

Spring 5-3-2017

Migration et Transculturalité : Genre, Sexualité et Trauma dans les Arts Visuels et les Littératures Francophones

Makani Diaby
Georgia State University

Follow this and additional works at: http://scholarworks.gsu.edu/mcl_theses

Recommended Citation

Diaby, Makani, "Migration et Transculturalité : Genre, Sexualité et Trauma dans les Arts Visuels et les Littératures Francophones." Thesis, Georgia State University, 2017.
http://scholarworks.gsu.edu/mcl_theses/22

This Thesis is brought to you for free and open access by the Department of World Languages and Cultures at ScholarWorks @ Georgia State University. It has been accepted for inclusion in World Languages and Cultures Theses by an authorized administrator of ScholarWorks @ Georgia State University. For more information, please contact scholarworks@gsu.edu.

MIGRATION ET TRANSCULTURALITE : GENRE, SEXUALITE ET TRAUMA
DANS LES ARTS VISUELS ET LES LITTERATURES FRANCOPHONES

by

MAKANI DIABY

Under the Direction of Gladys M. Francis, PhD

ABSTRACT

Cette thèse offre une étude comparative qui fait appel aux productions filmiques et littéraires d'artistes francophones, afin de mieux saisir les notions de migration et de transculturalité dans leurs œuvres. Ces thèmes sont analysés de part des notions de genre, de sexualité et de trauma dans les productions cinématographiques de Ousmane Sembène, Lionel Steketee (avec Fabrice Eboué et Thomas N'gijol), Moussa Touré et Yamina Benguigui. Dans le champ de la littérature francophone, sont analysées les œuvres de Fabienne Kanor, Gisèle Pineau, Maryse Condé et Myriam Warner-Vieyra. L'étude des configurations migratoires et transculturelles du migrant dans les arts visuels est suivie de l'examen des enjeux identitaires et questions d'exploitations du corps de la femme noire ainsi que l'acte de la mémoire dans les œuvres

romanesques de Kanor et de Pineau. Le dernier point d'analyse se centre sur les œuvres de Maryse Condé et de Myriam Warner-Vieyra afin de mettre en exergue les procédés par lesquels la transculturalité mène à la réalisation d'une littérature monde. L'observation des configurations géoculturelles des migrants permettra de mieux saisir les complexes notions d'intégration qui s'opèrent dans les pays d'accueil. Cette approche interdisciplinaire nous amène à explorer les notions de genre, de sexualité, de trauma, de construction identitaire et de résistance dans les arts visuels et dans la littérature francophone d'artistes de la diaspora africaine. Elle permet également de mieux comprendre leurs contributions au renouveau de la création littéraire et de la production cinématographique francophone.

This thesis offers a comparative study that centers on the filmic and literary productions of Francophone artists. It provides an examination of notions of migration and transculturality in their works. These themes are analyzed through issues of gender, sexuality and trauma in the cinematographic productions of Ousmane Sembène, Lionel Steketee (with Fabrice Eboué and Thomas N'gijol), Moussa Touré and Yamina Benguigui. In the field of Francophone literature, this analysis expands to the works of Fabienne Kanor, Gisèle Pineau, Maryse Condé and Myriam Warner-Vieyra. Looking at film, we first observe the migrants' migratory and transcultural configurations. A second phase of analysis focuses on an examination of issues of identity formation, the exploitation of black women and the act of memory in the novels of Kanor and Pineau. The last point of analysis centers on the works of Maryse Condé and Myriam Warner-Vieyra to highlight the processes through which transculturality leads to a "littérature-monde." Through a critical study of the migrants' geocultural configurations, this thesis stresses the complex issues of integration that take place in the host country. This interdisciplinary study is

an exploration of notions of gender, sexuality, trauma, identity construction and resistance in the visual and literary productions of Francophone artists from the African Diaspora. It also provides a better understanding of these artists' contribution to the renewal of literary creation and that of francophone film production.

MOTS CLÉS : Arts visuels, Genre, Identité, Littératures francophones, Migration, Sexualité,
Transculturalité, Transculture, Trauma

INDEX WORDS: Francophones literatures, Gender, Identity, Migration, Sexuality,
Transcultural, Transculturality, Trauma, Visuals Arts

MIGRATION ET TRANSCULTURALITÉ : GENRE, SEXUALITÉ ET TRAUMA DANS LES
ARTS VISUELS ET LES LITTÉRATURES FRANCOPHONES

by

MAKANI DIABY

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of

Masters of Arts

in the College of Arts and Sciences

Georgia State University

2017

Copyright by
Makani Diaby
2017

MIGRATION ET TRANSCULTURALITÉ : GENRE, SEXUALITÉ ET TRAUMA DANS LES
ARTS VISUELS ET LES LITTÉRATURES FRANCOPHONES

by

MAKANI DIABY

Committee Chair: Gladys M. Francis

Committee: Eric Le Calvez

Paula Garrett-Rucks

Electronic Version Approved:

Office of Graduate Studies

College of Arts and Sciences

Georgia State University

May 2017

DEDICATION

À ma très chère mère, Mama Diawara

À feu mon père, Mamadou Diaby

ACKNOWLEDGEMENTS

Au Dr Francis M. Gladys, pour son enseignement, pour sa confiance, sa grande disponibilité et ses très précieux conseils qui n'ont permis d'améliorer la qualité de cette thèse. Au Dr Éric Le Calvez, pour m'avoir donnée science durant ces années universitaires. À l'ensemble du corps enseignant, à mes collègues et à tout le personnel du département « World Language & Culture » de « Georgia State University ».

À mon cher Madou Diaby, pour sa patience et son support inestimable durant tout ce parcours universitaire. À ma très chère sœur Awoa Diaby, pour ses encouragements et son soutien inconditionnel. À mes très chers enfants, pour tout leur amour, leur compréhension, vous m'avez donné la force et le courage d'accomplir cette aventure intellectuelle. À Linda Neal, pour son soutien inestimable.

TABLE OF CONTENTS

ACKNOWLEDGEMENTS	IV
1 INTRODUCTION.....	1
2 ANALYSE DES CONFIGURATIONS MIGRATOIRES ET TRANSCULTURELLES DU MIGRANT DANS LES ARTS VISUELS	6
2.1 Les raisons qui poussent au départ du migrant	6
2.2 Observation des situations générées par les positionnements d’entre-deux du migrant	9
2.3 Epistémologie et prise de conscience face aux expériences du trauma	14
3 ANALYSE DES QUESTIONS D’IDENTITÉ, DES EXPLOITATIONS DU CORPS DE LA FEMME ET DE LA MÉMOIRE AU FÉMININ CHEZ FABIENNE KANOR ET GISÈLE PINEAU	19
3.1 Les influences de l’esclavage et de colonisation sur le genre : l’identité sexuelle du noir	21
3.2 Les exploitations du corps féminin.....	26
3.3 La mémoire, source de délivrance du trauma.....	30
4 ANALYSE DES QUESTIONS DE TRANSCULTURALITÉ CHEZ MARYSE CONDÉ ET MYRIAM WARNER-VIEYRA.....	35
4.1 Observation des positionnements d’entre-deux : la notion de mobilité comme fondement transculturel dans la littérature féminine.....	36
4.2 La transculturalité et l’affirmation du Moi féminin.....	42

4.3	La renaissance de l'écriture féminine et son apport à la littérature-monde .	
	45
5	CONCLUSION	48
	REFERENCES	52

1 INTRODUCTION

Le phénomène de la migration à travers les déplacements d'individus implique des rencontres et des échanges de cultures. Pour ce qui concerne le continent africain, Edouard Glissant que cite N'Goran David parle du « migrant nu » (2013, 91) pour désigner ces africains qui ont subi l'expérience de déportation à travers l'esclavage et la traite négrière. Aussi, N'Goran David affirme que :

Ce dernier mouvement est le noyau d'où jaillit la mythologie d'acteurs situés hors de l'espace géographique africain, appartenant à des lieux ou territoires dont le peuplement traduit une présence spécifique de l'Afrique : les Antilles française, le nord du Brésil, le Sud des U.S.A, du Venezuela, de la Colombie et une grande partie des Amériques centrales et du Mexique. (ibid.)

Faisant une distinction entre les « migrants nus » et les « migrants d'Europe » il avance que :

À la différence du migrant d'Europe qui arrive sur le nouveau territoire avec sa chanson, ses traditions, sa famille, ses outils, son dieu, le sujet de la diaspora africaine est un produit de l'épisode douloureux de la déportation qui foule la terre d'accueil dépouillé de tout. Il lui faudra dès lors procéder à la reconstitution d'une histoire et d'une mémoire communautaire. Cet épisode de l'invention des origines a trouvé comme espace de prédilection les micro-espaces mais à forte charge symbolique du bateau négrier et de la plantation. (2013, 91-92)

En effet, nous distinguons deux types de migrations : une migration historique marquée par les déportations, et une migration contemporaine traduite par la volonté et la recherche d'un mieux-être. Les immigrées ou les descendants d'esclaves attirent l'attention du critique, car selon N'Goran, ils « sont pris entre deux espaces d'appartenance, avec ce que cela comporte comme

tiraillement entre les pressions exercées par les étiquettes identitaires des espaces qui politiquement et culturellement tendent à se neutraliser » (2013, 95). De ce fait, la migration altère l'identité du sujet migrant et rend son statut problématique. C'est donc dans ce contexte que se situe notre thèse *Migration et Transculturalité : genre, sexualité et trauma dans les arts visuels et les littératures francophones*. Comment les notions de migration et de transculturalité se présentent dans les arts visuels et les littératures francophones ? Quelles sont les configurations migratoires et transculturelles dans les films francophones ? Comment les questions d'identité, des exploitations du corps féminin noir et de l'acte de la mémoire sont abordées dans les écrits de Fabienne Kanor et de Gisèle Pineau ? Comment la transculturalité se présentent dans les œuvres de Maryse Condé et de Myriam Warner-Vieyra ?

Une telle entreprise n'est pas nouvelle dans le domaine des études scientifiques. Nous pensons notamment aux travaux de Syntyche Assa Assa (2014) et de Fella Samir (2016) qui se situent dans le même cheminement que le nôtre. S'attellant respectivement à la construction de l'identité féminine individuelle dans ses rapports aux migrations et à la transculturalité qui traverse les œuvres littéraires des auteurs francophones. A ce propos, Samir affirme que « cette transculturalité conforte l'idée d'universalité ou encore de cohésion sociale multiethnique en faisant valoir une adaptation polymorphe des influences culturelles qui déterminent les traits des individus d'une même société » (2016, 4). Partant de cette opinion, Samir a également relevé les apories d'une mondialisation assimilationniste qui pourrait relever de tout schéma transculturel. Nous emboîtons le pas à ces travaux en examinant les questions liées à la migration et à la transculturalité. Cependant, notre travail va au-delà du seul cadre littéraire pour s'interroger sur les productions cinématographiques. Notre attention porte sur des artistes francophones (cinéastes et écrivains) qui ne se définissent plus radicalement par rapport à un lien avec

l'Afrique mais plutôt de part une identité « rhizomatique » pour emprunter la notion d'Edouard Glissant. N'Goran David avance que :

[Ces artistes] jouent ainsi d'une situation ambivalente qui leur permet de se revendiquer tout à la fois 'africain', 'francophone' [antillais] et 'français' [...] Ces derniers étant supposés user sans complexe de leur double identité africaine et occidentale, récusant l'idéologie tiers-mondiste de leurs aînés, et s'assumant comme des 'bâtards internationaux' marqués par une disparition de la problématique du pays natal. Ce qui transparait dans leurs [productions], avec des personnages soumis à un déchirement identitaire. (2013, 75)

Nous comprenons que le statut des productions se trouve ainsi affecté par la situation des producteurs eux-mêmes. Ainsi, il existe une homologie entre la production et la société dans laquelle cette dernière voit le jour. Il s'agira pour nous d'orienter notre réflexion de sorte à montrer le lien entre migration et transculturalité avec les nombreux problèmes qu'ils entraînent, notamment ceux liés au genre, à la sexualité et au trauma.

La migration est le « déplacement massif d'hommes, des populations qui passent d'un pays dans un autre pour s'y établir. »¹ Pour ce qui concerne la transculturalité, Josias Semujanga, professeur d'études africaines et antillaises, affirme que :

La transculture [...] se déploie comme un ensemble de transmutations constantes des éléments des cultures en présence, désigne l'ouverture de toutes les cultures à ce qui les traverse et les dépasse. Au carrefour de plusieurs cultures, la transculture se manifeste comme un lieu de rencontre entre des réalités et des perceptions hétérogènes où

¹ Le Grand Robert de la langue française.

s'entrecroisent, inscrites au cœur des diverses cultures mises en présence, des images appartenant simultanément à plusieurs niveaux de représentation du monde. (2004, 19)

A travers cette définition, le critique situe les productions francophones dans une perspective interculturelle.

Le genre se définit comme « l'ensemble des hommes considérés indépendamment de toute notion de sexe, de race, de pays, etc. »² Dans notre étude, la notion de genre se situe par rapport aux représentations des exploitations des corps des femmes noires, à la prise de conscience et de parole des auteures francophones. S'agissant du terme de la sexualité, il est à rapporter à la représentation du sexe dans les productions des auteurs francophones. Quant à l'expression du trauma, elle est relative aux « événement[s] qui [sont] la cause d'une émotion violente qui influe sur la personnalité du sujet et qui entraîne des troubles [psychiques et moraux] »³ en situation de migration. Il s'agit ici de voir comment l'intégration du sujet migrant, dans la culture d'accueil, joue sur des aspects psychologiques et identitaires.

