérie et le Rwanda.

En tant que lecteurs, nous sommes confrontés à des récits qui donnent une voix aux silences de la souffrance, qui nous rappellent les horreurs du passé et les répercussions sur le présent. Ces romans illustrent le pouvoir de la littérature à rendre palpables les émotions et les expériences que les mots seuls ne sauraient exprimer. Ils nous rappellent que la littérature peut être un reflet poignant des réalités humaines, une forme de mémoire vivante qui transcende les frontières culturelles et historiques.

Cette recherche met également en lumière le rôle essentiel de l'art et de la culture dans la résilience individuelle et collective. Les romans de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga démontrent comment l'écriture peut servir de moyen de guérison, de résilience et de thérapie. Les personnages de ces œuvres utilisent l'écriture comme un outil pour exprimer leurs douleurs, leurs colères et leurs espoirs. Ils témoignent des traumatismes du passé et cherchent à se reconstruire.

L'art, sous toutes ses formes, offre un espace pour exorciser les démons du trauma et pour documenter les événements traumatiques. Il peut également favoriser la réconciliation et la compréhension, en invitant les lecteurs à se mettre à la place des personnages et à ressentir les émotions qui les traversent. La culture, en tant que gardienne de la mémoire collective, peut jouer un rôle vital dans le processus de guérison et de reconstruction après des périodes de conflit et de violence.

Cette thèse a ouvert des portes vers de nombreuses possibilités de recherche futures passionnantes. Le domaine de l'écriture du moi post-traumatique dans la littérature offre un terrain fertile pour des études supplémentaires. Il serait intéressant d'explorer comment d'autres auteurs, dans d'autres contextes culturels, abordent ces thèmes universels. Des études comparatives supplémentaires pourraient mettre en lumière les similitudes et les différences dans les approches narratives et psychanalytiques.

De plus, il serait pertinent d'enquêter sur la réception des œuvres de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga par leurs lecteurs, en examinant comment ces romans sont perçus et interprétés par différents publics. Les études de réception pourraient révéler comment ces œuvres contribuent à la compréhension du post-traumatisme et de la résilience, ainsi que leur impact sur la sensibilisation à ces questions.

La recherche sur l'écriture du moi post-traumatique ne saurait s'arrêter ici. Les romans de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga ne sont que deux exemples parmi de nombreuses œuvres qui abordent ces thématiques complexes. Cette exploration doit se poursuivre, en continuant à analyser comment la littérature représente et répond aux traumatismes individuels et collectifs.

Il est important de reconnaître que le post-traumatisme reste un sujet d'une grande pertinence dans notre monde marqué par les conflits, les bouleversements politiques et les migrations massives. La littérature et les arts jouent un rôle essentiel dans la compréhension de ces enjeux et dans la quête de résilience. Par conséquent, la continuité de l'exploration de l'écriture du moi post-traumatique dans la littérature est une entreprise nécessaire pour élargir notre compréhension de l'expérience humaine et pour promouvoir la guérison et la reconstruction.

En conclusion, cette thèse a exploré les thèmes complexes du post-traumatisme, de la mémoire, de l'identité et de la résilience à travers l'analyse comparative des romans de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga. Nous avons mis en lumière la manière dont ces auteures utilisent l'écriture pour représenter le moi post-traumatique de leurs personnages, tout en explorant les répercussions de ces traumatismes sur la mémoire et l'identité. Nous avons également examiné comment l'écriture sert de moyen de guérison, de résilience et de thérapie pour les personnages, offrant un espace où ils peuvent donner une voix à leur souffrance et à leurs espoirs. La littérature, en tant que témoin des

expériences humaines, a le pouvoir de documenter les traumatismes individuels et collectifs et de rappeler que la résilience est une réponse possible à l'adversité.

Notre recherche appelle à la poursuite de la réflexion et de la discussion dans le domaine de la littérature comparée. Les thèmes abordés dans cette recherche sont d'une pertinence croissante dans un monde marqué par des conflits persistants, des migrations massives et des bouleversements politiques. Les romans de Maïssa Bey et Scholastique Mukasonga sont des exemples éloquents de la manière dont la littérature peut contribuer à la compréhension du post-traumatisme et de la résilience.

