

ScholarWorks@GSU

Re/construction d'identités transatlantiques dans les ouvrages littéraires et cinématographiques de Fabienne Kanor

Authors	Gonzalez Perez, Maria Del Rosario
Citation	Gonzalez Perez, Maria Del Rosario. "Re/construction d'identités transatlantiques dans les ouvrages littéraires et cinématographiques de Fabienne Kanor." Thesis, Georgia State University, 2019. https://doi.org/10.57709/15888074
DOI	https://doi.org/10.57709/15888074
Download date	2026-03-12 14:55:33
Link to Item	https://hdl.handle.net/20.500.14694/10711

RE/CONSTRUCTION D'IDENTITÉS TRANSATLANTIQUES DANS LES OUVRAGES
LITTÉRAIRES ET CINÉMATOGRAPHIQUES DE FABIENNE KANOR

by

MARIA D. GONZALEZ

Under the Direction of Gladys M. Francis, Ph.D.

RÉSUMÉ

Ce projet de recherche offre une étude sur la construction des identités transatlantiques dans les œuvres de Fabienne Kanor. Se concentrant sur les films *Des pieds mon pied* (2009), *La noire* (2005), *Jambé dlo* (2009), et les romans *D'eaux douces* (2004) et *Humus* (2006) nous proposons de parcourir les problèmes rencontrés et les outils utilisés par les personnages, les acteurs, et Kanor elle-même. Ces questions de construction identitaire englobent la langue, le langage, la parole et l'écriture. Ces travaux démontrent comment l'entre deux et le sentiment d'appartenance compliquent la quête identitaire qui semble irrémédiablement butter contre les effets du colonialisme, de la traite négrière, ainsi que de la culture du silence et de la soumission qu'ils impliquent. Cette thèse explore ainsi les conflits qui bousculent la re/construction et la réappropriation du corps et de sa sexualité.

Mots clés : Fabienne Kanor, identité rhizome, Martinique, construction identitaire, Glissant, transatlantique, Afrique, Mémoire, transmission, Antilles

RE/CONSTRUCTION D'IDENTITÉS TRANSATLANTIQUES DANS LES OUVRAGES
LITTÉRAIRES ET CINÉMATOGRAPHIQUES DE FABIENNE KANOR

by

MARIA D. GONZALEZ

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

Master of Arts

in the College of Arts and Sciences

Georgia State University

2019

Copyright by
Maria Del Rosario Gonzalez Perez
2019

RE/CONSTRUCTION D'IDENTITÉS TRANSATLANTIQUES DANS LES OUVRAGES
LITTÉRAIRES ET CINÉMATOGRAPHIQUES DE FABIENNE KANOR

by

MARIA D. GONZALEZ

Committee Chair: Gladys M. Francis

Committee: Ioana Cooper
Sophie Vainer

Electronic Version Approved:

Office of Graduate Studies

College of Arts and Sciences

Georgia State University

December 2019

DÉDICACE

À ma famille qui m'a inconditionnellement apporté soutien, amour et compréhension au cours de ma carrière et de la réalisation de ce projet.

A mi querida mamá por siempre apoyarme y ayudarme con hijo en mi ausencia, por creer en mí, por estar ahí, por su amor infinito gracias.

A mi querido papá por ayudarme a cumplir mi sueño más anhelado, por su trabajo arduo que ha permitido que hoy día este logrando una meta más en mi vida, por todos sus sacrificios gracias.

A mi adorado hermano por siempre estar conmigo en la buenas y en las malas, por nunca dudar de mí, por ser mi paño de lágrimas y el creador de muchas sonrisas, gracias.

A mi amado hijo y a mi amado esposo les dedico este trabajo porque ustedes son mi motivación, gracias por comprender mi ausencia, mis malos ratos, gracias por su comprensión.

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à remercier Dieu de m'avoir donné la force spirituelle et mentale nécessaire pour mener à bien ce projet.

Je suis particulièrement reconnaissante envers Dr. Gladys Francis pour son soutien, non seulement lors de la rédaction de ma thèse, mais également lors de la réalisation de ma maîtrise. Je suis reconnaissante de l'avoir eue comme modèle à suivre, pour sa confiance, sa patience, sa motivation, sa compréhension et son dévouement.

Je tiens également à remercier Dr. Cooper et Dr. Le Calvez pour être des enseignants si inspirants et pour tout leur soutien pendant mes études.

À tout le corps enseignant et au personnel du Département de Langues et Cultures Étrangères de *Georgia State University*.

À mes camarades de classe pour être des personnes si extraordinaires qui aiment autant que moi la langue française.

À ma famille pour m'avoir donné tout leur amour et leur soutien durant les bons et durs moments de ce voyage académique.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS		V
1	INTRODUCTION	1
2	QUÊTE IDENTITAIRE ET CONFLITS INTERPERSONNELS CHEZ FABIENNE KANOR	6
2.1	Quête identitaire dans <i>Des pieds mon pied</i> et <i>La noiraude</i>	7
2.2	Le sentiment d'appartenance dans <i>Des pieds mon pied</i> , <i>Jambé dlo</i> et <i>La noiraude</i>	12
2.3	Le problème de l'entre-deux dans <i>La noiraude</i> , <i>Jambé dlo</i> et <i>Des pieds mon pied</i>	15
3	LANGUE, LANGAGE, PAROLE ET ÉCRITURE DANS LA CONSTRUCTION IDENTITAIRE	17
3.1	Le langage et la langue dans <i>Humus</i> et <i>D'eaux douces</i>	18
3.2	La parole comme affirmation de l'identité féminine dans <i>Humus</i>	22
3.3	Écriture : le passage entre l'identité réelle et l'identité rêvée dans <i>D'eaux douces</i> et <i>Humus</i>	27
4	LA RECHERCHE IDENTITAIRE DES FEMMES	31
4.1	L'impact du silence sur la construction de l'identité féminine dans <i>D'eaux douces</i>	31
4.2	Le rôle de la mère dans la construction de l'identité féminine dans <i>D'eaux douces</i> et <i>Humus</i>	33