Les films de notre corpus comprennent *La Noire* de Sembène Ousmane (1966), *Case départ* de Lionel Steketee, Fabrice Eboué, et Thomas N'gijol (2011), *La pirogue* de Moussa Touré (2012) et *Inch'Allah dimanche* de Yamina Benguigui (2001). Quant aux œuvres littéraires, nous avons porté notre intérêt à *D'Eaux douces* de Fabienne Kanor, *L'Espérance Macadam* de Gisèle Pineau, *Pension Les Alizés* de Maryse Condé et *Juletane* de Myriam Warner-Vieyra, toutes originaires des Antilles françaises. À travers ces productions, nous verrons dans quelles mesures la migration et la transculturalité sont indissociables des notions de genre, de sexualité et de trauma dans ces œuvres francophones.

² Ibid.

³ Dictionnaire.reverso.net

Nous focaliserons notre étude autour de trois axes majeurs. D'abord, il sera question d'analyser les configurations migratoires et transculturelles du migrant dans les arts visuels. Ensuite, nous analyserons les questions d'identité, des exploitations du corps de la femme noire et de l'acte de la mémoire chez Fabienne Kanor et Gisèle Pineau. Et enfin la dernière partie de notre travail sera réservée à l'analyse des questions liées à la transculturalité dans les œuvres de Maryse Condé et de Myriam Warner-Vieyra.

2 ANALYSE DES CONFIGURATIONS MIGRATOIRES ET TRANSCULTURELLES DU MIGRANT DANS LES ARTS VISUELS

La migration est sans doute l'un des faits sociaux les plus marquants de l'histoire de l'humanité. L'attention portée à son égard par les réalisateurs de l'art cinématographique, nous amène à examiner quatre films : *La noire de...* de Sembène Ousmane parue en 1966 ; *Case départ* de Steketee Lionel, Eboué Fabrice et N'gijol Thomas, sortie en 2011 ; *La pirogue* de Touré Moussa parue en 2012 ; et de *Inch'Allah dimanche* de Benguigui Yamina, sortie en 2012. Dans l'analyse qui va suivre, il sera question de traiter de différentes configurations migratoires et de transculturalité. Pour y parvenir, nous traiterons des raisons qui poussent à la migration, les questions de positionnement d'entre-deux qu'elle implique, et le dernier point sera consacré à la mise en relief de l'épistémologie et la prise de conscience face au trauma que confère cette position du sujet migrant.

2.1 Les raisons qui poussent au départ du migrant

L'Afrique a connu de grands événements qui ont fortement influencé son organisation sociopolitique, économique et culturelle, créant ainsi de nombreuses difficultés, facteurs de la souffrance et de la misère du peuple. Ainsi, pour se soustraire de cette réalité existentielle difficile, bon nombre de gens se dirigent vers de nouveaux horizons à la recherche d'un souffle de vie nouveau. Le flux migratoire de l'Afrique vers l'Occident, correspond également à la recherche du bon vivre. En effet, l'Occident constitue, pour de nombreux immigrés d'origine africaine, caribéenne, un Eldorado au point où plusieurs ont élu domicile dans les grandes villes européennes. Si certains y sont arrivés par le fait de la colonisation lorsqu'ils sont allés défendre

les couleurs de la France au combat, d'autres par contre ont été poussés par des raisons politiques, économiques ou scolaires. A cela, il faut ajouter le cas de ceux qui y vont pour rejoindre un parent soit par volonté personnelle, soit à travers des programmes de regroupement familial. Les migrants se ruent par centaine dans des embarcations de fortune, ignorant l'inhumanité des passeurs à l'image de « Lassana » et de son patron dans *La pirogue*.

La pirogue, un film du cinéaste sénégalais Moussa Touré a eu un écho favorable près du public car il a valu à l'auteur plusieurs prix et nominations dans des festivals de cinéma.⁴ Film d'actualité, *La pirogue* représente des réalités migratoires de l'Afrique vers l'Europe. Dans ce film est exposé le triste sort d'une trentaine de passagers composés d'adultes, de jeunes et d'une femme. Ils embarquent dans une pirogue, à partir d'un petit village de pêcheurs au Sénégal, pour atteindre les îles espagnoles des Canaries. Ils seront confrontés à l'angoisse terrible de la traversée en mer. Ce qui est essentiel dans le film de Moussa Touré, c'est la mise en relief d'un Sénégal frappé par l'immigration. La forte aspiration de la majorité de la population, en l'occurrence la jeunesse, à aller en Europe, se forge sur l'espoir d'obtenir une meilleure situation de vie afin de subvenir à leurs besoins et à ceux de leurs familles. Dans *La pirogue* cette volonté est absolue malgré les dangers du voyage. C'est d'ailleurs ce qui ressort des propos d'Abou à l'égard de son frère Baye Laye : « Comme tout le monde, je pars en Europe [...] je n'ai pas le

⁴*La pirogue* de Moussa Touré : Festival de Cannes, édition 65 : 6 nominations, 2012. Festival du film francophone d'Angoulême, édition 5 : 2 nominations, 2012. Festival international du film francophone de Namur, édition 27 : 6 nominations, 2012. Quinzaine du cinéma francophone, édition 21 : 1 nomination. Festival cinématographique d'automne de Gardanne, édition 24 : 1 nomination. Festival du film de Tübingen, Stuttgart, 1 nomination, 2012. Journée cinématographique de Carthage, édition 24 : 1 prix, 1 nomination, 2012. Festival du film français d'Albi, édition 16 : 1 nomination, 2012. My French Festival, édition 3 : 1 nomination, 2013. Lumières de la presse étrangère, édition 18 : 1 prix, 2013. Fespaco, Étalon de bronze et Prix de l'UMEOA, 2013. Trophées francophones du cinéma, édition 1 : 3 prix, 2013.

choix » (*La pirogue*). Comme on le voit, Abou est prêt à mettre sa vie en jeu pour atteindre son but : rejoindre l'Eldorado européen.

Une telle propension à l'extérieur est causée par plusieurs facteurs qu'il convient de ressortir. En effet, les mers des côtes ouest-africaines ont été épuisées par la haute pêche des gros chalutiers européens. Une situation qui ne va sans conséquences pour les pêcheurs autochtones qui ne peuvent plus vivre convenablement de ce métier qu'ils détiennent de leurs ancêtres. Ce manque demande désormais de multiplier les efforts, car il faut aller beaucoup plus loin en mer pour pêcher. Les pêcheurs autochtones ne peuvent plus vivre de leurs métiers face à cette concurrence et au manque de poissons au large du Sénégal. A cela, il faut ajouter la progression du désert avec son cortège de sécheresse qui est la cause première de l'infertilité des sols et aussi la grande question du chômage dans certaines villes. Ainsi, au Sénégal, en zone rurale « avoir une maison en béton » signifie avoir un fils qui travaille en Europe. Cela s'illustre bien dans le film lorsque Kaba montre à Baye Laye le bâtiment construit par un aventurier : « Regarde, après qu'il soit parti, voilà le résultat. Quand je partirai, je construirai un immeuble comme cela » (*La pirogue*). Rien ne pourra entraver ce rêve et arrêter leur détermination à aller en Europe pour une vie meilleure, car pour Kaba, comme la plupart des candidats à ce voyage périlleux, une fois là-bas ce sera la fin de tous leurs problèmes. Ils embarquent donc sur cette barque de fortune ignorant qu'ils pourraient y laisser leurs vies comme ces nombreux autres prétendants à la traversée, tel que le mari de Nafy, (que l'on ne voit pas dans le film). Malgré cela, aucun découragement ne peut affecter leur détermination. L'une des conséquences de ces voyages en haute mer et à haut risque est l'échec, car très peu sont les migrants qui arrivent à destination.

Si dans *La pirogue* le voyage vers l'occident est clandestin, ce n'est pas le cas dans *La noire de...*, à travers lequel il s'agit d'un déplacement légal effectué dans un bateau de voyage. Ici,

nous retrouvons les mêmes motivations qui poussent au départ vers l'Europe : partir pour vivre une vie meilleure et venir en aide aux parents restés au pays. C'est justement le cas de cette jeune fille Diouana qui quitte le Sénégal et part en France pour suivre ses patrons Français. Elle y va également avec l'illusion que tout est beau et chic en France, comme les images qu'elle voit dans les magazines français. Nous avons aussi le long métrage *Inch'Allah dimanche*, qui, sorti en 2001, est la représentation de la mémoire de l'histoire des immigrés maghrébins en France dans les années 70. Ce film s'inscrit dans le cadre du regroupement familial, un programme social mis en place par le gouvernement Français pour permettre aux membres des familles des immigrés, ressortissants algériens, résidant régulièrement en France, de se retrouver et de vivre ensemble. En effet, Zouina, l'actrice principale, quitte l'Algérie natale avec ses enfants et sa belle-mère pour la France dans l'intention d'y rejoindre son époux parti dix ans plutôt. Ce film à caractère documentaire est un témoignage sur les conditions de vie auxquelles sont confrontés les immigrés du Maghreb, leur intégration dans le tissu social français. Aussi, nous observons que cette régularisation et ce regroupement des familles, après de longues années de séparation, a des conséquences douloureuses comme Strauss le relève, *Inch'Allah dimanche* « commence par un rappel d'un épisode méconnu des relations entre la France et les pays du Maghreb » (2001). Il convient de retenir que plusieurs problèmes sont à la base de la problématique de la migration. De ce fait, le positionnement d'entre-deux qu'elle occasionne est marqué par le trauma du sujet migrant.

2.2 Observation des situations générées par les positionnements d'entre-deux du migrant

La question de la migration implique l'intégration du sujet migrant dans l'autre culture d'accueil. De ce nouveau défi résulte le trauma que subit ce dernier désormais partagé entre deux

cultures. Un trauma est une « émotion violente qui modifie la personnalité d'un sujet en la sensibilisant aux émotions de même nature. »⁵ De prime abord, le trauma en tant que le résultat des actes de violence physique et morale est perceptible dans *Inch'Allah dimanche*, qui est une parfaite illustration de l'intégration de la femme maghrébine à travers la figure de Zouina, séparée de sa culture-mère pour une autre réalité culturelle. Fort de cette expérience, elle tente tant bien que mal à s'habituer à sa nouvelle vie réduite à l'espace familial, sous l'emprise de sa belle-mère et de son époux tyrannique. Aussi, « *Inch'Allah dimanche*, se recentre sur le quotidien d'une famille [qui] s'aventure rarement au-delà des limites de leur logement, » comme le souligne Serge Kaganski (2001). Nous pouvons observer que l'enfermement de Zouina, coupée de l'extérieur, est le signe de son aliénation. Sa condition de femme au foyer se résume à la vie dans ce tiers-espace. Elle est donc déchirée et perdue entre deux cultures : celle de l'Algérie, sa terre natale ; et celle de la France, sa terre d'accueil. A l'analyse de ce film, il ressort que la France tente de ressouder le cordon ombilical qui la lie à ses anciennes colonies par ces regroupements de famille.

Zouina est une allégorie en référence à l'écharpe qu'elle porte. Ce voile représente sa religion, sa culture, son appartenance à une nation d'origine, son espace familial et féminin. Ce voile se pose, de ce fait, comme une transgression de certains principes de vie de la société française, et du symbole de la dissidence et du défi des frontières. Zouina représente sa nation comme une femme et son corps de femme est lui-même une frontière. Il y a ici une exploitation du genre entre l'Algérie et la France. Comme nous le voyons, *Inch'Allah dimanche* est un témoignage sur la culture maghrébine déportée en France. Aussi le retranchement de la femme, réduite au silence dans un appartement pose le problème crucial de l'émancipation

⁵ Le Grand Robert de la langue française.

psychologique. A ce propos, Barlet affirme que : « ces moments d'émotions pure [...] exprime la déchirure de cette femme qui perd ses assises [dans ce nouvel espace fermé] » (2012). Ces propos viennent confirmer les conditions infernales de Zouina, emprisonnée et interdite de libre expression ; restant ainsi, à la solde d'une tradition qui l'abrutit et la dénature. Nous avons dans ce film l'abrutissement de Zouina à travers le symbole de la perte que l'on observe lorsqu'elle se perd physiquement en s'aventurant dehors, ou encore quand elle se déshabille pour donner un raclé à madame Donze, sa voisine française.

La noire de... s'inscrit dans la même perspective. Avec Diouana son actrice principale, ce film nous présente la période post-coloniale, où les attitudes des blancs vis-à-vis des noirs font penser à une néocolonisation. Nous observons également, à travers Diouana, des noirs qui dans leur naïveté croient qu'en copiant les blancs ils deviendront comme eux. Ainsi Diouana commence à changer de style vestimentaire dès son arrivée en France. Ce sont les robes, les perruques et les chaussures à talons qu'elle porte. Il y a à ce niveau une acculturation, un fort désir d'appartenir à l'espace de la patronne et de se séparer de sa propre culture. Cette réalité est corroborée à travers le masque offert à sa patronne qui se retrouve isolé sur un mur de l'appartement en France. Elle fait tout pour paraître comme les blancs, qui, d'ailleurs trouvent cela ridicule. Et « madame », comme l'appelle toujours Diouana, sa patronne ne manque pas de le lui rappeler. Ceci symbolise le complexe du noir et le rejet des valeurs et des cultures noires, au profit de celles des blancs. Cela se voit aussi dans le geste de la mère de Diouana quand elle jette le masque (symbole des valeurs africaines) dès que sa fille lui annonce qu'elle va travailler chez les blancs. Le sentiment des noirs à vouloir ressembler aux blancs est grandement représenté dans ce film. Or dans le film, les noirs eux, sont considérés par ces derniers comme des animaux, des êtres sans sentiments qui agissent par instincts, et ils n'ont aucun respect pour

eux. On voit par exemple les invités de « madame, » dire en parlant des africains, qu'« en dépit de leurs indépendances, les noirs ont beaucoup perdu de leur naturels. » « Madame » ne juge pas non plus nécessaire d'informer Diouana de ses nouvelles fonctions dès son arrivée en France. Tout comme, leur invité blanc qui ne se gêne pas d'embrasser Diouana sans se soucier de l'offusquer ou non. Aussi, Diouana travaille tous les jours de la semaine et n'a pas le droit de sortir. Pour « madame » il n'est pas important pour Diouana d'avoir des jours de repos durant lesquels elle ferait ce qui lui plait. C'est le « thème majeur du récit, celui de l'aliénation, proche de l'esclavage » comme le dit Puech (2004).