Nous invitons les chercheurs, les universitaires et les amoureux de la littérature à poursuivre l'exploration de ces thèmes dans d'autres œuvres littéraires, à approfondir notre compréhension des mécanismes narratifs et psychanalytiques qui sous-tendent la représentation du post-traumatisme, et à continuer à examiner le rôle de l'art et de la culture dans la résilience individuelle et collective.

En fin de compte, cette thèse nous rappelle que la littérature comparée offre un espace riche pour analyser les réponses de la fiction littéraire aux traumatismes individuels et collectifs, et elle nous encourage à continuer à explorer les méandres de l'âme humaine à travers les pages des romans. Elle nous rappelle également que la littérature, en tant que témoin des expériences humaines les plus profondes, joue un rôle vital dans notre quête de compréhension et de guérison.

Bibliographie

Corpus

Bey , M. (2010). *Puisque mon cœur est mort*. Alger: Barzakh.

Mukasonga, S. (2012). *Notre-Dame du Nil*. Paris: Gallimard.

Des mêmes auteures

Bey, M. (2005). *Surtout ne te retourne pas*. Alger: Barzakh.

Bey, M. (2006). C'est quoi un Arabe? Dans L. Sebbar, *Une enfance outremer* (pp. 34-36). Paris: Seuil.

Bey, M. (2010). *L'une et l'autre*. Alger: Barzakh.

Bey, M. (2015). L'écriture et la vie. (p. 6). Oran: Centre de documentation économique et sociale. Consulté le Mars 20, 2023, sur <http://cdesoran.org/document/ecosphere/maissa%20bey7.doc>

Mukasonga, S. (2006). *Inyenzi ou les Cafards*. Paris: Gallimard.

Mukasonga, S. (2018). *Un si beau diplôme*. Paris: Gallimard.

Dictionnaires

Barthelet, P. (2010). *Dictionnaire de littérature française contemporaine*. Paris: Larousse.

Larousse. (2016). *Dictionnaire de médecine*, (Collectif) Paris : Larousse.

Romans d'autres auteurs

Claudiel, P. (2003). *Les Âmes grises* . Paris: Stock.

Foucault, M. (1966). *Les mots et les Choses*. Paris: Gallimard.

Khadra, Y. (1999). *À quoi rêvent les loups*. Paris: Juilliard.

Laye, C. (1953). *L'enfant noir*. Paris: Plon.

Ouologuem , Y. (1968). *Le Devoir de violence*. Paris: Seuil.

Proust, M. (1946-1947). *À la recherche du temps perdu (1927), Albertine disparue*. Paris: Gallimard. Consulté le Décembre 23, 2021, sur <https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-13.pdf>

Thèses

Articles et ouvrages théoriques

- Achour, C., & Bekkat, A. (2002). *Clefs pour la lecture des récits convergences critiques II*. Blida: Editions du Tell.
- Achour, C., & Bekkat, A. (2002). *Clefs pour la lecture des récits convergences critiques II*. Blida: Editions du Tell.
- Auger, M. (2005). Le cas du journal fictif : L'hybride romanesque comme phénomène de dynamique. *Québec français*(138), pp. 34-38. Consulté le Avril 23, 2022, sur <https://www.erudit.org/en/journals/qf/2005-n138-ql1181461/55451ac.pdf>
- Bakhtine, M. (1970). *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Le seuil.
- Bakhtine, m. (1987). *Esthétique et théorie du roman (1929)*. (D. Olivier, Trad.) Paris: Gallimard.
- Benveniste , E. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
- Bergson, H. (1969). *La pensée et le mouvement*. Paris: PUF. Consulté le Juillet 30, 2021, sur Henri Bergson, La pensée et le mouvant (1903-1923) (Paris : Presses universitaires de France, 1969), 92, http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/pensee_mouvant/pensee_mouvant.html.
- Bloch, B. (2020, Juillet/Aout). L'écriture comme prolongement des sens. *Acta Fabula*. doi:<https://doi.org/10.58282/acta.13019>
- Bonn, C., & Boualit, F. (1999). Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie? *Etudes littéraires maghrébines*(14). Consulté le Mai 14, 2022, sur <http://www.limag.com/Textes/PaysagesLitteraires90.pdf>
- Carraud, V. (2010). *L'invention du moi*. Paris: PUF.
- Carraud, V. (2018, Janvier 26). Les Pensées de Pascal (4/5) : La question du moi chez Pascal. Consulté le Juillet 13, 2021, sur <https://www.youtube.com/watch?v=1x9ACCSQUse>
- Chateaubriand, F.-R. (1849-1850). *Mémoires d'Outre-Tombe* (Vol. I). Paris: Furne, Jouvet et Cie. Consulté le Juin 22, 2020, sur https://www.ebooksgratuits.com/ebooksfrance/chateaubriand_memoires_outre-tombe.pdf
- Coates, T.-N. (2016). *Une colère noire : Lettre à mon fils*. (T. Chaumont, Trad.) Paris: Autrement.
- Colonna, V. (2004). *Autoftction & autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram.
- Couturier, M. (1995). *La figure de l'auteur*. Paris: Seuil.
- Cyrlunik, B. (2008). *Autobiographie d'un épouvantail*. Paris: Odile Jacob. Consulté le Juillet 11, 2023, sur <https://books.google.com/nl/books?id=npeF4-QgT5wC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>
- Descartes, R. (1824). *René Descartes, Méditation métaphysique, méditation II*. Paris: Levrault. Consulté le Juillet 17, 2021, sur