4.3	Le corps au cœur de la quête identitaire dans <i>Humus</i> et <i>D'eaux douces</i>	36
4.4	La sexualité dans <i>Humus</i> et <i>D'eaux douces</i>	39
5	CONCLUSION	42
	BIBLIOGRAPHIE.....	44

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 3.1 Liste non exhaustive de mots et expressions en créole dans *D'eaux douces* et *Humus*

..... 21

1 INTRODUCTION

La quête de l'identité demeure un sujet d'intérêt pour beaucoup d'écrivains et cinéastes francophones qui tentent, de par leurs ouvrages, d'en décrire les méandres. Parmi eux, nous nommerons les écrivaines guadeloupéennes Maryse Condé (*La vie sans fard*¹ et *Héremakhonon*)² et Simone Schwarz-Bart (*Pluie et vent sur Télumée miracle*)³. Dans le champ cinématographique, la cinéaste franco-algérienne Yamina Benguigui dépeint ce sujet dans *Inch'allah dimanche*⁴ et le cinéaste sénégalais Ousmane Sembène nous en donne un aperçu au sein de son film *La noire de...*⁵. En effet, la notion de la quête identitaire est propre aux auteurs francophones, comme Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Léon Damas qui de par leur théorie de la *négritude* avancent que :

La Négritude est une négation de l'assimilation culturelle, [elle] résulte d'une attitude active et offensive de l'esprit. Elle est sursaut, et sursaut de dignité. Elle est refus [...] refus de l'oppression. Elle est combat, c'est-à-dire combat contre l'inégalité. Elle est aussi révolte. [...] la Négritude [est] une forme de révolte d'abord contre le système mondial de la culture tel qu'il s'était constitué pendant les derniers siècles et qui se caractérise par un certain nombre de préjugés, de pré-supposés qui aboutissent à une très stricte hiérarchie. Autrement dit, la Négritude [est] une révolte contre ce que [on] appellerait le réductionnisme européen. (*Discours sur la Négritude*, 1987)

Le 26 février 1987, prononçant un discours sur la négritude, Aimé Césaire déclare que : « c'est tout ce qui a été la négritude : recherche d'identité, affirmation de notre droit à la différence, synthèse de la reconnaissance de notre droit et du respect de notre communauté ». Dans la même

¹ Condé, Maryse. *La Vie Sans Fards*. [Paris]: JC Lattès, 2012. Print.

² Condé, Maryse, and Richard Philcox. *Heremakhonon*. Boulder: Lynne Rienner Publishers, 2000. Print.

³ Schwarz-Bart, Simone, Christiane Szeps, and Alfred Fralin. *Pluie Et Vent Sur Télumée Miracle*. Bristol: Bristol classical Press, 1998. Print.

⁴ Benguigui, Yamina. *Inch'allah Dimanche*. France, Algeria: Film movement, 2001. video.

⁵ Sembene, Ousmane. *La Noire De....* France, Senegal: New Yorker Video, 1966. video.

veine, Frantz Fanon⁶ a joué un rôle considérable sur l'analyse de la quête identitaire (dans le domaine des études postcoloniales) au sein de son livre *Peau noire masques blancs* où il avance que, « le colonisateur instaure un processus d'infériorisation sur le peuple colonisé » (107) ; ce qui par conséquent entraîne chez les colonisés un désir de ressembler aux blancs dans le but de mettre fin à la domination qu'ils exercent sur eux. Nous ferons référence aux écrivains, poètes, philosophes et critiques littéraires mentionnés ci-dessus au cours de cette étude.

Ce mémoire a pour cadre théorique central les notions du Tout-monde, de l'identité rhizome et de la théorie de la relation d'Edouard Glissant, figure des plus influentes sur la pensée culturelle de l'espace caraïbe. Toutes ses notions se basent sur le rejet de ce qu'il appelle « l'universel », l'idéologie mise en place par l'Occident afin d'affirmer sa supériorité à travers le monde (Adelaine, 2018). Pour cette raison, Glissant déclare qu'il est nécessaire d'abandonner l'idée de l'universel, car c'est « l'arme la plus concluante » (Jeguosso, 2014). Selon lui, l'Occident définit l'identité comme une « racine unique », une identité qui instaure une hiérarchie des cultures à laquelle nous devons tous nous adapter : « l'identité racine unique » [est] considérée comme exclusive et comme un tueur de ce qui l'entoure » (ibid). Glissant s'oppose à cette philosophie et présente donc sa théorie de l'identité rhizome qu'il a empruntée à Gilles Deleuze⁷ et Félix⁸ Guattari. Ainsi, il affirme que les gens peuvent avoir des identités multiples qui « évoluent et entendent » (*Poétique de la relation*, 24). Le rhizome serait alors : « une racine

⁶ Fanon était un psychiatre, philosophe politique et écrivain antillais français de la Martinique, dont les travaux ont une grande influence dans les domaines des études postcoloniales, de la théorie critique et du marxisme (Biography.com)

⁷ Deleuze était un philosophe français né à Paris le 18 janvier 1925. Il a écrit à propos de la philosophie elle-même, de la littérature, de la politique, de la psychanalyse, le cinéma et la peinture. Ses œuvres les plus populaires sont les deux volumes du capitalisme et de la schizophrénie : *Anti-œdipe* (1972) et *Mille plateaux* (1980) (Biography.com).