Nous constatons en effet que Diouana quitte sa terre natale, le Sénégal, avec de la naïveté et des illusions sur la France. Elle avait cru en ses rêves et aux photos des revues de magazine parce qu'elle croyait venir en France pour ne garder que les enfants de ses patrons (comme elle le faisait à Dakar), faire les magasins, ou même se coucher sur les plages pendant son temps libre. La réalité est brutale et traumatisante pour elle, comme le souligne Jim Martin, « ce qui était un rêve, voire un fantôme, sujet de vantardise, se transforme en cauchemar. Elle ne verra rien de la France si ce n'est la négligence des occidentaux » (2012). Face à cette réalité traumatisante, tous les attraits occidentaux vont disparaître petit à petit dans le quotidien de Diouana. C'est la chute libre. Cependant, retourner au pays est hors de question pour Diouana, car ce serait la honte. Que diront les siens ? C'est le problème de beaucoup d'immigrés face à l'échec et à la découverte de la triste réalité des sociétés occidentales. Ils ne peuvent plus rentrer chez eux à cause de la honte de l'échec. Diouana reprend le masque qu'elle avait offert à sa patronne parce qu'il représente pour elle son patrimoine africain. Elle se donne la mort après avoir découvert que la vie en France n'est que pure chimère. Cela démontre que sa déception face à la réalité européenne est lourde de conséquences. La nouvelle de cette fin tragique est mise en « Faits

Divers » dans le journal Nice-matin qui annonce que : « à Antibes : une jeune négresse se tranche la gorge dans la salle de bains de ses patrons. » Une mort qui passe dans l'anonymat. Par la pertinence de son intrigue, *La noire de...* est un film qui dénonce la continuité de l'oppression des blancs sur les noirs, malgré les indépendances acquises par les peuples colonisés. Les noirs entredéchirés entre plusieurs cultures ou idéaux se cherchent sans pouvoir se retrouver.

Le cinéaste utilise la voix off de Diouana pour donner un sens aux images du film. Cette voix off qui domine le film est un procédé de narration illustre les pensées du personnage, à l'écran. Dans un discours direct, la voix off de Diouana a un rôle informatif et explicatif, qui apporte une lumière aux faits, et elle représente sa conscience et sa mémoire. Par ailleurs, nous avons ici, un regard critique sur l'Afrique post coloniale avec la déchirure identitaire de Diouana qui se retrouve partagée, aliénée entre deux cultures différentes, d'Afrique et d'Europe. Elle est comme suspendue dans ce que nomme Homi Bhabha, le « tiers espace » en parlant du colonisé (*Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*). Il explique que « l'angoisse nous lie au souvenir du passé tandis que nous luttons pour choisir une voie à travers l'histoire ambiguë du présent » (18). La colonisation est venue en Afrique avec de nouvelles langues, de nouvelles religions qui ont bouleversé les cultures africaines. Diouana est dans un tourment qui la traumatise. Il y a ici une dichotomie entre la singularité et la pluralité. Sa propre culture africaine et sa pluralité culturelle avec les ajouts des éléments nouveaux depuis la colonisation. Il se pose donc ici le problème de l'identité, et toujours selon Bhabha les personnes « se glissent entre les traditions culturelles » (13). Diouana, profitant de ce tiers-espace fait face à son destin et refuse de continuer à vivre en négociant avec elle-même sa situation de vie et décide par conséquent de se donner la mort, qui pour elle est une délivrance.

Comme cela transparaît dans ces différentes productions filmiques, le trauma que vivent les personnages est consubstantiel au positionnement d'entre-deux qui transforme profondément la nature du sujet migrant partagé entre sa culture d'origine et celle d'accueil. Cependant, loin de se résigner, l'on assiste à la prise de conscience de certains migrants qui cherche à dépasser leur situation pour affirmer leur identité. Aussi, à la fin du film, le masque se présente comme un outil de protestation et un symbole identitaire qui accompagnent le patron blanc revenu remettre les affaires de feu Diouana à ses parents au Sénégal.

2.3 Epistémologie et prise de conscience face aux expériences du trauma

La prise de conscience et la recherche de la liberté face aux expériences de trauma est un aspect important qu'il convient de souligner. Dans *Inch'Allah dimanche* la détermination de Zouina et sa volonté de s'affranchir du joug de la tradition est un élément de libération. Cette volonté de se libérer se manifeste dans l'espoir qu'elle met en cette attente les dimanches pour pouvoir retrouver une autre famille algérienne. Elle sort également de cette soumission et tend vers son émancipation. Comme le dit Hollis Isabel : « Zouina brise à travers une fenêtre à main nues, détruisant la barrière entre l'intérieur, l'espace privé de la maison et l'extérieur, l'espace public de la rue » (2012). Ceci pour dire que c'est une victoire Une révolte contre cette tradition qui conforte les hommes dans leurs tyrannies. Elle jouera enfin son rôle de femme et de maitresse de maison. Et tout ceci dans le respect mutuel comme le montre la fin du film. En effet, *Inch'Allah dimanche* est une représentation de la société française des années 70 qui pose avec justesse le problème de la condition de la femme dans le milieu arabe. Mais, avec force, détermination, courage et abnégation la femme maghrébine, à travers Zouina, finie par trouver une place, voire sa place dans cette société où la femme est réduite à néant, écrasée par des

stéréotypes longtemps conservés et entretenus dans certaines traditions. Zouina, par son éveil, a triomphé de certains préjugés à l'égard de la femme. Ainsi, elle a pu se libérer en brisant la barrière qui la séparait de l'intérieur et de l'extérieur. Désormais c'est elle qui accompagnera ses enfants à l'école.

Le constat de la prise de conscience face aux expériences du trauma est également perçu dans le long métrage français *Case départ*. C'est une comédie qui nous renvoie en 1780, période esclavagiste en terre Martiniquaise. À caractère éducatif, il amène à découvrir une partie de l'histoire du peuple noir. C'est aussi un message fort sur l'insertion des noirs en France et l'état actuel des relations entre les pays du Nord et du Sud. Ainsi, Steketee avait révélé à la sortie du film qu'il aimerait que les spectateurs du film « ressortent de la salle en se disant qu'ils ne sont pas juste allés voir une comédie pour se marrer. Qu'il y ait un peu une réflexion quand même » (2011). Le film montre l'importance de connaître ses racines. A travers cette comédie, les auteurs nous incitent à nous ressourcer afin de mieux appréhender et comprendre la condition actuelle des noirs. La « liberté » dont les noirs descendants d'esclaves jouissent aujourd'hui a un prix. Il s'agit de l'affranchissement qui a été payé au prix fort par leurs aïeux esclaves. Par conséquent, cela doit être su par la génération actuelle, et qu'elle sache ce qui s'est réellement passé avec leurs ancêtres noirs. C'est l'un des thèmes important du film que souligne Eboué quand il avance que : « le film dit aussi qu'il ne faut pas oublier nos racines [...] c'est un film sur l'identité » (2013). L'identité à branches multiples de l'antillais est le fruit du mélange des races et des cultures.

Aussi, il apparaît dans le film, une forte représentation de la religion où l'église est prise en flagrant délit de promotion de l'esclavage. La religion catholique a donc cautionné l'exploitation

des noirs et appliqué l'esclavage à travers « le code noir. »⁶ Ce film pose le problème crucial de l'implication de l'église catholique dans les actions esclavagistes. Les prêtres faisaient croire aux esclaves que leurs conditions émanaient de Dieu et que le monde était binaire, les blancs d'un côté (qui représentent la face claire et propre du monde) et les noirs (représentant la face sombre et lugubre de la terre). C'est ce qui a fait dire à Denis Merlin que : « Dans ce film les chrétiens français blancs du XVIIIème siècle sont présentés comme des esclavagistes ridicules et obtus » (2014).

Le racisme, très accentué dans le film, est profondément ancré dans le système esclavagiste. Le noir est décrit avec des stéréotypes dégradants et « le message [très] classique [dénonce] le racisme et les clichés sur les noirs » (Legid, 2014). Le racisme donne droit, ici, à des humiliations, à des injures, et à des punitions. Le noir est présenté comme un sous-homme qui ne mérite pas le respect. Il y a une séparation entre les blancs et les noirs. Aussi, nous voyons une différence très nette dans le traitement des esclaves noirs et les esclaves mulâtres.⁷ Le mulâtre a beaucoup plus de privilèges que le noir et cela se voit avec Régis qui est directement dirigé vers les travaux domestiques. Joël lui, est expédié vers les champs de cannes. Comme nous le constatons, *Case départ* est un retour dans le passé pour apprendre et gagner des connaissances pour mieux comprendre le présent des français d'origine antillaise, voire africaine. Malgré des anachronologies, le film se présente comme une restauration d'une partie de l'histoire des noirs. Ainsi, nous pouvons avancer qu'à travers le burlesque les directeurs du film veulent nous donner à réfléchir et à prendre conscience. Il est aussi le reflet de la « théorie de la relation » (Glissant),

⁶ Le *Code noir* a été préparé par Colbert à la demande de Louis XIV. Le *Code noir* définit les droits du « propriétaire » sur son esclave. A l'origine, il était destiné aux colonies françaises : les Antilles, la Guyane et l'île Bourbon. Puis, d'autres pays ont adopté un code du même genre.

⁷ Né d'un blanc et d'une noire, ou d'un noir et d'une blanche.

encore appelé la « théorie du tout-monde », à travers laquelle le noir se retrouve partagé entre plusieurs cultures ; un positionnement qui influence fortement son identité. Glissant affirme que « le noir colonisé vit une identité de rhizome, [une] identité multiple, plurielle. » Il qualifie l'identité du noir descendant d'esclave et du noir colonisé, à l'image du rhizome, qui est une racine multiple d'une même plante. Cette multiculturalité donne aux noirs une identité nouvelle dont ils sont conscients. Cette prise de conscience est traduite à la fin du film lorsque les deux personnages principaux montrent l'importance du traité d'affranchissement que leurs progénitures ignorent.

Il serait important de contraster la manière dont *Case départ* fait appel au passé des descendants d'esclaves et de leur construction identitaire. Comme l'avance Gladys M. Francis, professeure en études francophones et culturelles :

Although the directors believe they used a colonial past to clarify present attitudes and offer some moral reasoning, colonial Martinique becomes in the film an ambivalent metaphor that comments on contemporary times, rather than being a space of critical reflection on past, present, and future. Built on ersatz politics, the film's colonial journey seems out of touch with the estranged performances of awareness and self-consciousness provided in the end. Such politics are too narrowly construed to effectively suggest comprehensive interpretations on culture and identity formation within colonial and modern praxes. (2017)

De plus, ce film nous présente des scènes qui ne traduisent pas exactement des faits dans leur contexte historique (par exemple celle où Joël et Régis tentent d'accoupler leurs ancêtres). Hormis Régis et Joël, les autres esclaves du film semblent être réduits à des rôles de figurants

dans le film. Aussi, Francis explique que « *Case départ*'s controversy reflects the unaddressed chapters of a French colonial history in relation to which humor seems inappropriate » (2017). En effet, ce film à caractère comique, ne se souciant pas de la cohérence historique, à entraîner beaucoup de critiques négatives à sa sortie.

Il convient de retenir qu'il y a une profonde prise de conscience de la part des migrants face à l'expérience du trauma qu'ils tentent de dominer par le refus de la résignation. Et cela, nous l'avons constaté dans *Inch'Allah dimanche* avec Zouina et dans *Case départ* avec Régis et Joël. Ces quatre films s'inscrivent dans une perspective de transculturalité étant donné qu'il existe une transmutation du sujet migrant pris dans l'état d'entre deux cultures.

3 ANALYSE DES QUESTIONS D'IDENTITÉ, DES EXPLOITATIONS DU CORPS DE LA FEMME ET DE LA MÉMOIRE AU FÉMININ CHEZ FABIENNE KANOR ET GISÈLE PINEAU

La traite négrière et la colonisation constituent deux événements majeurs dans l'histoire des peuples noirs. Ces événements ont fortement influencé et continuent d'influencer l'existence même de l'homme noir dans sa détermination socioculturelle. La douloureuse traversée de l'Atlantique dans des bateaux négriers de l'Afrique vers l'Europe ou les Amériques, la fuite de la répression coloniale, ainsi que la volonté effrénée d'aller voir ailleurs –sont autant de facteurs qui militent– en faveur du déplacement massif d'un nombre important de noirs vers les pays occidentaux. Ce flux migratoire n'est pas sans conséquence, d'autant plus qu'il s'accompagne de bouleversements intérieurs à travers l'affectation de l'identité du sujet migrant qui, désormais, est confronté à une nouvelle réalité. Ce passage d'une culture à une autre justifie bien le passage d'une multiculturalité à une interculturalité, brisant ainsi les barrières et les frontières d'une appartenance culturelle unique. D'ailleurs, selon Michael Amaladoss, professeur de théologie : « [le] multiculturel est une situation où il y a plusieurs cultures. Interculturel implique le lien entre les cultures » (2013). Ainsi, le sujet migrant se trouve dans une situation d'hybridité qui favorise l'effacement des frontières entre les cultures. Ces échanges interculturels mettent en rude contribution l'identité du sujet migrant. Partagé entre deux ou plusieurs cultures, son sens d'appartenance se voit mis en doute et la désillusion qui s'en suit prend place dans une intégration qui se transforme en trauma. Ce trauma qui est présent, aussi bien dans l'âme que dans l'être, prend racine dans une culture où la souffrance se manifesterait en règle de vie. De

telles réalités n'échappent pas à la littérature qui est, dans une certaine mesure, le reflet de la réalité.