https://fr.wikisource.org/wiki/M%C3%A9ditations_m%C3%A9taphysiques/M%C3%A9ditation_seconde

- Doubrovsky, S. (1988). *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*. Paris: PUF.
- Doubrovsky, S. (2014, Août 30). Serge Doubrovsky, inventeur de l'autofiction : “Un individu, ce n'est pas que beau à voir”. (N. Crom, Intervieweur) Consulté le Décembre 30, 2021, sur <https://www.telerama.fr/livre/serge-doubrovsky-inventeur-de-l-autofiction-un-individu-ce-n-est-pas-que-beau-a-voir,116117.php>
- Dugas, G., Kessous, N., Margerisson, C., & Stafford, A. (2009). *Algérie : Vers le cinquantenaire de l'Indépendance : Regards critiques*. Paris: Harmattan. Consulté le Mai 14, 2022, sur <https://fr.scribd.com/document/82926200/Algerie-Vers-le-cinquantenaire-de-lindependance>
- Elongo, A. (2014, Mars 13). Métaphore du cafard ou discursivité du génocide. *Synergies Afrique des Grands Lacs*(3), pp. 45-62.
- Fleury, B., & Walter, J. (2017). La narratologie dans tous ses états. *Questions de communication*(31), pp. 183-197. Consulté le Mars 26, 2023, sur <https://www.cairn.info/revue-questions-de-communication-2017-1-page-183.htm>
- Foucaud, B. (2023, Juin 23). *L'écriture, une thérapie?* Consulté le Septembre 29, 2023, sur Plume d'escampette Master Mind: <https://www.plume-escampette.com/lecriture-une-therapie/>
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les Choses*,. Paris: Gallimard.
- Freud, S. (1920). *Au-delà du principe de plaisir*. (S. Jankélévitch, Trad.) Paris: Payot. Consulté le Avril 11, 2022, sur https://www.psychanalyse.com/pdf/Au_dela_du_principe_de_plaisir_freud.pdf
- Freud, S. (1971). *Psychanalyse et médecine (1925)*. (M. Bonaparte, Trad.) Paris: Gallimard.
- Freud, S. (1984). *Nouvelles Conférences sur la Psychanalyse, 1915-1916, Troisième conférence*. (A. Berman, Trad.) Paris: Gallimard.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil. Consulté le Mars 29, 2023, sur <https://litterature924853235.files.wordpress.com/2018/06/ebook-gerard-genette-figures-3.pdf>
- Genette, G. (1991). *Fiction et Diction*. Paris: Seuil.
- Girard, A. (1986). *Le journal intime* (éd. 2e). Paris: PUF.
- Gusdorf, G. (1991). *Les écritures du moi. Lignes de vie I*. Paris: Odile Jacob. Consulté le Janvier 2, 2023, sur http://classiques.uqac.ca/contemporains/gusdorf_georges/ecritures_du_moi_lignes_de_vie_t1/lignes_de_vie_t1.html