⁸ Guattari était un psychothérapeute, philosophe, sémiologue et activiste français. Il est connu pour sa collaboration avec Deleuze dans les travaux susmentionnés (Biography.com).

démultipliée, étendue en réseaux dans la terre ou dans l'air, sans qu'aucune souche y intervienne en prédateur irrémédiable » (ibid.). Glissant définit l'identité en contexte antillais comme étant « fragmentée », « plurielle » et « hétérogène » (ibid.). Donc, pour pouvoir comprendre le problème de la création identitaire, il considère que « toute identité s'entend dans un rapport à l'autre » (23). On peut alors avancer que l'identité d'une personne se développe et évolue grâce à une autre personne, malgré les différences parfois incompréhensibles. Cela permet aux gens d'interagir, de s'ouvrir à un processus de métissage, ce que Glissant appelle la théorie du Tout-monde. De manière similaire, la théorie sur l'hybridité du théoricien Homi Bhabha⁹ affirme que chaque identité est hybride parce que l'on participe à une « zone d'échange » au sein du tiers espace¹⁰ qui est une zone de négociation et d'appropriation mais aussi toujours une zone de conflit. À sa manière, Kanor décrit, à travers son travail, les différents processus que vivent ses personnages et ses acteurs afin de se créer une identité. Ces parcours lui permettent de dénoncer le fléau de l'esclave et de la mentalité coloniale.

Fabienne Kanor est une cinéaste, journaliste, activiste et écrivaine française de parents martiniquais. Depuis son enfance, Kanor a eu du mal à s'intégrer en France et à s'y enraciner. En tant qu'immigrants, ses parents ne voulaient pas que Kanor et ses sœurs fassent face aux mêmes défis qu'eux, voilà pourquoi ils les encouragent à grandir en pensant que la France est leur lieu

⁹ Bhabha est un savant et un théoricien critique indien. Il est l'auteur de nombreux ouvrages explorant la théorie coloniale et postcoloniale, le changement de culture et le pouvoir, et le cosmopolitisme, entre autres thèmes (Biography.com).

¹⁰ Bhabha définit le tiers espace comme : « un mode d'articulation, une manière de décrire un espace productif, et pas seulement réflexif, qui engendre une nouvelle possibilité » (1994). C'est « un espace interruptif, interrogatif et énonciatif » de « nouvelles formes de signification culturelle » et « de production », brouillant les limites des frontières existantes et remettant en question les catégorisations établies de la culture et de l'identité. Selon Bhabha, ce tiers espace hybride est un « site ambivalent » où la signification et la représentation culturelles n'ont aucune « unité ou fixité primordiale » (Ibid.).

d'appartenance. Mais il fait malgré tout lieu de là où elles se sentent réellement déplacées, discriminées et perdues. Avec ses sœurs, la jeune Kanor joue le rôle de la conteuse et crée des histoires qui lui servent à découvrir le monde. Elle utilise son imagination pour accomplir ce qui lui manque : une (des) identité(s) forte(s) et solide(s). Kanor est une voyageuse et avec chaque voyage elle est à la recherche de son identité, elle se déplace d'un endroit à l'autre à la recherche de son lieu d'ancrage. C'est en parcourant le monde que Kanor à l'intention de re/construire son identité tout en essayant de relier ces espaces à son passé. Kanor décide de tourner le dos à l'intégration, à l'idée d'une identité racine, et préfère retracer les chemins pour créer sa propre identité avec ses propres modèles.

Kanor a étudié les lettres modernes, la sociolinguistique et la communication pour l'aider à créer des histoires inoubliables, mais qui ont plutôt pour but de parler de l'indicible. Elle utilise son expérience de journaliste (elle a travaillé pour France 3, Canal France International, RFI et Radio Nora) pour l'aider dans la réalisation de ses films et documentaires. Elle a pu combiner ces compétences pour créer avec succès des chefs-d'œuvre qui sont étudiés globalement. En tant que nouvelle génération d'écrivains et de cinéastes, née en France de familles caribéennes, Kanor tente d'offrir un nouveau regard sur la construction de l'identité. Au carrefour de sa propre histoire, celle des Caraïbes, de l'Afrique entre autres. Jegousso avance que : « Le roman féminin des Antilles est celui de la réappropriation. Réappropriation de l'histoire, de la mémoire, de la place de la femme dans les sociétés français, antillaises mais aussi africaine. Une réappropriation de soi et de sa culture » (2014). Pour cette raison, Kanor accorde une attention particulière à la création de l'identité des femmes. Dans ses livres et ses films, les personnages et les actrices féminins ne parviennent pas toujours à construire et à se réapproprier leur identité, elles luttent et

souvent prennent des décisions qui selon Kanor ne sont pas tragiques mais plutôt des actions qui les aident à se libérer et à être soi-même.

Les œuvres étudiées dans cette thèse comptent *Des pieds mon pied* (2009), *La noiraude* (2005), *Jambé dlo* (2009), *D'eaux douces* (2004) et *Humus* (2006). Elles serviront à l'analyse critique des problèmes et des outils utilisés par lesquels les personnages et les acteurs se construisent une identité. *Des pieds mon pied* retrace l'histoire autobiographique de Fabienne Kanor et de ses difficultés à s'enraciner. *La noiraude* est un court-métrage qui dépeint l'histoire de Marlène, une jeune « négropolitaine », née et élevée en métropole qui se bat pour se construire une identité et qui rêve d'aller en Guadeloupe. *Jambé dlo* raconte l'histoire de martiniquais qui ont émigré en France et qui luttent pour s'intégrer en raison du racisme et de la discrimination dont ils sont victimes. *D'eaux douces* retrace l'aliénation de Frida prise dans le filet de la question de l'identité et qui, pour se libérer, doit tuer son petit ami Éric. *Humus* évoque l'histoire de quatorze femmes noires captives qui pendant la traite de l'esclavage, une à une, brisent le silence et se révoltent.