Parler de littérature dans le contexte de notre travail revient à dénoter la prise de voix de la littérature féminine, révélant son statut longtemps marginalisé. En effet, les stéréotypes anciennement développés sur la condition de la femme, qui faisaient état des lieux de la suprématie du genre masculin sur le genre féminin, ont prospéré les siècles durant. A ce propos, Françoise Héritier affirmera : « partout, de tout temps et en tout lieu, le masculin est considéré comme supérieur au féminin [...] Chez nous, en Occident, 'actif' [...] est valorisé, et donc associé au masculin, alors que 'passif,' moins apprécié, est associé au féminin » (p. 21). De tels clichés affecteront gravement le statut de la femme par rapport à tous les domaines d'activités dont la littérature est partie intégrante. Au nom de ces stéréotypes donc, la femme s'est vue confiner au bas de la classe sociale dans un mutisme, car dans les sociétés traditionnelles elle n'a pas droit à la parole. En littérature nous observons ce phénomène dans la mesure où la majorité des productions littéraires étaient à mettre à l'actif des hommes. Mais aujourd'hui, avec les mutations des sociétés où les cultures tendent à l'interpénétration, les tendances sont inversées, permettant aux femmes de sortir de leur retranchement pour dénoncer leur condition existentielle marginalisée, en s'élevant au-dessus de tous clichés qui viseraient à faire d'elles, des êtres inaccomplis dont le rôle politique et social serait limité au mariage et à la procréation. La prise de parole de la femme dans ces dernières décennies se justifie à l'aune de l'affirmation de l'identité féminine longtemps maintenue dans des préjugés sociétaux. Forte de cette réalité, plusieurs femmes vont se libérer du silence séculaire pour donner la voix et se prononcer sur les conditions de la gent féminine. Parmi celles-ci, figurent les écrivaines Fabienne Kanor et Gisèle Pineau. En effet, l'écriture de ces deux auteures francophones partage des thèmes en commun et

s'inscrit dans la profondeur de l'histoire commune de leur communauté : les Antilles. Si Kanor, romancière et réalisatrice française d'origine martiniquaise, par sa verve, tente de reconstruire son identité à travers ses productions, en particulier, *D'eaux douces*, il ne sera pas autrement pour Pineau, romancière guadeloupéenne, auteure de *L'Espérance Macadam* qui s'insurge en renversant les constructions stéréotypées de la représentation féminine dans ses œuvres. Partant de ces auteures et de leurs œuvres respectives, nous nous proposons donc d'analyser les procédés par lesquels Kanor et Pineau démantèlent, à partir d'une autopsie crue, les notions de genre, de sexe et du trauma qui affectent les migrants des milieux francophones caribéens et africains. De ce fait, nous nous intéresserons dans un premier temps à l'influence de l'esclavage sur l'identité sexuelle de l'homme noir. Ensuite, nous ferons le constat du trauma sur l'exploitation du corps féminin. Et enfin, nous verrons comment l'acte de mémoire pourrait être une source de délivrance du trauma.

3.1 Les influences de l'esclavage et de colonisation sur le genre : l'identité sexuelle du noir

Du 16^e siècle au 19^e siècle, soit 400 ans, la sexualité fut banalisée chez l'esclave noir parce que le patron blanc est celui qui décidait des modalités d'accouplement entre ses sujets. La femme était en ce temps-là, une machine à procréation qui devait donner naissance à de futurs esclaves et aussi assouvir les besoins sexuels de certains maîtres blancs, propriétaires des plantations. A ce titre, les notions d'amour et de désir étaient difficilement saisissables dans la mesure où les esclaves noirs *montaient* des femmes qui leurs étaient désignées. Ainsi, coupés de leurs réalités originaires et de tous leurs droits humains, les esclaves noirs étaient maltraités sous les coups des fouets. Ils ont subi, de ce fait, des humiliations et des frustrations atroces et

indescriptibles, depuis les cales des bateaux négriers jusque dans les plantations des blancs. La sexualité des noirs était donc devenue, dans ce cas, une économie pour le maître blanc, à l'image des animaux dans une ferme. En nous basant sur le genre et le sexe à travers les études postcoloniales, nous constatons que 400 ans de traumatisme ne s'effacent ni ne guérissent rapidement. Il est toujours présent, tapis dans l'ombre de la mémoire. Ainsi, nous pouvons avancer avec Maryse Condé que le déracinement de l'homme noir contribue à sa dépossession et à son irresponsabilité. Elle dira à ce propos que « l'homme antillais est conditionné par une lourde histoire » (2000, 36). A travers cette déclaration, Condé invite les femmes antillaises à prendre conscience de leur rôle de porteuse de force émotionnelle et économique. Ainsi, *D'eaux douces* et *L'espérance macadam* explorent la sexualité de la femme noire et la construction du genre de l'antillais dans l'espace transatlantique. *D'eaux douces* présente des motifs de l'esclavage, du trauma, de la sexualité et de la féminité, et est composé des paraboles basées sur des tabous sociaux et des souvenirs refoulés. Dans *L'espérance-macadam*, Eliette le personnage principal est enfermé dans un refoulement de souvenirs traumatiques. Ces deux œuvres nous montrent de façon crue le viol, l'inceste, les désirs et les fantasmes.

Dans ce contexte, l'on ne saurait parler du genre sans parler du contexte socio-spatial et historique de l'individu. Lorsque Simone de Beauvoir, philosophe, romancière française et figure emblématique de la lutte féminine affirme « on ne naît pas femme, on le devient » (1949, 285-286), c'est justement pour corroborer la remise en cause de l'image de la femme dont les auteurs du corpus se font écho. En effet, en orientant le devenir de l'individu avec des restrictions, la société crée une différence dans les rôles attribués au genre, mettant la femme au bas de la classe comme un objet érotique maintenue dans un état d'infériorité. Comme on le voit, le genre a été longtemps identifié sur un spectre masculin ou féminin, des identifications qui

donnent à certains des droits de supériorité ou d'infériorité sur les autres. Une telle catégorisation a des conséquences sur le sexe qui génétiquement a des caractéristiques biologiques et reproductrices, toute chose qui a des influences sur la sexualité. Dans la même perspective, Patrick Chamoiseau, auteur de la créolité, parle de démasculinisation de l'homme antillais en ces termes : « on ne peut pas être le mari ou l'amant de quelqu'un qui ne vous appartient jamais, qui est à la disposition du maître. De même que le principe de paternité. On ne peut pas être père si la place du père est symboliquement occupée par l'image du père » (Thomas, 2001). L'homme noir pendant l'esclavage fut dépossédé de sa fierté, de sa noblesse, de son identité d'homme qui lui était attribuée dans les sociétés traditionnelles africaines, dans lesquelles, il était le maître de lui-même, de sa compagne et de ses enfants. Autrement dit, il était le maître de la famille comme c'était prédéfini dans bon nombre de sociétés africaines comme chez les Mandés, les Peuhls et les Wés, où l'homme règne en chef. Pendant la traite négrière, les séparations des familles, les humiliations, les frustrations, les coups de fouet et les viols ont donné la place aux désespoirs, aux dépressions et à de nouveaux genres pour l'individu noir, dont l'existence ne dépendait que du maître blanc. A ce niveau, il convient de dissocier le descendant d'esclaves de l'esclave lui-même.

Ainsi, dans *D'eaux douces*, Frida nous décline son identité : « je m'appelle Frida, je viens de tuer un homme [...] Les détails, c'est moi qui suis la mieux placée pour vous les fournir. Comme dans une bouée [...], je collecte les souvenirs et épluche mon histoire en commençant par le bout » (7). Dans sa prise de parole, le personnage commence par le début de l'histoire du nègre, lorsqu'il fut capturé en Afrique et rendu esclave par la suite. En cela, Frida voit en Éric l'homme noir lors de la traversée négrière et l'homme noir d'aujourd'hui qui symbolise le retour aux sources ancestrales. Kanor lie le passé au présent et comme l'explique Amanda E. Breland : «

chez Kanor, sont liés l'origine des peuples noirs caribéens [...] dans la cale de bateaux négriers et le symbole du ventre de la cale qui inhumainement et métaphoriquement tue l'Africain qui renaît Caribéen. La cale devient donc l'origine, la source de l'espèce humaine caribéenne » (87). En effet, Kanor explore le corps de la femme noire dans une image aussi symbolique que productrice de l'histoire de la femme caribéenne, descendante des esclaves. Elle parle donc de la sexualité et de la féminité en se ressassant de l'histoire de ses aïeux esclaves. Kanor nous montre Frida, dans ce récit, qui présente le conflit de l'Antillaise face à son existence car la sexualité de la femme noire se présente ici comme une affaire de race comme celle imposée à l'héroïne. Ainsi, les interdits prescrits par la race, la lutte émancipatrice, le devoir et l'obligation historique font de la sexualité un champ de bataille dans l'œuvre de Kanor :

Frida appartient à l'espèce des Blacks, ceux qui se partagent les sixième et septième étage de la cité U, avec les Antillais fraîchement débarqués [...]. C'est ainsi qu'il est dit dans une charte [...] que les hommes blancs n'étant pas des citoyens recommandables, toute relation sexuelle avec l'un des leurs est jugée contre nature et passible d'une amende. (35)

Nous constatons que la construction de l'identité sexuelle de Frida se trouve aliénée par le discours communautaire quand elle entre à l'université. Son propre corps et son désir, qui, autre fois, étaient guidés par ses parents sont maintenant commandés par ses camarades de fac qui l'orientent dans sa sexualité. Elle est donc traumatisée et perdue dans cette société française où elle ne retrouve plus ses repères. Ces propos de ses camarades, la ramenant à l'histoire de l'esclavage, sont fort illustratifs à ce propos : « tu as oublié ce que les Blancs ont fait aux Noirs. Tu es l'enfant d'un viol, Frida, ne l'oublie jamais ! » (ibid.). Sa mère lui rappelle : « gare à toi, femme noire, si tu t'avises d'oublier l'histoire ! » (23). Parlant de son personnage principal, l'auteure laisse entendre ceci : « Éric, ce nègre, avec qui elle avait espoir comme 'tous les

Antillais' se rappelleraient de leur préhistoire africaine et, s'en souvenant, s'affranchiraient de leurs chaînes physiques, mentales et sexuelles » (2016, 58). Suivant cette idée, l'on peut dire que la sexualité, telle qu'elle se présente dans l'œuvre de Kanor, est indissociable de l'histoire de l'esclavage.

Pineau ausculte elle aussi la construction de l'identité sexuelle de la femme noire antillaise, comme un démembrement du peuple antillais. *L'espérance macadam* s'ouvre sur le désastre du cyclone Hugo qui a frappé la Guadeloupe en 1989 et rappelle un autre cyclone, celui de 1928. A travers ces désastres, l'auteure présente Eliette, un personnage souffrant de son passé traumatique. Tous les autres personnages semblent partager les mêmes souvenirs, les mêmes expériences et les mêmes déceptions. Cela est d'autant vrai que la sexualité de la femme noire se présente ici comme une affaire de race à l'image de celle imposée à Frida dans l'œuvre.

Les traumas que subissent les corps féminins antillais dans *D'eaux douces*, comme dans *L'espérance macadam* sont profondément liés à l'histoire de l'esclavage et ses douleurs inexprimées. En effet, Nadège Veldwachter, maître de conférences en littératures francophones citant Raphaël Confiant explique que :

La cale du bateau négrier est une matrice, un utérus, qui après les trois mois de traversée transatlantique, accouchera ou plutôt expulsera un nouveau-né [...]. Le nègre antillais est un survivant. Le traumatisme qu'il a subi, les souffrances qu'il endurera en terre américaine, l'absence totale de perspective d'avenir ne peuvent pas ne pas avoir des conséquences sur son inconscient [...]. Il est l'héritier d'un viol originel qui fonde son existence au monde et détermine tous ses comportements, qu'ils soient politiques, sociaux, économiques ou sexuels ». (29)

Nous comprenons que tout comportement sexuel relevant de l'homme noir est indiscutablement influencé par la souffrance et le retranchement que leur a imposé l'esclavage. Ainsi, le rapport au sexe de la femme noire antillaise se justifie et se situe dans son histoire. Et avec une sexualité dans laquelle le corps est exploité, elle est donc liée à un héritage lourd à porter. Le corps de la femme est utilisé, humilié, possédé, violé, déformé, démembré et traumatisé, à l'image des corps des aïeules noires, exploitées depuis les cales des bateaux négriers, en passant par les sévices sexuels des maîtres blancs jusqu'à leurs rôles de reproductrices de main-d'œuvre (esclaves) dans les champs. C'est ce qui fait dire à Jacqueline Couti, enseignante-chercheuse, que : « la façon dont ceux-ci profitent [...] dessine l'exploitation sexuelle héritée du système plantationnaire et de son organisation patriarcale. Dans cette conception de la sexualité, les hommes ne considèrent la femme que comme un objet sexuel à posséder » (175). Nous voyons donc que la sexualité du sujet antillais ne peut être abordée en marge de celle vécue par leurs ancêtres dont les corps étaient considérés comme objet sexuel. Ainsi, de Kanor à Pineau, les personnages subissent le même sort marqué par l'expérience du trauma. A ce niveau de l'analyse, il convient d'examiner comment l'exploitation du corps féminin se profile tout au long des œuvres du corpus.