- Herlem, P. (2010). À propos de la critique littéraire psychanalytique. *Le Coq-Héron*(202), pp. 32-49. Consulté le Mars 2023, 26, sur <https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2010-3-page-32.htm>
- Hubier, S. (2003). *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin.
- Hugo, V. (1911). *Les Contemplations/Veni, vidi, vixi*. Paris: Nelson. Consulté le Mars 29, 2022, sur https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Contemplations/Veni,_vidi,_vixi
- Hume, D. (2003). *Traité de la nature humaine*. (F. Brahami, Trad.) Paris: PUF.
- Isherwood, C. (2014). *Christopher et son monde*. (L. Dilé, Trad.) Paris: Fayard.
- Kane, C. (2019, Septembre 6). Scholastique Mukasonga : " Mes livres sont des tombeaux de papiers". *Le Monde*. Consulté le Mai 17, 2022, sur <https://francegenocidetutsi.org/LivresTombeauxPapierLM6septembre2019.pdf>
- Khadda, N. (2016). La littérature algérienne de langue française : lieu et enjeu du débat d'idées dans l'Algérie coloniale. *Défis démocratiques et affirmation nationale*, pp. 272-289.
- Khadra, Y. (1999). *À quoi rêvent les loups*. Paris: Juilliard.
- L.Lambrichs, L. (2009). La littérature est-elle thérapeutique? *Les tribunes de la santé*(23), pp. 43-50. Consulté le Septembre 29, 2023, sur <https://www.cairn.info/revue-les-tribunes-de-la-sante1-2009-2-page-43.htm>
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Lejeune, P. (2010). *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin.
- Lejeune, P. (2011). Le journal : genèse d'une pratique. *Genesis*(32), pp. 29-42. doi:<https://doi.org/10.4000/genesis.310>
- May, G. (1984). *L'Autobiographie*. Paris: PUF.
- Mokhtari, R. (2002). *La Graphie de l'Horreur : Essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*. Alger: Chihab.
- Mukasonga, S. (2020, Septembre 2). (F. Michel, Intervieweur) Consulté le Juillet 11, 2023, sur https://www.trigon-film.org/fr/movies/Notre_Dame_du_Nil/documents/Dossier_presse.pdf
- Nizon, P., & Derivière, P. (2000). *La République Nizon, rencontre avec Philippe Derivière*. Paris: Les Flohic.
- Parent, A. (2006). Trauma, témoignage et récit: La dérouté du sens. *Protée*, 34(2-3), pp. 113-125. doi:<https://doi.org/10.7202/014270ar>
- Pascal, B. (1670). *Pensées*. Paris: BnF. Consulté le Juillet 17, 2021, sur <http://www.penseesdepascal.fr/>

- Petit-Capiomont, G., & Benoit, J.-P. (2017). Prise en charge du traumatisme chez l'enfant et l'adolescent. La psychothérapie d'Anna en post-traumatique. *Enfances & Psy*(74), pp. 92-101. Consulté le Mars 26, 2023, sur <https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2017-2-page-92.htm>
- Reuter, Y. (2016). *Introduction à l'analyse du roman* (éd. 4e). Paris: Armand Colin.
- Ricœur, P. (2014). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Le Seuil. Consulté le Mars 27, 2023, sur <https://www.cairn.info/la-memoire-l-histoire-l-oubli--9782020349178.htm>
- Rousseau, C. (2010, Juillet 8). "Puisque mon coeur est mort", de Maïssa Bey : une douleur qui annule le temps. *Le Monde*. Consulté le Avril 4, 2023, sur https://www.lemonde.fr/livres/article/2010/07/08/puisque-mon-coeur-est-mort-de-maissa-bey_1385006_3260.html
- Rousseau, J.-J. (2014). *Les Confessions (1782-1789)*. Paris: Ilivri. Consulté le Juin 22, 2020, sur <https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/161/Les-Confessions>
- Rousset, J. (1986). *Le lecteur intime. De Balzac au journal*. Paris: José Corti.
- Roy, M. (2009, Janvier 14). Du titre littéraire et de ses effets de lecture. *Protée*, 36(3), pp. 47-56. doi:<https://doi.org/10.7202/019633ar>
- Sartre, J.-P. (1973). *Qu'est-ce que la littérature ? (1948)*. Paris: Gallimard. Consulté le Décembre 25, 2022, sur <https://www.scribd.com/document/382626401/Jean-Paul-Sartre-Qu-Est-ce-Que-La-Litterature-1973-Gallimard#>
- Stora, B. (2001). *L'Algérie invisible, Algérie, années 90*. Paris: Presses de Sciences Po.
- Tadjo, V. (2000). *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*. Paris: Actes Sud.
- Todorov, T. (1966). Les catégories du récit littéraire. *Communications*(8), pp. 125-151. Consulté le Mars 29, 2023, sur https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120
- Todorov, T. (1978). *Les genres du discours*. Paris: Seuil. Consulté le Décembre 30, 2021, sur https://elearn.univ-oran2.dz/pluginfile.php/86790/mod_folder/content/0/Les%20genres%20du%20discours.pdf?forcedownload=1
- Todorov, T. (1995). *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa.
- Turmel, É. (2012, Octobre 15). Le Contre Sainte-Beuve de Marcel Proust: entre réflexion et création. *Etudes littéraires, Textes et réflexion*. Consulté le Octobre 18, 2022, sur <https://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/2012/10/le-contre-sainte-beuve-de-marcel-proust-entre-reflexion-et-creation/>
- Valat, C. (2009). Maïssa Bey: l'écriture de la révolte. *Horizons Maghrébines - Le droit à la mémoire*(60), pp. 10-32. Consulté le Mai 23, 2022, sur https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2009_num_60_1_2702