Notre étude s'organise sur trois chapitres principaux. Le premier analyse les problèmes et effets de l'entre-deux et du sentiment d'appartenance des personnages et les acteurs lors de leur quête identitaire. Ensuite, nous examinerons les procédés que Kanor utilise (tels que la langue, le langage, la parole et l'écriture) qui fournissent aux personnages (et à Kanor elle-même) les outils qui procèdent à leur construction identitaire. Puis, nous observerons l'impact du silence et le rôle de la mère dans la formation de l'identité féminine. Notre analyse finale portera sur le corps et la sexualité en tant que dispositifs permettant aux femmes de se construire une identité.

2 QUÊTE IDENTITAIRE ET CONFLITS INTERPERSONNELS CHEZ FABIENNE

KANOR

Les questions de formation identitaire qui compliquent les notions de l'entre deux et du sentiment d'appartenance, restent des thèmes largement discutés dans beaucoup de livres et films de Fabienne Kanor. De nombreuses expériences personnelles ont amené l'artiste à analyser en profondeur les conflits qui surviennent lors de la quête d'une identité. Ainsi, dans ses œuvres, Kanor cherche à décrire les différents obstacles rencontrés par ses personnages et acteurs afin de mieux comprendre qui ils sont amenés à devenir. Nous commencerons avec l'analyse de *Des pieds mon pied*, un film autobiographique dans lequel Kanor ouvre une fenêtre sur sa propre quête d'identité, un processus criblé de maintes questions qu'elle se pose pour comprendre qui elle est. Similairement, *La Noiraude* nous présente l'histoire de Marlène, une femme née à Paris mais d'origine guadeloupéenne qui a du mal à construire son identité en raison du sentiment de n'appartenir à nulle part. Dans ce film, le sentiment d'appartenance (ou de manque d'appartenance, notamment) reste au centre de la création de l'identité de la protagoniste puisque comme l'avance Kanor, « il faut qu'on appartienne à quelque part » (*Des pieds mon pied*, 2009, 21 :32). Cependant, souvent, comprendre où se trouve notre place est chose compliquée, en particulier lorsque nous sommes nés et avons grandi dans des lieux différents. Tel est le problème qui s'arpeute dans *Jambé dlo*, un film portant sur l'histoire de martiniquais qui ont émigré en France pendant le BUMIDOM¹¹ ainsi que dans *Des pieds mon pied* et *La noiraude*. Nous analyserons la notion de l'entre deux à l'œuvre dans ces différents travaux et à laquelle les

¹¹ Le BUMIDOM : « (Bureau pour le développement des migrations dans les départements d'outre-mer) est un organisme créé par Michel Debré en 1963, en période de chômage lié à la crise de l'industrie sucrière aux Antilles, pour favoriser l'émigration des Afro-descendants des départements d'outre-mer vers la France » (une-autre-histoire.org).

personnages se heurtent continuellement ; se sentant, d'une certaine manière, connectés à divers lieux et vivant un conflit permanent quand il s'agit de définir leur identité.

2.1 Quête identitaire dans *Des pieds mon pied* et *La noiraude*

Dans le court métrage *Des pieds mon pied*, Kanor décrit sa quête d'identité, comme étant la recherche « d'un endroit à soi et de son intégration » (1 :20). Elle cherche ainsi la compréhension d'elle-même et de ses origines. Il est surtout question de sa « réflexion sur l'identité d'une Noire de France » (Aurélia, 2017). Le film débute avec la représentation des pieds de Kanor et continue avec la représentation des pieds de d'autres personnes y compris ceux de son père. Ces pieds deviennent l'élément central et symbolique du film pour Kanor qui croit que les pieds racontent l'histoire, la vie et la douleur de chaque personne. L'artiste remarque également qu'elle croit avoir « des pieds fantômes » étant donné qu'il lui est impossible de retracer son histoire, ses pieds ne lui « parlent » pas (*Des pied mon pied*, 2009). S'enchevêtrent alors chez Kanor une série d'interrogations dirigées vers son père. De par ces questions sur le vécu de son père, Kanor espère pouvoir comprendre sa propre histoire. Mais puisque pendant longtemps il n'a su partager cette histoire avec elle, Kanor avance que « c'est lorsque que [sa] mère est partie que [son] père se mis à parler » (*Des pieds mon pied*, 2009, 17 :00). Cette porte maintenant ouverte, Kanor invite son père à discuter de sa vie en France, un pays où elle ne s'est jamais sentie chez elle : « J'ai l'impression que ce n'est pas ma terre, je me demande où est ma terre » (*Des pied mon pied*, 2009, 18 :24). Même si Kanor est née et a grandi en France, elle ne se sent pas chez elle, elle se sent déracinée. Selon Yet Beauchemin, chercheur de l'Institut national d'études démographiques, les immigrants de la deuxième génération se sentent discriminés et perçus sous un statut « d'altérité », ce qui débouche à des sentiments de déracinement dans ce qui est censé

être leur pays d'origine (*The Local.fr*). Dans un entretien pour France TV, Kanor explique comment l'expérience d'immigration de ses parents l'affecte, elle avance :

J'ai assez mal vécu l'émigration de mes parents. Ils sont arrivés par le BUMIDOM dans les années soixante. C'était des Français marrons, des Noirs de France avec tout ce que cela supposait à l'époque. Mes parents ont été les bras de la France, ils étaient entre l'île et la France, mais cela a été une immigration ratée sur le plan social. Ils ont encaissé aussi le racisme. (FranceTvinfo.fr)

Ses paroles rendent compte d'un récit bien trop commun des immigrants. L'immigration n'affecte pas seulement les parents de Kanor mais elle-même. Dans sa conversation avec son père, ce dernier remarque les effets du déplacement vers la mère patrie ; même si Kanor était encouragée par ses parents à vivre comme une française en mettant en second lieu la Martinique (la véritable patrie laissée derrière), Kanor se sent déracinée malgré tout.