3.2 Les exploitations du corps féminin

Chez Kanor, l'obsession de Frida pour la tragédie de l'esclavage conditionne sa propre expérience du monde. Son initiation à la sexualité recouvre le rappel violent de la Traversée de l'Atlantique dans les cales des bateaux négriers. Si l'homme noir porte en lui cette peur du trauma historique qui le condamne à l'inconstance, l'identité sexuelle de la femme noire ne se

construit que sous le sceau du viol originel de l'aïeule déportée. Kanor nous laisse entendre la voix de la femme que l'homme blanc emmène dans les cales :

Je n'ai rien dit quand l'homme m'a fait asseoir par terre et m'a caressé la croupe. Quand il s'est mis à vociférer et à farcir ma tête de paroles. [...] Je crois bien que c'était la première fois que j'entendais le mot " négresse". La première fois aussi qu'on entraît dans ma chair, m'éclaboussait de sperme, me mettait à l'envers, à l'endroit, sur les côtés. [...]. La honte.
(2004, 66)

Comme on le voit, dans *D'eaux douces* et *L'espérance macadam*, les femmes ont toutes du mal à se situer et à exister dans une société en perpétuelle évolution. Elles sont perdues et se déplacent dans les eaux représentées par les liquides du corps comme le sang, la sueur, le sperme. Dans *L'espérance macadam*, Angela « avait pris l'habitude de garder [...] une bassine d'eau sous sa couche [...] Se laver l'intérieur. Se délivrer des mains pesantes qu'elle sentait encore sur son corps. Arracher les traces [...] Se laver [...] Nettoyer. Récurer. Envoyer de l'eau pour déloger la sueur [...] » (220). Aussi, dans *D'eaux douces*, la mère de Frida lui impose un lavage du sexe après les attouchements de son oncle. Quant à Pineau, elle exploite le viol par une Hermancia simplette qui se fait violer en permanence par sept hommes. Nous voyons aussi Rosan violer Angela. Pineau nous présente le viol dans une normalisation des actes sexuels, une banalisation des attouchements. Rosan la pénètre avec le doigt, puis deux doigts. Il l'installe dans une chambre avec un rideau sans porte ni fenêtre, où il a le droit d'entrer et de sortir à sa guise. Nous avons dans *L'espérance macadam*, un père qui mange et dévore sa fille comme un animal. Et, selon Couti : « les relations incestueuses entre le père et la fille demeurent la transgression à distinguer des maltraitances conjugales, car c'est le crime du secret par excellence dont la découverte trahit la désintégration familiale » (173). Nous avons Rosan qui justifie son acte

incestueux devant sa fille en lui disant que « j'ai le droit d'aller sur ma monture avant les autres » (Pineau, 223). Il se donne ce privilège et poursuit qu'« il avait le droit de la chevaucher comme une jeune monture » (226). Il y a une violence domestique, l'inceste, qui semble normale, au point où la mère ne dit rien sur tout ce qui se passe. L'enfant qui ne dit rien non plus à sa mère et reste dans le silence. Un silence qui se présente comme une forme de violence psychologique, car il faut se taire, ne rien dire sur le mal qu'on réentend, et subir les atrocités sur le corps, et dans la chair, et dans l'âme. D'ailleurs, la mère de Frida et celle d'Éliette n'ont-elles pas toutes les deux héritées d'une culture basée sur le silence ? Se taire et avancer avec la tête haute. La mère de Frida se fait violer par son patron et ne dit mots (*D'eaux douces*, 87). Il est clair, le silence semble être une passation de mère à fille. Ce mutisme héréditaire est étonnant face à la violence avec lesquelles leurs corps sont exploités. Cette idée se justifie bien car les nuits les hommes se transforment en « bête » (Pineau, 207). Le passage des hommes sur le corps est de ce fait comparé au passage du cyclone qui emporte tout sur son passage. *L'espérance macadam* illustre bien le rôle, le pouvoir de la blessure traumatique survenant chez la personne qui n'a pas été préparée. Aussi Couti affirme que « les violences et les violations corporelles dépassent en horreur les atteintes sur la vie psychique » (173). Partant de cette observation, il ressort que le corps de la femme noire antillaise est meurtri, sauvagement exploité dans une douleur indescriptible. Le corps en souffrance est marqué par des traces du passage violent de la « bête » sur le corps, sur le ventre. Angela « se sentait brûler comme un brandon d'enfer quand le soir descendait. Le matin la découvrait toute saccagée » (Pineau, 220). Saccagée exactement comme après un ravage de cyclone en se faisant violer les nuits et souffrir des douleurs « qu'avaient laissées la bête longue de son papa Rosan » (ibid.).

Le choc est tel que la seule ressource possible est le sacrifice d'une partie de soi-même ; une amputation d'une partie de soi avec le refoulement des souvenirs horribles du passé qui hante l'esprit. Ainsi Eliette ayant subi des viols terribles, perd la mémoire, puis la parole qu'elle retrouvera plus tard. Les blessures, les douleurs et la peur sont intenable et insurmontable. Les femmes de ces deux romans semblent confrontées à la dure réalité de l'exploitation de leurs corps ; on le remarque également avec le viol de Marlène dans *D'eaux douces*. Ce qui attire l'attention du critique dans cette exploitation du corps, c'est le silence des victimes que constituent les personnages à l'image de la grand-mère de Frida. L'on peut de ce fait affirmer que le silence a atteint son paroxysme dans la mesure où ces souffrances ont engendré une profonde douleur sur le corps et dans l'âme. Partant de ce constat, Frida, donne cette définition du nègre : « est nègre l'homme capable de coquer dix femmes à la minute. [...] De te voler ta vertu sans prendre de plaisir. [...] T'en fait voir de toutes les couleurs, te déclare que c'est lui l'homme et que tant que cela durera, le nègre durera » (79). Aussi, Frida veut occuper toutes les parties de son corps, y compris le sexe. Pour cela elle couche avec plusieurs hommes. Elle veut sentir le sperme sur tout son corps de femme noire descendante d'esclave. Le corps des femmes noires est un corps de revenant et porte en lui la mémoire de l'esclavage. Frida s'identifie en souffrance et devient cette femme noire prise des terres africaines pour une traversée douloureuse de l'Atlantique vers les caraïbes : « Dissimiler mon corps violé. Mes tétons meurtris. Mes fesses mouillées. La peur. Redescendre dans les cales, reprendre ma place comme de rien n'était, [...] Silence » (66). Ainsi l'homme noir, blesse, laisse des plaies dans l'âme qui sont pires que celles du corps. Les plaies du corps pouvant se cicatriser plus vite que celle de l'âme. On aura donc recours au psychisme, à la mémoire pour guérir.

3.3 La mémoire, source de délivrance du trauma

Les souffrances engendrées par l'exploitation du corps féminin ont pour conséquence le trauma à partir duquel nous avons défini la femme noire. Dans cette situation, l'acte de mémoire devient important en ce sens qu'il permet de guérir du trauma. Avoir recours à la mémoire et puiser ses souvenirs enfouis dans le subconscient pourrait être une source de délivrance, après la migration forcée des esclaves et la perte de leurs identités. Carrion, citant Thomas souligne que Pineau « en raison de 'la relation étroite' qu'elle entretient avec l'identité, la mémoire joue un rôle important dans la guérison d'un traumatisme » (184).⁸ Quelle place pourrait avoir la guérison quand on n'a pas le droit de parler dans une culture basée sur le silence ?

Angela dans *L'espérance macadam* décide de rompre le silence pour sauver la vie de sa petite sœur Rita, qui pourrait devenir une autre victime de viols qui laissent des blessures douloureuses et des déformations du sexe : « Angela avait juste à douze ans, et dans sa culote une coucoune grande ouverte de femme que sa maman ne supposait même pas » (220). La libération de l'esprit peut également être une guérison du trauma. Frida elle, apprend beaucoup sur la liberté de son corps et sa féminité lorsqu'elle part étudier à la Sorbonne. Elle découvre une multiplicité de cultures et de couleurs : c'est la découverte de la liberté des mœurs. Elle devient maîtresse de son corps et de son désir. Elle est désormais membre du M.L.N., le mouvement qui travaille pour les négresses en voie d'émancipation, avec pour mission d'assumer et de revendiquer le droit au désir et au plaisir. Pour la délivrance du trauma causé par les abus physiques, sexuels et psychologiques, Pineau exploite une démarche psychanalytique. Eliette traumatisée, devrait consentir à apprivoiser ses émotions refoulées par la remémoration de ses

⁸ *Ibid.*, p.184.

souvenirs douloureux. Elle devra écrire sa vie et identifier les manques et les blessures subies au cours de ces abus. Eliette doit reconnaître ses besoins et les assumer par la conquête de son droit à l'existence et en confrontant son violeur. Enfin, elle doit réapprendre à vivre. Nous observons d'abord cette démarche lorsque :

Sans le vouloir, j'ai [Eliette] rencontré les yeux de Rosan. Ça m'a fait pis qu'un ardent. Je me suis détournée sur le coup, tout échaudée, pour ne pas laisser à cette vision le temps de me brûler davantage, de marquer mon esprit. [...] Rosan dans la voiture de police. J'ai senti un ébranlement dans tout mon corps [...]. Alors un lot de pensées a déboulé de la rue et y en en même qui se misent à me poursuivent. (24)

Pineau ouvre ici l'espace de la mémoire. Eliette est pétrifiée par cette image de Rosan, jusqu'au moment où parlant de Rosan elle dit : « ses yeux ne me disent rien » (29). Ce regard qu'elle reconnaîtra plus tard à l'âge de soixante ans, est celui de la « bête ». Eliette reprend vie. Il aura fallu soixante ans pour qu'Eliette puisse déchiffrer l'énigme de la « bête ». Ce n'est que lorsqu'Angela lui raconte son viol, les souffrances endurées pendant de nombreuses années qu'Eliette commence à reconnaître le visage de Rosan. Au fur et à mesure que sa mémoire refait surface dans une douleur horrible. Pineau met en relation ces événements terribles avec les cyclones. Tout se produit au cours de la nuit du cyclone de 1928 qui fait ravage. Les cyclones rappellent le passage de la « bête » qui détruit que tout sur le corps et qui saccage le vagin. Le trauma est donc à son paroxysme dans la mesure où « Bête/cyclone », ayant le même pouvoir destructeur, dévastateur laissent toujours des séquelles après son passage. Pineau soutient ainsi que vivre avec des cyclones et le passage des « bêtes » dans les corps demeure une condition familière pour les femmes antillaises. Après qu'Eliette recouvre sa mémoire et rassemble ses

souvenirs, elle peut maintenant passer à autre chose. Nous avons ici la puissance de la mémoire qui délivre des souffrances.

Nous devons signaler que les hommes noirs aussi ont connu des abus depuis les cales des bateaux négriers. Ils étaient aussi des objets sexuels tout comme les femmes esclaves. Ils pouvaient coucher avec plusieurs femmes sous l'ordre du maître de la plantation. Tout ce traumatisme, qui entraîne la détresse et la confusion rompent le jugement et poussent à des actions dénouées de toute morale. Le père d'Eliette fut nommé Ti-Cyclone pendant son enfance. Régis par moment se transforme en un ouragan armé d'un sabre. Les hommes représentés dans le roman sont constamment à la recherche du plaisir, peu importe avec qui. Il « y avait des pères qui cherchaient la lumière entre les cuisses de leurs enfants » (226). Nous retrouvons un schéma similaire avec le père de Frida, qui, sans gêne a des rapports sexuels avec l'amie de sa femme dans sa propre maison. Il y a aussi Éric, qui prend du plaisir avec toutes les femmes qu'il désire. Il devient un homme insatiable capable « d'aller et venir entre les cuisses d'une Rousse, d'une Jaune, d'une Suisse, d'une Bamiléké, d'une tout ce que vous voulez » (23). La frivolité est présente dans ces romans comme un héritage provenant des aïeuls esclaves que les hommes antillais ont reçu du passé. Comme l'indique Thomas : « la dégradation subie par les esclaves sous ce système d'exploitation continue de hanter la Martinique et la Guadeloupe ». Il faut donc une thérapie réelle sur le psychisme et une délivrance des douleurs enfouies dans les mémoires et dans l'histoire. Cela montre que ce comportement des hommes et la peur des femmes « remonte à la petite enfance, au temps où flottaient les hommes, au bout d'une corde, avec des coups de fouet en guise de bénédiction » (123).

Ces deux romans, en effet, montrent la force de l'histoire et de la mémoire. Dans *D'eaux douces*, Kanor conclut par « j'ouvre le paquet que m'a confié ma grand-mère. [...] C'est comme

si, au fond j'avais toujours su que nous nous retrouverons, elle et moi, main dans la main, liées à la vie à la mort. Ainsi soit-il. Amen » (179). La grand-mère est représentée ici comme le symbole du passé, de l'histoire et de la mémoire de l'esclavage dans laquelle se trouve Frida avant de trancher la vie d'Éric et la sienne. Dans *l'Espérance macadam*, Pineau, termine dans une perspective d'espoir rendue possible grâce à l'histoire et la mémoire retrouvée : « Eliette, ma fille tu connais déjà toute l'histoire [...] Et il faudra bien [...] rebâtir, panser les plaies, regarder pour demain l'espérance [...] » (297). La mémoire se présente donc comme le lieu de voir et de sentir toutes les souffrances enfouies dans les esprits, les corps blessés, les corps amputés et "irréparés" par la traite négrière et l'esclavage.