Vaxelaire, J.-L. (2005). *Les noms propres : Une analyse lexicologique et historique*. Paris: Honoré Champion.

Wiesel, E. (1958). *La nuit*. Paris: Minuit.

Woolf, V. (1992). *Une chambre à soi [1929]*. (C. Malraux, Trad.) Paris: Denoël.

Interviews

Bey, M. (2014, Novembre 6). Maïssa Bey, lettres d'Algérie. (C. Détrez, Intervieweur) Consulté le Avril 5, 2022, sur <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2014-2-page-5.htm>

Bey, M. (2015, Octobre 26). Maïssa Bey, la voix des femmes d'Algérie. (L. Charrier, Intervieweur) TV5 Monde. Consulté le Juillet 21, 2020, sur <https://information.tv5monde.com/terriennes/maissa-bey-la-voix-des-femmes-dalgerie-23783>

Mukasonga, S. (2020, Septembre 2). (F. Michel, Intervieweur) Consulté le Juillet 11, 2023, sur https://www.trigon-film.org/fr/movies/Notre_Dame_du_Nil/documents/Dossier_presse.pdf

Sitographie

Laouedj, Z. (2021, Septembre 22). La littérature dans la société, apport et impact. *Liberté*. Consulté le Mars 26, 2023, sur <https://www.liberte-algerie.com/culture/la-litterature-dans-la-societe-apport-et-impact-365459>

Carme Figuerola et José Domingues de Almeida, « Introduction », Carnets [En ligne], Deuxième série - 26 | 2023, mis en ligne le 28 novembre 2023, consulté le 26 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/14816> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/carnets.14816>

Amnesty international . (2009). *Algérie. Un legs d'impunité . Une menace pour l'avenir de l'Algérie*. Consulté le Janvier 3, 2024, sur <https://www.amnesty.org/fr/wp-content/uploads/sites/8/2021/07/mde280012009fra.pdf>

Delage, Agnès & Gaultier, Maud (2015). Le concept de trauma. De la théorie littéraire à la trauma-culture globale. Relectures du genre du « testimonio » en Amérique Latine (2000-2015) [disponible sur <https://amu.hal.science/hal-01455858/document>]

<https://savoirs.usherbrooke.ca/handle/11143/14001>

<https://fr.quora.com/Quel-est-l-int%C3%A9r%C3%AAt-d-%C3%A9crire-un-roman-%C3%A0-la-deuxi%C3%A8me-personne-du-singulier>

Hugo, V. (1911). *Les Contemplations/Veni, vidi, vixi*. Paris: Nelson. Consulté le Mars 29, 2022, sur

https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Contemplations/Veni,_vidi,_vixi

- Kagame, P. (2014, Avril 7). Kigali. Consulté le Mai 15, 2022, sur <https://www.scholastiquemukasonga.net/pdf/Discours-du-Pr%C3%A9sident-Paul-Kagame-kwibuka-20.pdf>
- Vanoncini, A. (2004). Balzac et les couleurs. *L'Année balzacienne*(5), pp. 355-366. Consulté le Mars 29, 2023, sur <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2004-1-page-355.htm>