De plus, Kanor s'interroge sur la raison pour laquelle elle n'a pas pu s'enraciner quelque part et se demande si les liens avec son père sont les raisons pour lesquelles elle n'a pas pu trouver sa place. Ratner, chercheur sur le développement identitaire et de la parentalité, affirme que les parents et la parentalité ont une forte influence sur la formation de l'identité. Ratner souligne que l'attachement créé entre les parents et les enfants peut affecter la manière dont ils sont capables de créer avec succès leur propre identité (2014). Pour cette raison, on peut proposer que l'une des raisons pour lesquelles Kanor a du mal à trouver sa place ou à s'installer dans un lieu spécifique ne peuvent pas être isolées des liens affectifs étroits qu'elle entretient avec son père. Parler avec son père met en lumière un pan de son histoire, Kanor apprend les aspects négatifs et positifs du départ de la mère patrie de son père, d'une certaine manière Kanor a des liens avec la France même si elle a l'impression de ne pas en avoir.

Ensuite, le père de Kanor pense qu'elle ne devrait pas souffrir de ce problème de quête d'identité car pour lui la France devrait être le lieu d'ancrage de sa fille. C'est bien là son lieu de naissance et là où elle a étudié. Il déclare : « Vous [Kanor et ses sœurs] ne connaissez pas la

Martinique, vous ne pouvez pas dire que la Martinique est chez vous » (*Des pied mon pied*, 2009, 19 :44). Malgré cet argument, Kanor lui indique ne pas toujours se sentir vraiment attachée à la France ou à la Martinique : « je me demande où sont mes racines ? » (*Des pied mon pied*, 2009, 18 :27). Kanor ne peut pas facilement trouver sa place car en plus de ses liens avec son père, il existe également d'autres facteurs externes qui affectent sa quête qui elle s'articule sur le lieu et l'histoire. Elle attribue un rôle considérable à la manière dont les personnes peuvent retrouver leur identité et trouver leur place. Dans une interview, Kanor avance que :

Tout cela, ils nous l'ont transmis comme ressortissants de cette première vague massive d'immigration de travail. Ils nous ont transmis la sueur de l'immigré. Finalement c'est toujours une histoire de place. Où est ma place ? C'est la question de la déterritorialisation, où l'on est à côté de soi-même. Cette histoire-là, j'essaie de la décliner à travers l'histoire du migrant. C'est parce que moi-même je ne me suis jamais sentie à ma place que cela m'a amené à parcourir tous ces territoires, à marcher le monde. Aujourd'hui à Yaoundé, demain à Rabat, puis à Paris, à Fort-de-France, à la Nouvelle-Orléans... C'est ainsi que je porte tous ces mondes en moi, et leurs fardeaux aussi. Je suis en quelque sorte condamnée à écrire des histoires de déplacement. Je suis dans une lignée d'écrivains voyageurs, un peu comme Maryse Condé qui m'intéresse beaucoup. Et je vais continuer à marcher. (francetvinfo)

Pour cette raison, Kanor refuse l'histoire qui l'empêche de trouver se lieu d'ancrage, elle refuse ce qui va à l'encontre de ses propres croyances, elle décide au contraire, de se créer sa propre histoire et de tracer ses propres chemins. Elle refuse d'être une sédentaire et préfère marcher à la recherche des éléments qui peuvent l'aider à « combler tous les trous » (Herbeck, 2013) dont elle a besoin pour combler les vides et se sentir plus complète. Par exemple, dans *Des pieds mon pied*, elle déclare que même si elle après a eu l'occasion d'être à la Martinique et de voir les « réalités » de l'île, la rencontre n'a pas causé de changements sur son rapport à l'île, au contraire, elle remarque dans la conversation avec son père qu'elle ne peut pas comprendre les normes, le mode de vie et l'idéologie des deux pays (la France et la Martinique). Alors son voyage pour trouver sa place ne peut que continuer.

En outre, pour être en mesure de comprendre la question de Kanor sur son chez soi, nous devons comprendre ce que signifie être « chez elle, » ce que signifie avoir des racines. Bugarija, chercheur en culture, explique que :

“The idea of homeland has become devoid of layers and misleading in its intent to closely associate the concept of home with a land. Through their immigrant experience, immigrants found that homeland could be any place that makes you feel at home. And that feeling is not reserved exclusively to the birthplace—an arbitrary piece of land selected for us by fate”¹²(2017).

Selon lui, émigrer dans un autre pays joue un rôle important dans la définition de ce que l'on croit être chez soi. Une fois qu'une personne quitte la mère patrie et passe du temps dans un autre lieu, apprend et interagit avec d'autres cultures, cela peut susciter des conflits et des questions.

Par exemple, dans *Peau noire masques blancs* Frantz Fanon avance que :

Le Noir qui entre en France change parce que pour lui la métropole représente le Tabernacle ; il change non seulement parce que c'est de là que lui sont venus Montesquieu, Rousseau et Voltaire, mais parce que c'est de là que lui viennent les médecins, les chefs de service, les innombrables petits potentats [...], Il y a une sorte d'envoûtement à distance, et celui qui part dans une semaine à destination de la Métropole crée autour de lui un cercle magique où les mots Paris, Marseille, la Sorbonne, Pigalle représentent les clés de voûte. Il part et l'amputation de son être disparaît à mesure que le profil du paquebot se précise. Il lit sa puissance, sa mutation, dans les yeux de ceux qui l'ont accompagné. (1952)

Donc, les individus prennent la décision de s'intégrer en France afin de se sentir acceptés et parce qu'ils considèrent cette option comme le seul moyen d'améliorer leur mode de vie. Pour cette raison, leur première impression est que la France est un lieu surréaliste où tout est perfection et bien-être.