Nous pouvons avancer qu'il y a une construction sociale du genre masculin et féminin dans les œuvres de Kanor et Pineau. Pour certaines féministes, il y a une association entre l'esprit et le corps de l'homme et de la femme. Il faut par conséquent une déconstruction et une libération des genres. La peur du fouet et la soumission sont les signes symboliques qui construisent la personnalité du descendant d'esclave, qui, même après plus de 400 ans gardent encore des séquelles du traumatisme qui ne s'effacent pas du jour au lendemain. Dans *D'eaux douces* et dans *L'espérance macadam*, la violence qui altère fatalement l'image de l'homme noir est justifiée par le discours historique. Ce qui expose le corps féminin du descendant d'esclave à des abus traumatisants. Dans ces romans, les Antillais souffrent dans un déséquilibre. A ce niveau, un travail de réparation doit être fait pour panser les plaies du corps et de l'âme, restées toujours béantes. Les différents acteurs de la traite négrière ont le devoir de reconnaître leur part dans toute cette tragédie qui influence et conditionne le genre de l'afro-caribéens.

Nous pouvons faire ici un clin d'œil au Mémorial ACTe, qui est un lieu dédié à la mémoire collective de l'esclavage et de la traite, situé sur le site d'une ancienne usine sucrière, à Pointe à

Pitre, en Guadeloupe. Il fait ressortir les souffrances silencieuses depuis la capture des aïeux dans les villages africains jusqu'à la réduction de ceux-ci à l'état de marchandises dans un commerce triangulaire esclavagiste. La mémoire peut servir de catharsis au trauma car elle permet de découvrir ou même de redécouvrir des choses enfouies dans le subconscient. Il nous faut noter que le discours, porté par Kanor et Pineau sur l'homme noir et son inconstance, est intimement lié à l'histoire des noirs déportés d'Afrique, ainsi que dans leurs rapports sociaux (sexe, genre, race).

4 ANALYSE DES QUESTIONS DE TRANSCULTURALITÉ CHEZ MARYSE CONDÉ ET MYRIAM WARNER-VIEYRA

Cette partie de notre étude sera consacrée aux faits l'écriture transculturelle de la littérature féminine francophone, en particulier, celle liée aux œuvres de Maryse Condé et de Myriam Warner-Vieyra. Ainsi, pour mieux cerner ce qu'il y a de transculturel dans ces œuvres, il est nécessaire de situer cette notion dans le contexte des grands changements et bouleversements opérés dans le domaine de la création littéraire africaine et de la diaspora africaine. Semujanga démontre que la transculturalité est l'ouverture des cultures les unes sur les autres, à travers le déplacement des sujets.

La thématique de la migration est essentielle pour mieux comprendre de la transculturalité dans les œuvres de notre corpus. A ce propos, Jacques Chevrier, spécialiste de la littérature africaine, a forgé le terme de « migitude » (2006, 160) pour désigner une nouvelle tendance chez les écrivains francophones. Il évoque la rupture avec les anciens modèles de penser et de création en ces termes :

A l'époque de la négritude, exaltation [...] les valeurs des civilisations noires, a donc succédé un autre temps, le temps de la 'migitude' un néologisme qui veut dire que l'Afrique dont nous parlent les écrivains de cette génération n'a pas grande chose à voir avec les préoccupations de leurs devanciers. (ibid.)

Dans ce cheminement, la rupture se saisit dans la mobilité, les enjeux de la « migitude » ou de l'écriture migrante. En effet, ce critère de mobilité rentre dans le cadre de notre analyse sur la transculturalité présente dans *Pensions Les Alizés* de Condé et de *Juletane* de Warner-Vieyra ; Elles arcboutent la vision transculturelle au modèle matriciel du sujet migrant.

Se faisant, le fait transculturel se perçoit dans son lien étroit avec la problématique de la migration qui traverse en filigrane les nouvelles écritures africaines, en particulier celle des femmes. Dans cette perspective que Chevrier invite à avoir une attitude sérieuse dans toute étude sur la nouvelle génération littéraire, dont se réclament les auteures de notre corpus, qui a tendance à se définir « simultanément de la culture d'origine et de leur culture d'accueil, en vue d'inscrire leur démarche dans un nouvel espace identitaire dont les frontières font éclater les cadres ordinaires » (2006, 175). Comme on le voit, la notion de transculturalité fonctionne sur la base de l'identité culturelle. Cependant, elle ne doit renvoyer à un reniement de la culture d'origine comme le prétendent certains critiques. Elle doit plutôt se percevoir comme une ouverture sur la culture des autres avec les idées de décroissement de l'espace identitaire. Une réalité qui serait consubstantielle aux œuvres de cette tendance ayant un double statut.

La notion de transculturalité ainsi située dans son contexte épistémologique, il s'agira dans l'analyse suivante, de montrer de quelle manière elle se présente dans les œuvres étudiées. Pour y parvenir, nous examinerons les questions liées au positionnement d'entre-deux dans leur rapport à la mobilité. Nous nous intéresserons également à la transculture comme source de l'affirmation du Moi féminin. Enfin, nous évoquerons la renaissance de l'écriture féminine et son apport à la littérature mondiale.

4.1 Observation des positionnements d'entre-deux : la notion de mobilité comme fondement transculturel dans la littérature féminine

Le phénomène de la migration est indiscutablement l'un des fondements de la transculturalité car à l'ère où l'on parle de la mondialisation et des recompositions des identités, un nombre important d'écrivaines telles que Maryse Condé et Myriam Warner-Vieyra s'inscrivent dans la remise en question de la notion d'appartenance à un espace littéraire national. Avec elles, l'on

assiste à l'émergence d'un territoire littéraire réorienté, déspatialisé par rapport à leur origine. C'est donc dans cette écriture migrante que s'observent les spécificités du fait transculturel dans son rapport à la mobilité du sujet.

Dans chaque œuvre de notre corpus apparaît une pluralité d'espaces organisés en macro-espaces et en micro-espaces. En effet, les premiers se rapportent aux espaces plus étendus et plus grands. Ils peuvent se rapporter notamment à l'Afrique, aux Antilles, à l'Occident ou à l'Europe. Quant aux seconds, ils relèvent de plus petits espaces représentés par les pays et différents lieux de mobilité des sujets. Dans *Pensions Les Alizés*, la Guadeloupe où Emma est née et la France où « elle est danseuse nue » (22) constituent une trajectoire de la mobilité. En témoigne ces groupes nominaux qui forment un champ lexical de l'espace : « Point-à-Pitre » (12), « Marie-Galante » (14), « le morne de Massabielle », « le morne Miquel », « la Place de la Victoire » (17). Ces micro-espaces se rapportent notamment à « la Guadeloupe » (17), territoire qui a vu naître Emma, l'héroïne de l'œuvre. A l'opposé se trouve le territoire d'accueil qui se perçoit également par des groupes nominaux tels que « Paris » (13), « Nouvelle Vénus », « Pigalle » (15). A ces espaces, s'ajoute d'autres tels que celui du concubin d'Emma qui déclare : « je suis haïtien » (19). En effet, au-delà de l'espace haïtien, Ismaël reconnaît dans ses répliques avoir visité d'autres espaces : « j'ai fait mes études au Mexique. Je connais plusieurs pays d'Amérique latine, je connais les Etats-Unis, le Canada » (42). Nous avons là des indicateurs de mobilité, le sujet migrant étant partagé entre au moins deux territoires voire plusieurs territoires culturels distinctes. Pour ce qui est de *Juletane*, nous observons le même trajet de la mobilité du sujet pris entre différents espaces (Caraïbes, l'Afrique et l'Europe). Ici, les espaces s'enchevêtrent selon les différentes strates de la narration. Ainsi, le premier niveau de l'espace se réfère à la première

strate de la narration relative au personnage Hélène. Quant au second niveau, l'on retrouve le personnage Juletane. Cependant, c'est la similarité entre les espaces fréquentés par ces personnages qui retient notre attention car il nous semble un aller-et-retour constant entre l'espace du récit d'Hélène et celui de Juletane. Si Juletane est née « dans un petit bourg d'une petite île de la mer caraïbes » (12) avant d'aller poursuivre ses études à la Cité Universitaire de Paris, Hélène « possédait un petit appartement à Paris, une villa aux îles, construite à côté de la maison familiale » (83). Ces passages en rapport avec le récit d'Hélène sont édifiants : « Hélène se revoit encore durant les dernières récoltes avant son premier départ pour la métropole » (40), « elle avait travaillé dans plusieurs pays d'Afrique » (56). Nous avons affaire à des sujets mouvant d'un espace à un autre tout comme chez Juletane qui après son union avec Mamadou en France, alla « vivre dans son pays, en Afrique » (32). C'est à ce niveau que s'observe la transculturalité car la question du décloisonnement des espaces induit celle de l'intégration du sujet migrant qui part d'une culture, généralement, d'origine, à une autre dite d'accueil.

La transculturalité se reconnaît dans un choc culturel qui provoque un profond traumatisme qui dénature le sujet à tel point qu'on ne sait plus où le classer. En effet, en arrivant sur le territoire d'accueil, le sujet migrant est confronté à une nouvelle réalité culturelle hostile à son identité. Une situation à laquelle il doit faire face pour donner un sens à son existence.

Dans *Pension Les Alizés*, Emma quitte son pays natal (la Guadeloupe) pour la France dans l'intention de continuer ses études de médecine. Mais finalement, elle abandonne rapidement ce projet tant souhaité par son père pour devenir « une danseuse nue » car « les jours étaient noirs comme les tableaux d'une salle de classe, des tickets de rationnement pour tout. La viande, on ne savait pas ce que c'était » (13). Aussi, en refusant le nouveau nom qu'on lui attribue « Joséphine Baker », Emma reste digne et confirme son identité « Emma Boisgris, je restais » (13), « j'étais

une négresse digne » (14). Mais sa nouvelle condition de vie sera aux antipodes de cette identité noire qu'elle réclame avec force à travers sa mère car « elle est danseuse nue dans une boîte à Pigalle, [...] elle montre son cul aux blancs [pour surmonter] le froid, la faim, le rationnement » (22). La difficile intégration de l'héroïne de *Pension Les Alizés* se perçoit quand Emma interjette : « je n'aime pas les Américains. La façon dont ils parlent, ça ne me plaît pas » (14). Ainsi, ces difficultés sont des sources de motivation qui provoquent la nostalgie de la terre mère : « il faudra que je retourne au pays » (38). Nous avons là une velléité de retour à la culture mère. Emma partagée entre deux espaces, n'appartient désormais ni à la culture antillaise dont elle est la honte : « cette enfant est la honte de notre nom ! La honte de notre nom ! » (13) ni à la culture française qu'elle a du mal à comprendre et à intégrer : « je vendais à mes propriétaires le café que Maman m'envoyait [...] C'est à des choses comme cela que l'on reconnaît l'égoïsme des gens » (15). Elle n'a plus une appartenance ou une culture exclusive. D'où l'expression de sa solitude qu'elle compense en ces termes : « quand je me sens trop seule, hop, un petit coup de Jessye Norman ou de Barbara Hendricks et je me sens tout à fait bien, Je me mets à flotter sur un nuage » (43). Le fait qu'Emma n'appartienne plus exclusivement à une aire culturelle spécifique est perceptible dans cette autre réplique : « chez nous, il y a toutes les couleurs de l'arc-en-ciel » (55). L'idée de globalisation se profile en filigrane dans cet énoncé car c'est ainsi que le personnage entend voir le monde, elle qui est à la recherche d'une identité nouvelle. L'on comprend pourquoi Emma refuse de rentrer au pays qu'elle désirait tant (à travers l'image de la mère). Malgré les supplications de son amant Ismaël, elle maintient son refus en ces termes : « trop tard. Je ne la vois plus, elle a dû mourir » (118). Il s'agit ici d'une mort symbolique de la culture d'origine à la lumière de laquelle le sujet ne se définit plus exclusivement. A ce titre, Emma Boigris est un sujet transculturel car malgré les difficultés liées

à son intégration dans l'espace d'accueil, elle rejette la représentation de l'autonomie de son identité culturelle.