Table des matières

Remerciements.....	3
Résumé	4
Abstract.....	5
Sommaire	6
Introduction générale	8
Premier chapitre : Fondements théoriques	22
Introduction	23
1. La problématique du "Moi"	24
1.1. Le Moi cartésien.....	24
1.2. Pascal : « Le moi est haïssable ».....	25
1.3. Hume : le moi insaisissable	28
1.4. La pluralité du moi selon Bergson	29
1.5. Le Moi, le Surmoi et le Soi dans la théorie psychanalytique de Freud.....	30
2. Le "Moi" dans la littérature.....	34
2.1 Les théories de l'écriture du moi et leur évolution	34
2.2 La théorie proustienne sur le moi	35
3. L'écriture du moi	37
3.1 L'écriture du moi dans la littérature francophone	40
3.2 L'autobiographie et le roman autobiographique	44
3.3 L'autofiction	48
3.4 Le roman-mémoires	52
3.5 Le roman épistolaire.....	54
3.6 Le journal intime.....	56
4. Pourquoi écrire sur soi ?	59
4.1 Mobiles rationnels : du Moi privé au Moi social	60
4.2 Mobiles affectifs : l'écriture comme refuge	65
4.3 Mobiles hybrides : Le plaisir de l'écriture	68
5. La notion de trauma	70
5.1 Le post-traumatisme	71
5.2 Le trauma dans la littérature	72
Conclusion	74
Deuxième chapitre : Contextualisation des œuvres étudiées	76
Introduction	77

1. Présentation des œuvres étudiées.....	78
1.1 Puisque mon cœur est mort	78
1.2 Notre-Dame du Nil.....	79
2. Contexte historique et culturel de <i>Puisque mon cœur est mort</i>	80
2.1 L'Algérie dans les années 1990	82
2.2 Le rôle de la littérature dans le contexte algérien	83
2.3 Le prix de la parole	84
2.4 La responsabilité de témoigner	85
2.5 La reconstruction d'une mémoire collective.....	86
2.6 L'écriture féminine	88
3. Contexte historique et culturel de <i>Notre-Dame du Nil</i>	90
3.1 Le Rwanda avant le génocide	91
3.2 Les tensions entre les groupes ethniques au Rwanda.....	93
3.4 L'influence du génocide sur la vie des rwandais	97
3.5 Le génocide rwandais dans la littérature	98
4. Présentation des récits de vie des auteurs	99
4.1 L'une et l'autre	100
4.2 Inyenzi ou les Cafards	103
5. L'influence des expériences personnelles	109
Conclusion	112
Troisième chapitre : Mémoire et trauma dans « <i>Puisque mon cœur est mort</i> ».....	113
Introduction	114
1. Cadre théorique.....	115
1.1 La notion de trauma en psychanalyse.....	115
1.2 La narratologie psychanalytique et l'écriture du moi post-traumatique.....	116
1.3 L'importance de la mémoire dans l'écriture du trauma	117
2. Les stratégies narratives utilisées par Maïssa Bey pour évoquer le trauma.....	121
2.1 Le mode narratif	122
2.2 Les voix narratives	123
2.3 La temporalité narrative.....	128
2.4 L'ordre : La narration fragmentée (L'anachronie)	129
2.5 La durée : Anisochronies.....	136
2.5.1 Les ellipses et les silences	136
2.5.2 La pause : l'intensité émotionnelle	138
2.5.3 La fréquence : l'impact psychologique des évènements	139
2.6 Le recours au symbolisme.....	141