¹² Ma traduction : « L'idée de la patrie est devenue dépourvue de couches et demeure trompeuse dans son intention d'associer étroitement le concept de maison à une terre. Par leur expérience d'immigrant, les immigrants ont découvert que leur patrie pouvait être n'importe quel endroit où ils se sentent chez eux. Et ce sentiment n'est pas réservé exclusivement au lieu de naissance - un lopin de terre arbitraire choisi pour nous par le destin ».

Le père de Kanor lui rétorque qu'elle se sent perdu parce qu'elle a voyagé et rencontré d'autres endroits auxquels elle a l'impression d'appartenir il convient également que pour Kanor et ses sœurs : « peut-être vous êtes bien intégrées (à la France) mais pas bien acceptées » (*Des pied mon pied*, 2009). Ce commentaire important met en évidence le rejet et la discrimination, des sujets qui seront développés dans la section d'analyse suivante.

Les travaux artistiques de Fabienne Kanor sont une source pour l'aider à se retrouver et à comprendre la complexité de la création d'une identité ; ils permettent également d'aider d'autres personnes qui vivent ce même combat. Ainsi, avec l'aide de sa sœur Véronique Kanor, elle réalise *La noiraude* un film autobiographique qui (comme *Des pieds mon pied*) dépeint l'histoire d'une « Néropolitaine » Marlène, une femme à la recherche de ses racines et de son identité. On peut noter que Marlène ne sait pas où les chercher. Dans un entretien, Kanor avance que, « [Marlène] n'a pas [d'autre] choix que de rester » (*Africiné*, 5 :35). Contrairement à Kanor, Marlène n'est jamais allée en Guadeloupe, la France est le seul endroit qu'elle connaît, les liens qu'elle établit avec la Guadeloupe sont en raison du lien que sa mère a avec cet endroit. Même si Marlène veut sortir de la France, un lieu où elle se sent constamment rejetée et aliénée, elle ne peut pas partir dans un endroit qu'elle ne connaît pas. La Guadeloupe devient pour elle, « le pays des rêves, un pays mystifié » (*Africiné*, 6 :32) et la France le pays de toutes ses réalités. Même si pour Marlène la Guadeloupe est le pays idéal, uniquement sa mère peut l'aider à atteindre son objectif de s'y rendre.

Enfin, Marlène est un personnage qui ressemble à Kanor parce les deux « tourn[ent] autour d'elles-mêmes » ne savent pas où aller. Avec ce film, Kanor emmène le spectateur dans un voyage de découvertes de soi-même, même si la protagoniste est incapable de retracer ses racines. Pour cette raison, Kanor voyage continuellement et poursuit inlassablement des

recherches sur son histoire afin de pouvoir faciliter la création de son identité. Marlène et Kanor ne savent pas où est leur chez soi mais soulignent la nécessité d'appartenir à quelque part.

2.2 Le sentiment d'appartenance dans *Des pieds mon pied*, *Jambé dlo* et *La noiraude*

L'apparence physique, la langue et les traditions sont des caractéristiques qui peuvent aider à être accepté dans un groupe ou à en être rejeté. Pilot, chercheuse sur les questions d'inégalités sociales, de minorités linguistiques et ethnoculturelles, souligne que se sentir accepté et appartenir à un groupe est important dans la création de l'identité (2003). Par exemple, on peut remarquer que d'une certaine manière les individus créent leur identité en tenant compte des caractéristiques structurelles et culturelles aux niveaux individuel et collectif. Pour cette raison, le sentiment d'appartenance à un groupe les aide dans le processus de création de leur identité. Mais comme on peut le remarquer dans les films de Fabienne Kanor, les personnages principaux font l'expérience du contraire. Ils maintiennent des expériences négatives quant à trouver un groupe ou un lieu dans lequel ils se sentent comme chez eux. En prenant le personnage de Marlène et Kanor comme exemple, on peut souligner que les deux ont l'impression de ne pas appartenir à leur lieu de naissance. Dans *Des pieds mon pied* Kanor avance qu'elle : « se cherche partout dans le monde pour être capable de trouver un endroit ou des endroits où elle a vraiment l'impression d'appartenir » (Vimeo, 2019). Chaque individu réagit différemment au processus de création identitaire et donc leur sentiment d'appartenance peut différer lui aussi. Pilote propose que certaines personnes cherchent seulement de l'acceptation sans mettre autant d'accent sur les liens communs entre eux mais que d'autres recherchent un sentiment d'appartenance plus profond, par exemple, ils cherchent l'acceptation de personnes qui partageant les mêmes intérêts sur leur histoire, qui partagent la mêmes conditions sociales, culturelles et même économiques

(2003). Dont, il est important de souligner l'articulation entre les dimensions individuelle et collective dans le processus de la construction identitaire.

Grandir dans un endroit où vous êtes jugés sur les critères de votre couleur, ethnicité ou *race*, votre religion ou parce que vous ne correspondez pas au « modèle » dominant – sont des facteurs qui contribuent à la complexité du sentiment d'appartenance. Kanor et ses personnages ont expérimentés les refus et la discrimination pour avoir l'air différent. Dans un entretien, Kanor raconte qu' « [en raison] de [son] accent, [ses] tics [et] ses façons de négropolitaine, [elle] était considéré comme une étrangère » (Herbeck,2013). Aussi, Kanor avance que le comportement des gens lui faisait peur, principalement pour leur racisme. Dans un entretien elle avance :

J'ai grandi et me suis formée dans la peur. Celles des parents débarqués dans une France blanche et raciste où ils se sentaient exclus. La peur des Blancs, en somme aussi la peur des riches puisque mes parents appartenaient à une classe sociale basse...très tôt, je les ai entendu exprimer leurs peurs... j'ai également grandi dans la peur de l'homme noir. Ma mère nous mettait en garde contre les infidélités et la méchanceté du Noir. (Francis, « Fabienne Kanor 'l'Ante-llaise par excellence' : Sexualité, corporalité, diaspora et créolité », 276)