Pour ce qui est de *Juletane*, deux personnages retiennent notre attention quant à leur forte présence dans les tissus narratifs : Il s'agit d'Hélène identifiée au premier niveau de la narration et de Juletane au second niveau. En effet, l'histoire de ces deux héroïnes s'interpénètrent pour évoquer la même réalité. Hélène est à Paris, quittant sa famille dans le but de se marier et d'avoir un enfant pour échapper à sa condition de « maîtresse femme » (11). Mais elle sera déçue par son conjoint qui « à deux mois de la date convenue pour la célébration de leur union, Hector avait envoyé son meilleur ami annoncer à Hélène qu'il s'était marié à une française enceinte de ses œuvres » (55). La tentative d'intégration de cette dernière échoue d'où son amertume à l'égard des hommes et d'une société qui ne la reconnaît pas et qu'elle ne comprend plus. D'ailleurs, « ses parents avaient été scandalisés [...] parce qu'elle préférerait le Whisky à leurs petits punch parfumés » (57). Si elle aime whisky et cigarette, c'est pour justement se soustraire au traumatisme de sa condition existentielle de femme solitaire partagée entre deux mondes qui l'influencent constamment. Cependant, Hélène se raviserait lorsqu'elle lira, avec émotion, dans un cahier glissé entre ses affaires le témoignage de Juletane qui présente encore un tableau plus sombre de l'intégration de la femme dans un espace étranger. Juletane avait, en effet, quitté dès sa prime jeunesse « son île » après le décès de ses parents « [s]a Mairaine [...] [l]'expédia en France » (27), où elle doit s'adapter aux « concerts pas-de-loup » (28), écouter « les retransmissions radiophoniques de concerts d'orchestres philharmoniques des capitales européennes » (ibid.) fréquenter et « dîner dans un restaurant chinois du boulevard Montparnasse » ou encore aller au cinéma « voir un de ces films à la mode [...] une Martine Carole [...] ou Gérard Philipe » (25). Comme on le voit, tous les habits de l'espace d'accueil

sont imprégnés dans la vie de Juletane jusqu'au jour où l'idée de se marier avec un africain (Mamadou) et surtout avoir un enfant l'assaille. C'est à partir de ce moment que l'espoir de l'héroïne se transforme en cauchemar car « le jour de [son] arrivée dans ce pays [Sénégal], rien ne se passa comme [elle] l'avai[t] imaginé » (45). Tout comme Hélène, Juletane est déçue de celui qu'elle aime parce qu'« avant de partir faire ses études en France, il avait été marié selon la coutume de son pays avec une cousine » (33) . Le premier obstacle pour Juletane est la polygamie autorisée par la société de son mari. Elle ne supporte pas et digère mal cette situation de coépouse dont elle doit désormais s'affubler. Le traumatisme que lui cause cette situation se lit aisément tout au long de son récit. Ce passage justifie nos propos : « je m'entendais à tout sauf à cela [...] j'eus l'impression que le monde n'existait plus » (33-34). En plus, Juletane est hostile à une langue qu'elle ne comprend pas : « elle [sa coépouse] parla tout le temps leur langue, ignorant [sa] présence » (33), « la langue nationale se mélangeait au français » (45). Des femmes et d'autres personnes qui l'entouraient, « aucune ne parlait le français. Leurs rires à tous propos, les paroles qu'elles m'adressaient et dont je ne saisisais pas le sens, se traduisait dans mon esprit par des moqueries » (73). Tout autour d'elle sent la nouveauté. Elle était donc « surprise par le comportement des gens qui [l'] entourait. La terre elle-même semblait se dérober sous [ses] pas, [elle se] débattai[t] dans un monde irrationnel et étranger » (52). Confrontée à cette intégration difficile dans la société sénégalaise, Juletane éprouve l'envie de retourner en France, mais ce sera une velléité car dira-t-elle : « moi, je ne rêve plus de Paris ou d'ailleurs » (54). Malgré la nostalgie de la France ou de son pays d'origine, elle restera dans ce pays où elle n'est plus que l'ombre d'elle-même.

De ce qui précède, il convient de retenir que de *Pension Les Alizés à Juletane*, les personnages sont pris dans leur déplacement en allant d'un espace à un autre espace, cherchant à

se frayer un chemin dans un monde où la culture d'origine et la culture d'accueil rentrent en choc. Cette transculturalité n'est pas sans influence sur le Moi féminin qui de plus en plus s'affirme comme un sujet individuel autonome.

4.2 La transculturalité et l'affirmation du Moi féminin

Selon Semujanga : « en partant de l'Afrique, les écrivains veulent peindre l'humaine condition, en général. Ils n'envisagent plus une Afrique littéraire et culturelle recroquevillée sur elle-même. L'ouverture à l'autre devient un devoir » (1992, 49). Ces propos du critique s'inscrivent au cœur des œuvres du corpus car si la littérature francophone est ouverte sur l'extérieur, elle a permis de libérer la parole au genre féminin anciennement marginalisé. La transgression des normes dans *Pension Les Alizés* et *Juletane* présente une femme de plus en plus décomplexée qui prend des initiatives au même titre que les hommes. La littérature féminine francophone présente des personnages féminins comme c'est le cas dans *Pension Les Alizés* et *Juletane*. Ces œuvres exposent respectivement les aventures d'Emma, d'Hélène et de Juletane. Le topique de personnages féminins n'est pas un effet du hasard. Il s'agit pour les auteures de faire sortir la femme du second plan où on l'a toujours logé. A l'observation de la conduite de ces personnages, l'on retrouve des femmes émancipées.

Dans *Pension Les Alizés*, l'héroïne Emma vit dans la solitude dans un appartement tout à elle. Lorsqu'elle ressent pour la première fois l'envie de s'attacher à un homme (Ismaël), voilà ce qu'elle lui dit : « j'ai toujours rêvé d'un homme qui serais tout à moi [...] un homme à qui je donnerais son argent de poche, de quoi acheter ses cigarettes » (57). A travers ce passage, l'on comprend que Condé a inversé le statut du genre qui jusque-là avait prôné que le pouvoir est au phallus. Chez elle, c'est la femme qui affirme son identité féminine comme pour dire qu'elle peut tout aussi commander. Cela se justifie dans l'œuvre lorsqu'Emma héberge Ismaël qu'elle

veut posséder à elle seule. Une telle situation d'émancipation s'accompagne d'un discours sexuel cru. En effet, dans l'œuvre de Condé, la sexualité n'est plus un tabou dans la mesure où Emma entend diriger sa vie sexuelle comme elle le souhaite. C'est autour de sa relation avec Ismaël que l'on saisit ce discours. Devenue « Une pute ! Une pute » (13) à Paris, son mode de vie contraste avec la longue tradition où le sexe a été destiné à la procréation. Ainsi, au soir de l'arrivée d'Ismaël, ils font l'amour. L'hypersexualité de cette dernière est dénoncée par son amant en ces termes : « ton sexe surtout, insatiable. Une grande bouche baveuse qui veut m'engloutir tout entier » (94), « je n'avais jamais fait l'amour sur commande » (95). Emma, par ce comportement sexuel, remet en question les stéréotypes des sociétés traditionnelles qui ont toujours dicté que seul l'homme peut prendre l'initiative de l'acte sexuel. En plus, elle sort du stéréotype selon lequel désir et plaisir sexuel sont l'apanage de la jeunesse ; son amant Ismaël étant jeune et beau et elle une femme d'un certain âge : « un jour, je me suis regardée dans une glace et j'étais vieille. Vieille et laide. Des rides autour de la bouche. Des poches sous les yeux » (85). Les observations d'Ismaël sur son corps sont édifiantes : « je n'en veux plus de tes seins mous, de la peau de ton cou tout fripé, de ton ventre pareil à un plat de jello » (94). Partant de ces descriptions, l'on observe la révolte d'Emma car malgré ce corps et cette beauté usés par le temps, elle pense qu'elle est toujours une belle femme et que son appétit sexuel est tout à fait normal et donc sans tabou. En témoigne ce monologue : « heureusement, je n'ai pas grossi. Mon corps est svelte » (86). A ce niveau de notre analyse, il faut considérer le personnage de Condé dans son émancipation et sa révolte contre les normes sociétales. Par ce jeu, l'auteure veut donner une image nouvelle à la femme.

Dans *Juletane* le constat est identique. En effet, Hélène vivait en « maîtresse femme, qui jusqu'à ce vendredi soir de février, réglait sa vie comme elle l'entendait, en donnant à son moi

d'abord une place de choix » (11), « trop indépendante, elle n'aurait pas pu supporter un mari qui commande, décide et dirige » (12). Hélène est une femme émancipée qui refuse de vivre sous la domination de l'homme. D'ailleurs, après le tour d'Hector, elle pense « qu'une femme pouvait bien vivre seule. Elle s'était jurée de ne plus jamais souffrir à cause d'un homme » (56), « Hélène alluma une nouvelle cigarette. Elle avait commencé à fumer pour se donner une allure émancipée et libre, puis y avait pris goût. Elle fumait maintenant deux paquets par jour » (ibid.) Dans la même dynamique, Warner-Vieyra inverse le rôle ou le statut des genres. C'est Hélène qui fait tout à la place de son homme : « faire des économies pour payer son appartement de Paris » (83), « Hélène, en femme pratique, avait vu le notaire et fait établir un contrat de séparation des biens avant et après le mariage » (84), « Hélène, au contraire, non seulement ne lui demandait rien, mais insistait pour payer quelquefois à sa place et c'est elle qui lui offrait des cadeaux » (85). En plus de son émancipation, elle se rebelle contre les hommes qu'elle plaint pour leurs mauvaises attitudes envers les femmes : « tous les hommes, quels que soient leur niveau culturel ou leur origine sociale, étaient de parfaits égoïstes qui ne valaient pas une seule larme de femme » (82). De ce fait, « elle était sûre qu'elle n'aimerait jamais un homme au point d'en perdre la raison. Son aventure à Paris, à vingt ans, avait été un véritable vaccin, qui l'immunisait parfaitement contre l'amour » (55). L'on comprendra que son union avec Ousmane qui est moins âgé qu'elle est une pure vengeance.

Tout comme Hélène, Juletane, s'insurge contre tous les hommes, en particulier, son Mari Ousmane qu'elle déteste pour l'avoir contraint à un foyer à trois femmes. A ce propos, elle affirme : « je ne comprends pas non plus cette forme de ségrégation ou les femmes semblaient n'avoir aucune importance [...] ombre de mystère entourait les affaires du mari qui, seul maître, décidait de tout sans jamais s'inquiéter des goûts et désirs des femmes » (49). Tous ces propos

s'inscrivent dans l'idée d'émancipation. Si Juletane prend position pour l'indépendance, c'est justement parce qu'elle veut dominer sa situation de femme soumise « je suis décidée à ne plus accepter mon sort comme une volonté divine, mais je veux le dominer » (90). Pour Juletane, il n'est plus question de s'enfermer dans des stéréotypes longtemps entretenus sur la femme. En parcourant les œuvres de notre corpus, il ressort que le rôle attribué aux personnages féminins est un choix topique qui permet aux auteures de remettre en question l'image anciennement projetée sur la condition de la femme. Une prise de conscience d'un tel degré, est nouvelle et se justifie à la lumière de la transculturalité qui donne plus de possibilité à ces femmes d'affirmer leur identité féminine. Les espaces culturels étant ouverts les uns aux autres, les normes traditionnelles et sociétales sont révolues. En procédant de cette écriture de transgression, Condé et Warner-Vieyra participent à la renaissance de la littérature francophone féminine. Cependant quel est son apport à la littérature monde ?

4.3 La renaissance de l'écriture féminine et son apport à la littérature-monde

Le constat que l'on fait aujourd'hui est que l'écriture des femmes francophones s'est affranchit du carcan idéologique dans lequel elle a été cantonnée, c'est à dire à une Afrique littéraire et culturelle exclusive à l'homme. Cette idée se justifie, car, ni Condé ni Warner-Vieyra n'écrivent pour exalter l'espace culturel d'origine. En effet, avant la postcolonie l'on assiste à une littérature féminine ambiguë et renfermée dans la « stéréotypie » et son « enlissement » (1977, 18) qui l'avait conduit dans une véritable impasse. A cette époque l'on dénombreait peu de productions de la part des femmes car dans certaines sociétés telles la majorité des sociétés traditionnelles africaines, la femme n'avait pas droit à la prise de parole pour à plus forte raison écrire une œuvre littéraire. Seul l'homme s'est arrogé le droit de la prise de parole ou d'écriture. Ces dernières décennies cet espace a été reconquéri par la femme ; l'homme n'est plus seul dans

la mise en scène littéraire de la condition des femmes. Nous assistons donc à la renaissance d'une littérature féminine qui émerge et qui exprime la féminité et la double identité des auteures partagées entre plusieurs cultures. Cette renaissance vient contrebalancer la vision unilatérale que donnait la littérature de la femme, en particulier, celle de la femme noire. Ainsi, s'il y a une réaffirmation de la littérature féminine, force est de savoir son apport à la « littérature-monde » (Le Bris et al., 2007) qui est à la fois manifeste et recueil d'essais. En effet, Brezault fait remarquer que :

Le 16 mars 2007, à l'initiative de Michel Le Bris, fondateur du festival '*Etonnants voyageur*' de Saint Malo, 44 écrivains signent, dans *Le Monde des livres*, un article qui présente 'l'acte de décès de la francophonie' en prônant 'l'émergence d'une littérature-monde en langue française consciemment affirmée, ouverte sur le monde, transnationale'.

(1)

Comme on le voit, le concept de « littérature-monde » appelle à l'abolition des frontières tracées par la francophonie pour l'ouvrir à la mondialisation. De ce fait, les œuvres de Condé et de Warner-Vieyra ne sauraient être dissociables d'une telle idée de globalisation. Leurs apports à la consolidation d'une « littérature-monde », c'est la liberté d'expression remarquée dans leurs productions littéraires. La littérature féminine, à travers la plume de ces auteures, est libérée de toutes contraintes idéologiques qui l'empêchaient de réellement s'affirmer. Cela on le perçoit, notamment par la remise en cause des canons littéraires traditionnellement établis, remise en cause du statut social de la femme, transgression des codes littéraires. Le tout couronné par le refus d'appartenir à un seul espace culturel et littéraire. En se comportant ainsi, la littérature féminine contribue à l'établissement d'une littérature-monde en français. Ce sont là autant de manifestations observées dans l'écriture féminine, particulièrement dans les œuvres de Maryse

Condé et Myriam Warner-Vieyra qui constituent un apport considérable à réalisation d'une littérature monde. L'observation des positionnements d'entre deux des configurations spatiales des sujets, leur intégration dans les espaces nouveaux qui les accueillent, permettent d'avancer que le phénomène de la transculturalité s'observe dans l'écriture féminine francophone étudiée ici qui apporte sa contribution au renouveau de la création littéraire.