2.6.1 Le titre	142
2.6.2 Le prénom.....	144
2.6.3 Les couleurs	145
3. Les techniques narratives et stylistiques mobilisées pour représenter les effets des traumatismes sur la mémoire	148
3.1 Le rôle des images sensorielles ; la perception du monde	148
3.1.1 La vision	149
3.1.2 L'audition.....	151
3.1.3 L'odorat	153
3.2 La fragmentation de la mémoire	155
3.3 L'écriture de la mémoire traumatique comme processus de résilience	156
4. La construction de l'identité du personnage principal "Aïda"	158
4.1 Le rapport de "Aïda" à son passé familial	158
4.2 Les relations de "Aïda" avec les autres personnages	166
4.2.1 Nadir.....	166
4.2.2 Kheïra	169
4.2.3 Hakim.....	172
4.3 La quête d'identité de "Aïda" dans un contexte post-traumatique	175
5. La représentation de l'Histoire collective et de la mémoire dans le roman	178
5.1 Le rôle des événements historiques dans la représentation du trauma	178
5.2 La relation entre l'histoire collective et les histoires individuelles.....	185
Conclusion	188
Quatrième chapitre : Trauma et identité dans « Notre-Dame du Nil »	191
Introduction	192
1. Les eaux troubles du Nil : Symboles et tragédie dans Notre-Dame du Nil	193
2. L'autofiction comme stratégie narrative	195
2.1. Se distancier de son vécu et créer un univers romanesque	195
2.2. Procédés narratifs qui marquent la distance :	200
2.2.1. Voix Impersonnelle : Du 'Je' Autobiographique au 'Elle' Évocateur	200
2.2.2. Perspectives de Focalisation : Exploration des Pensées et Sentiments à travers les Personnages	202
2.3. Polyphonie Narrative : Les Voix Plurielles de Récit	207
3. La Création d'un Univers Romanesque Évocateur	211
3.1 Cadre spatio-temporel : lieu isolé et symbolique, époque pré-génocidaire.....	211
3.2 Description des traditions et des coutumes rwandaises : immersion dans la culture du pays.....	214

3.2.1. La symbolique de l'eau et de la pluie	215
3.2.2. Le patrimoine culinaire	218
3.2.3. Exploration de la Vie Rurale	220
3.2.4. L'Héritage Maternel	223
3.3 Intervention du Surnaturel et Écho des Mythes :	224
3.3.1. Le mythe du Hamite.....	225
3.3.2. Les Sorciers et les Éclats Mystérieux	226
4. Identités en Éclat : Personnages et traumatismes.....	230
4.1 Les symboles identitaires du Rwanda : De la cohésion à la division	230
4.2 Les personnages principaux.....	231
4.2.1. Virginia.....	233
4.2.2. Fontenaille	238
4.2.3. Gloriosa.....	240
4.3. La Quête d'Identité de Modesta : Entre Métissage et Conflits Ethniques	242
5. Les traumatismes individuels et collectifs et leurs conséquences	243
5.1. Racisme, haine et violence	243
5.2. Le Stigmate du 'Cafard'	248
5.3. Les abus sexuels contre les élèves	249
5.4. La mort tragique de Frida	251
6. La reconstruction d'une identité alternative : Mécanismes de survie et résilience	255
6.1. Sacrifices et détermination dans la quête éducative : La poursuite de l'éducation comme bouée de sauvetage.....	256
6.2. Le pouvoir des rêves et illusions	258
6.3. La quête spirituelle comme refuge	258
6-4-La solidarité interethnique et la reconnexion à la nature.....	259
Conclusion	262
Cinquième chapitre : Trauma, mémoire et identité : Étude comparative	264
Introduction	265
1. Représentation du trauma dans les romans	266
1.1. Analyse du traumatisme vécu par les personnages principaux.....	266
1.1.1. Le traumatisme de Aïda dans <i>Puisque mon cœur est mort</i>	266
1.2. Le traumatisme des personnages de Notre-Dame du Nil face à la.....	270
1.2.1. Les personnages tutsi : Veronica et Virginia.....	271
1.2.2. Les personnages hutu	274

1.2.3. Modesta : Entre deux mondes	275
2. Analyse comparative des réactions et des mécanismes de défense des personnages face au trauma	277
2.1. La quête de vengeance de Aïda	277
2.2. Les différentes stratégies de survie des personnages de <i>Notre-Dame du Nil</i>	279
3. Narratologie et psychanalyse dans les deux romans	282
3.1. Les choix narratifs : Structure et focalisation.....	282
3.1.1. La structure narrative	283
3.1.2. La focalisation	286
4. Approche psychanalytique de la représentation du trauma	290
4.1. Les rêves et l'inconscient :	290
5. L'écriture cathartique comme moyen de guérison, de résilience et de thérapie	298
5.1. Libérer les émotions et faire le deuil des disparus.....	299
5.2. L'Écriture comme Pont vers l'Altérité et la Fraternité.....	305
5.3. Les Mots qui Guérissent : L'Écriture comme Outil de Thérapie.....	307
Conclusion	312
Conclusion générale	315
Bibliographie.....	323
Table des matières	330