Le racisme, la peur et la discrimination sont contre des problèmes auxquels Kanor fait face pas seulement en France mais aussi aux Antilles. Elle doit réussir à les surmonter afin de vivre sans faire préjudice à son identité. Par exemple, Kanor se sent rejetée (aux Antilles) parce qu'elle est « Ante-llaise » - une femme antillaise non traditionnelle, n'étant pas mariée, n'ayant pas d'enfants. Son point de vue sur le modèle social antillais est différent et elle ne se considère pas comme une « beauté antillaise » (ibid.). On peut remarquer qu'elle est contre le statut de la beauté antillaise. Alors, nous analyserons plus ce concept dans les chapitres suivants.

De plus, Kanor avance qu'elle est « à la recherche de [ses] lieux, de ces terres fermes, de ces zones d'ancrage qu'[elle] n'a jamais connues » (Afrinice.com). Ici, Kanor nous fait résonner la théorie d'identité rhizome d'Edouard Glissant qui stipule qu'un individu peut avoir plusieurs

identités. En tant qu'écrivaine et cinéaste voyageuse, Kanor se demande « est-ce qu'[elle] appartient à un lieu ou au monde ? » (Africine, 2004). Au cours de ses voyages, Kanor a rencontré de nouvelles cultures, des traditions différentes et des normes sociales qui pourraient être similaires à ses propres croyances. Ce qui lui permet de déclarer qu'elle a une identité multiple ou une identité rhizome, comme le définit Glissant. Selon la théorie de Glissant, « une identité multiple naît non pas du passé mais de relations qui se tissent au présent » (Radovic, 2007). Ainsi, Kanor parcourt le monde (le Sénégal, le Cameroun, la Martinique, les États-Unis, etc.) et maintient une relation avec d'autres cultures qui peuvent l'aider à trouver sa place. Pour cette raison, il est important de remarquer l'importance de la théorie de l'identité rhizome qui sustente que la recherche d'une identité racine unique, comme le dit Glissant, ne fait que créer davantage de conflits entre différentes cultures. En tant qu'individu, on est libres d'explorer d'autres lieux, cultures et idéologies afin de trouver celles qui représentent le mieux nos croyances. Cela ne signifie pas que l'individu rejette qui il est, mais plutôt qu'il reste ouvert à des échanges qui renforcent les apports culturels et identitaires. Similairement, Maryse Condé, écrivaine guadeloupéenne, illustre ces identités multiples et pluri-géographiques de par ses expériences et passages de Paris à New York, ou des Antilles à l'Afrique de l'Ouest. Kanor et Condé sont contre le sédentarisme et pensent que voyager est la meilleure façon de trouver sa place (aussi plurielle qu'elle puisse être). Il est important de reconnaître les exigences et le caractère mouvant et multiple des identités plurielles.

Dans le film *Jambé dlo*, Hélène, a toujours rêvé d'aller en France et quitter ainsi la Martinique pour la France à la recherche d'un meilleur mode de vie. Mais à son arrivée en France, ses rêves ont été anéantis par la cruauté du racisme et de l'indifférence des autres. Même si elle est française, elle n'est jamais traitée comme l'un d'entre eux et on lui dit de retourner en

Martinique. Son histoire contraste avec celle de Kanor et de Marlène, car essentiellement Hélène a quitté la Martinique. Pour elle, la France est le lieu-mythe et pays-rêvé n'est que le lieu de souffrances et de discrimination. Elle ne comprend pas pourquoi elle est considérée comme une étrangère et décide de revenir chez elle, ce qui constitue sa manière de réagir face au racisme et à la discrimination tout en cherchant à trouver un point d'ancrage et une identité. Kanor nous montre à quel point il est important de porter à l'écran ces récits tels que nous les voyons continuellement dans la société française (et bien d'autres).

2.3 Le problème de l'entre-deux dans *La noiraude*, *Jambé dlo* et *Des pieds mon pied*

Le problème de l'entre-deux se pose dans le film *La noiraude* où Marlène la protagoniste doit imaginer où est son meilleur lieu d'appartenance même si elle se sent déplacée en France et elle ne connaît pas la Guadeloupe. Pour cette raison, elle n'est pas vraiment capable de retracer ses racines et de choisir son lieu d'ancrage. Hall, théoricien en études culturelles, stipule que « Once people leave their country opens the opportunity to experience the problem of “l'entre-deux”, especially with time”¹³ (1996). Même si Marlène ne connaît pas la Guadeloupe elle rêve d'avoir la possibilité de quitter la France. La seule raison pour laquelle elle discute de son lieu de résidence est en raison du rejet vécu dans sa mère patrie. Comme l'avance Bhabha: “the negotiation of cultural identity involves the continual interface and exchange of cultural performances that in turn produce a mutual and mutable recognition (or representation) of cultural difference” (Mambrol, 2016)¹⁴. Pour cette raison on peut avancer que les gens qui vivent

¹³ Ma traduction : « Une fois que les gens quittent leur pays d'origine, cela ouvre la possibilité de faire l'expérience du problème de l'entre-deux, en particulier avec le temps ».

¹⁴ Ma traduction : Bhabha suggère que la négociation de l'identité culturelle implique une interface et un échange continus de performances culturelles qui produisent à leur tour une reconnaissance mutuelle et mutable (ou une représentation) de la différence culturelle.

dans des endroits différents font l'expérience d'un processus de négociation et d'échange. Nous l'observons dans le film *Des pieds mon pied* où Kanor négocie son identité entre la Martinique et la France, mais également avec les autres pays où elle s'est rendue. Nous pourrions avancer aussi que ces échanges culturels ne font qu'enrichir ses identités et font d'elle une femme « tout-monde ». Kanor combine les connaissances de diverses cultures qu'elle a rencontrées et les transmet à ceux qui n'ont pas eu la possibilité de les explorer eux-mêmes. Elle n'est plus dans l'entre-deux conflictuel, elle est maintenant capable de retracer et d'accepter ses identités plurielles.