5 CONCLUSION

La migration et la transculturalité, telles qu'abordées dans les productions filmiques et littéraires de notre corpus, nous ont permis d'explorer les moyens par lesquels le migrant, déjà investi d'une culture première, tente de s'adapter à la culture d'accueil ; ce qui peut mener à un conflit et même à une perte d'identité. De part cette recherche sur la *migration et la transculturalité dans les arts visuels et les littératures francophones* nous sommes parvenus à saisir les procédés par lesquels les positionnements d'entre-deux, posés par l'expérience migratoire, provoquent des phénomènes violents de transculturalité. En nous penchant sur les questions de genre, de sexualité et de trauma, nous avons également démontré que ces positionnements complexifient, chez ces sujets migrants, une prise de conscience face à l'expérience du trauma qu'ils tentent de dominer. La représentation des formations identitaires, de l'exploitation du corps de la femme noire et de l'acte de la mémoire au féminin (comme chez Fabienne Kanor et Gisèle Pineau), mettent avant la construction sociale du genre de part laquelle la femme, simple objet sexuel, est soumise à un traitement corporel violent. Nous avons déconstruit le sens de cette représentation en la liant au trauma historique que constituent les séquelles de l'esclavage, de la traite négrière et de la colonisation. Nous penchant sur le domaine de la transculturalité d'héroïnes (notamment dans les œuvres de MC et de MWV), nous avons examiné la déconstruction du rôle assigné au genre qui se met en place dans ces œuvres. Nous avons ainsi présenté l'attitude émancipatrice de ces héroïnes qui, à travers de nombreuses expériences traumatiques, parviennent à refuser et à résister aux exigences sociétales patriarcales.

L'analyse des personnages de ces productions a révélé que la migration et la transculturalité prennent source dans l'histoire de la traite négrière, de l'esclavage et de la

colonisation. Ce sont ainsi des phénomènes historiques qui constituent le socle de la mémoire de ces personnages. Kanor, dans une interview accordée au Dr Gladys M. Francis, affirme que :

L'écriture, tout comme le cinéma, me permet enfin de prendre la mesure de la grande blesse originelle, de ce que nous, peuples déportés, ballottés, avons vécu. Écrire et filmer c'est tenter de fouiller calmement nos plaies, de regarder l'histoire sans ressentiment, de revenir aux espaces premiers, de fêter les vivants et les morts, d'encaisser le passé. Je suis une grande malade. J'ai mal à mon histoire et la réécrire est le seul moyen que j'ai trouvé pour guérir un peu. (« Entretien avec Fabienne Kanor 'L'Ante-llaise par excellence,' » 2017)

L'histoire constitue la principale source d'inspiration d'artistes comme Kanor qui, pour se soustraire du déchirement identitaire, n'hésitent pas à faire appel à ce passé qui les hante et qui détermine leur écriture. A ce propos, Kanor ajoute :

Je crois en la cale comme lieu majeur, originel, de fermentation, de transformation, de créolisation, de dilution et de troc. La cale, c'est ce ventre bourré à craquer, de morts-vivants. La traversée, c'est le passage de la vie à la mort puis à la survie, puisque la plupart des captifs embarqués vont vivre. En tant que romancière, j'ai besoin de ce lieu clos où tout est possible, où rien n'est encore arrêté. (Ibid.)

Comme on le voit, le bateau négrier a une forte charge idéologique dans la conception artistique des auteurs, eux-mêmes migrants, de notre corpus d'étude. C'est de ce trauma historique que se forme leur conscience créatrice.

Il faudra aussi, pour ces femmes écrivains des Antilles, convoquer cette mémoire afin de réhabiliter, selon Kanor, « ce corps-fossile où sont déposés chagrins, victoires, deuils, où

sont stockés les grands chapitres de notre histoire » (Francis, « entretien avec Fabienne Kanor 'L'Ante-llaise par excellence,' » 2017). On le perçoit dans la résurgence de la mémoire historique qui structure de bout en bout les productions de cette littérature féminine francophone. Au regard de cette mémoire, ces femmes redéfinissent leur place à l'image de leurs personnages féminins qui, progressivement se détachent des cloisonnements socioculturels et historiques qui leur empêchent de s'affirmer et de s'épanouir. « Etre femme, » pour ces auteures, c'est prendre leur destin en main. Kanor le soutient quand elle propose cette définition de l' « être femme » :

Etre femme c'est apprendre à aimer son homme. Décider de déposer les armes les plus encombrantes. Garder l'œil ouvert. Continuer de courir sous les étoiles. Ne jamais cesser de dire « JE ». Cultiver sa forêt. Fréquenter les cimetières. Porter des baskets et une salopette de travail. Ne pas contracter la maladie des mères : l'hystérie, le cannibalisme. C'est habiter son corps, de la tête aux pieds. C'est prendre la plume pour ouvrir quelque chose. C'est se méfier des clefs, de l'or. C'est être ancienne, ancêtre. (Ibid.)

Kanor appelle à un dépassement du rôle social traditionnellement reconnu à la femme. Il s'agit de l'affranchir du regard et du jugement méprisant de sociétés la maintenant dans le silence et l'oubli. De même, Kanor milite de vive-voix en faveur d'un assouplissement des relations homme-femme qui pourrait aboutir à un équilibre du rôle des genres. C'est dans cette perspective qu'elle affirme : « Il faut ouvrir la porte de la case pour ré-instaurer le dialogue entre homme et femme. Il faut installer des chaises dans cette case pour que l'un et l'autre puissent s'asseoir » (Francis, « entretien avec Fabienne Kanor 'L'Ante-llaise par excellence,' » 2017). L'affirmation de ce vœu est traduite par des personnages qui refusent

la cloison. De Zouina dans *Inch'Allah dimanche*, en passant par Emma, Hélène et Juletane (respectivement dans *Pension Les Alizés* et *L'espérance Macadam*), nous sommes en présence de personnages révoltés, à la recherche permanente d'un modèle identitaire personnel à se créer : « Nous devons trouver nos propres mots pour panser nos blesses. Nous devons utiliser nos énergies passées pour apprendre à nous mettre debout. Nous ne devons pas craindre de regarder nos histoires en face » (Ibid.). Ainsi, sans référence à l'histoire, il serait difficile, voire utopique, de se libérer du carcan idéologique qui assujettit.

En créant des personnages partagés entre des espaces culturellement distincts, les auteurs de notre corpus prônent le « décès » d'une identité culturelle unique. Pour eux, comme nous l'avons proposé dans notre étude, il est question d'une invitation au dépassement des frontières géographiques (nord-sud, centre-périphérique) et symboliques (hommes-femmes, connues et méconnues de l'histoire, des corps et de l'esprit, etc.), qui impliquent une transculturalité, qui dans sa violence, fait transgression et digenèse (à l'image de la théorie de la relation Glissantienne).

REFERENCES

- Amaladoss, Michael. "La multiculturalité, c'est reconnaître, respecter et accepter l'autre." *Le Mauricien*. N.p., 6 Mai 2013. Accessed 04 Apr. 2017.
- Assa Assa Syntyche, "Migrations et quête de l'identité chez quatre romancières francophones : Malika Mokeddem, Fawzia Zouari, Gisèle Pineau et Maryse Condé." Thèse de doctorat : Littératures. Université Paul Valéry Montpellier 3. 2014.
- Barlet, Olivier, Anne Crémieux. "Inch'Allah dimanche." *Africultures*, 29 Nov. 2001. Accessed 06 Feb. 2016.
- . "Inch'Allah dimanche." *Africultures*, Oct. 2012. Accessed 21 Apr. 2016.
- Benguigui, Yamina. *Inch'Allah dimanche*, 2001. Film.
- Bhabha, Homi, and Françoise Bouillot. *Les lieux de la culture: Une théorie postcoloniale*. Paris : Payot, 2011. Print.
- Bonnie, Thomas. "La position de la femme dans la société esclavagiste aux Antilles et ses conséquences actuelles." Australie, University of Perth. Accessed 08 Apr. 2017.
- Breland, Amanda E.. "D'eaux douces de Fabienne Kanor : La source du mal antillais." *Amour, sexe, genre et trauma dans la caraïbe francophone*, Edited by Gladys M. Francis, Paris : L'Harmattan, 2016.
- Brezault, Éloïse. "Les enjeux du manifeste Pour une littérature monde." *Études littéraires africaines* 29 (2010): 35-43.
- Bris, Michel Le, and Jean Rouaud. *Pour une littérature-Monde*. Paris, Gallimard, 2007.
- Carrion, Juliette. "L'Espérance-Macadam : Comment se libérer du cercle de violence." *Amour, sexe, genre et trauma dans la caraïbe francophone*, Edited by Gladys M. Francis, Paris : L'Harmattan, 2016.

Chamoiseau, Patrick. Interview non publiée avec Bonnie Thomas, Martinique, 26 juin 2001.

Chevrier, Jacques. *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence : Edisud.

2006.

Condé, Maryse. "Reprendre la parole : pour une littérature du refus." *Notre Librairie*. 35-36

(1972).

---. *La parole des femmes : essai sur des romancières des Antilles de langues française*,

Paris : L'Harmattan, 2000.

---. *Pension les Alizés*. Paris : Mercure de France, 1988.

Couti, Jacqueline. "Dissociation et réintégration corporelles dans « *C'est vole que je vole* » de

Nicole Cage-Florentiny." *Amour, sexe, genre et trauma dans la caraïbe francophone*, Edited

by Gladys M. Francis, Paris : L'Harmattan, 2016.

De Beauvoir, Simone. *Le deuxième sexe*, Paris : Gallimard, 1949.

Diop Papa Samba. "La recherche francophone au-delà des approches thématiques : de

nouvelles orientations méthodologiques." Marc Cheymol (dir.), *Littératures au Sud*, Paris,

Éditions des archives contemporaines / Agence universitaire de la Francophonie (AUF),

2009.

Eboué, Fabrice. "Les secrets de tournage du film *Case départ*." *AlloCiné*, Accessed 06 Mar.

2016.

Francis, Gladys M. "*Case départ* : Slavery in Martinique through the Lens of Comedy."

Celluloid Chains: Slavery in the Americas through Film. Eds. Block and Duke, Knoxville:

The University of Tennessee Press, 2017.

---. "Fabienne Kanor 'l'Ante-llaise par excellence' : sexualité, corporalité, diaspora et

créolité." *The French Forum*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press 41.3 (2016): 273-288.

Glissant, Edouard. *Poétique de la Relation – Poétique III*, Paris : Gallimard, 1990.

Héritier, Françoise. *Masculin Féminin : la pensée de la différence*, Paris. Odile Jacob. 1996.

Hollis, Isabel. "International Journal of Francophone". Aug2012, Vol. 15 Issue 2, p197-213.17p. Accessed Feb. 2016.

Kaganski, Serge. "Inch'Allah dimanche – Critique et avis par les Inrocks." *Les Inrocks*. Accessed 01 Feb. 2016.

Kanor, Fabienne. *D'eaux douces*, Paris : Gallimard, 2004.

---. "Sillonner les ventres et les chambres." *Amour, sexe, genre et trauma dans la caraïbe francophone*, Edited by Gladys M. Francis, Paris : L'Harmattan, 2016.

Legid, Alex 56, et al. "Avis sur le film Case départ." AlloCiné. Accessed 06 Mar. 2016.

Merlin, Denis. "Juridique et culturel." "*Case départ*" *bafoue l'égalité et la fraternité*, 1 Jan. 1970. Accessed 06 Mar. 2016.

Martin, Jim. "Avis sur la noire de..." *Avis sur le film La noire de... (1966) par Jim Ariz SensCritique*. Accessed 01 Feb. 2016.

N'Goran, David. "De la culture littéraire : pour comprendre la littérature générale et comparée : Méthodes, Thèmes et Problèmes théoriques." Abidjan : INIDAF, 2013.

---., and Edouard Glissant. "De la culture littéraire : pour comprendre la littérature générale et comparée." Abidjan : INIDAF, 2013.

Pineau, Gisèle. *L'espérance macadam*, Paris : Stock, 1995.

Puech, Danielle. "Esclaves d'hier et d'aujourd'hui : *Le Voltaïque et La Noire de...* de Sembène

Ousmane." Esclavage et Abolition. Accessed 01 Feb. 2016.

Samir, Fellah, et al. "Identité francophone ? Une littérature entre transculturalité et interculturalité dans les romans de Ali BECHEUR, Réjean DUCHARME et Jacques POULIN." Thèse de Doctorat : littérature française. Paris 8, 2016.

Sembene, Ousmane. *La noire...*, 1966. Film.

Semujianga, Josias. "La mémoire transculturelle comme fondement du sujet africain chez Mudimbe et Ngal." *Tangence* 75 (2004): 15-39.

---. "De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman." *Études françaises* 372 (2001): 133-156.

---. "Présentation : La littérature africaine et ses discours critiques." *Études françaises* 372 (2001): 7-11.

---. *La littérature africaine des années quatre-vingt : les tendances nouvelles du roman*, Canada : Présence francophone, n°41, 1992.

Steketee Lionel, Eboué Fabrice, Nigijol Thomas. *Case départ*, 2011. Film.

---. "Les secrets de tournage du film Case départ." *AlloCiné*. Accessed 06 Mar. 2016.

Strauss, Frédéric. "Inch'Allah dimanche." (Film 2001) – *Documentaire – Critique-Télérama.fr*. Accessed 01 feb. 2016.

Touré Moussa, Dir. *La pirogue*, 2012. Film.

Veldwachter, Nadège. "Esclavage et Holocauste : Pour une histoire croisée dans des traumatismes en héritage." *Amour, sexe, genre et trauma dans la Caraïbe francophone*, Edited by Gladys M. Francis, Paris : L'Harmattan, 2016.

Warner-Vieyra, Myriam. *Juletane*, Paris : Présence Africaine. 1982.