Dans *Jambé dlo*, Hélène, qui a travaillé un peu en France, affirme que cette expérience lui a permis de construire une maison pour elle et son fils, mais son fils, Jean, ne semble pas avoir le même avis, pour lui « la France [lui] a volé [sa] maman » (3 :16). Hélène a négocié de nombreux aspects de sa vie en France, par exemple sa langue. Elle parlait français pour se sentir mieux intégrée dans l'Hexagone et a mis de côté sa langue créole. Mais ces échanges et négociations qui sont pour elle à la fois positifs et négatifs lui permettent de prendre une décision qu'elle pense être la meilleure : retourner à la Martinique.

3 LANGUE, LANGAGE, PAROLE ET ÉCRITURE DANS LA CONSTRUCTION

IDENTITAIRE

Dans les œuvres de Fabienne Kanor, en particulier dans ses livres, l'utilisation du langage¹⁵, de la langue¹⁶, la parole¹⁷ et de l'écriture deviennent des outils qui aident l'écrivaine à construire son identité. Tout d'abord, on peut constater que le langage utilisé par Kanor est vigoureux et très explicite. Tous les mots semblent soigneusement choisis pour dépeindre l'atrocité des événements et les émotions parfois cachées des femmes. Kanor utilise le langage comme un outil qui aide ses personnages à construire leur identité (comme nous le verrons dans le langage utilisé par les personnages des œuvres *Humus* et *D'eaux douces*). Nous analyserons également la présence de la diglossie entre le français et le créole ainsi que les raisons pour lesquelles Kanor conservent ces deux langues dans ses travaux. En outre, nous explorerons comment la langue permet à l'écrivaine de représenter l'histoire de sa quête identitaire tout en montrant l'histoire de ces femmes à travers leur mise en voix. Nous analyserons ensuite le rôle de la parole dans la formation de l'identité des femmes captives et ainsi que celle de Frida. Enfin, nous terminerons ce chapitre d'étude sur l'écriture servant de catharsis à la quête d'identité de l'écrivaine Fabienne Kanor et celle de ses personnages.

¹⁵ Dans ce mémoire, on définit le « langage » comme le vocabulaire utilisé pour exprimer quelque chose, le choix des mots, le ton, le libellé, l'expression et le verbiage.

¹⁶ « La langue » est la langue elle-même, la structure, la variation. Par exemple, dans ce mémoire on fait référence à la langue française et le créole.

¹⁷ Dans ce mémoire on définit « la parole » comme la capacité d'exprimer des besoins, des pensées, des sentiments, des souffrances pour soi-même.

3.1 Le langage et la langue dans *Humus* et *D'eaux douces*

Dans ses livres Kanor utilise un vocabulaire explicite pour décrire les différentes émotions qui vivent ses personnages. Dans les deux livres analysés, la scène du viol a un impact fort sur la vie des personnages et, par conséquent, Kanor utilise son propre style langagier afin de présenter ce problème souvent ignoré ou mis sous silence. La scène de viol de *Humus* témoigne comme Kanor fait appel à un langage si tangible que le lecteur ne peut qu'imaginer cette scène tragique. Sans craintes, ni tabous, le langage descriptif souligne les souffrances, les humiliations et les horreurs vécues par les femmes pendant leur captivité. Le personnage de la blanche dans *Humus* a été « vendue par son frère aîné avec la complicité de sa mère » (97) elle avance : « Je n'ai pas eu le temps de serrer les cuisses, la bête était déjà entrée. Depuis, j'ai une douleur au ventre » (118). Kanor dénonce ces événements avec le but de permettre aux personnages d'exprimer librement leurs affections. D'ailleurs, Kanor est reconnue pour être une écrivaine dont l'objectif principal est d'utiliser son travail pour attirer l'attention sur des problèmes délicats et leur donner l'importance qu'ils méritent.

Pour sa part, *D'eaux douces* dépeint « dans une langue brutale et subtile, gouachée d'ironie et d'humour [...] l'aliénation d'une femme prise dans les rets de la question identitaire et qui, pour s'affranchir, devra tuer de sang-froid » (*D'eaux douces*, rabat de couverture). Les mots permettent de dépeindre la personnalité de Frida tout comme les séquelles psychiques et physiques qui mettent en lumière la corporalité à l'œuvre dans ses conversations avec son père ou d'autres personnages. Le langage du détachement et de la perte de soi est alors au centre du cadre narratif qu'utilise Kanor pour donner existence à Frida. Nous ne voyons quand Frida exhorte : « De quoi suis-je coupable papa ? d'avoir aimé Éric ou de l'avoir tué ? (*D'eaux douces*, 34). À travers ces mots, on peut voir deux situations importantes dans sa vie, son amour pour

Éric et son meurtre. Alors, on témoigne que la mort est une forme de langage très important dans le livre. Atchade chercheur sur le corps dans le roman africain francophone parle de la mort en la décrivant comme :

[Un] signe du corps le plus représenté dans les romans du corpus. Ce signe revêt un caractère d'autant plus tragique qu'il intervient soit à des moments où l'on s'y attend le moins, soit dans des circonstances graves où le corps subit des violences effarantes avant de se réduire à l'état cadavre. C'est dire que dans la plupart de ces romans la mort est violente. Et cela ne saurait étonner, vu les rapports de force établis entre les deux communautés blanche et noire. Les morts sont soit le fait de violences inouïes exercées sur le corps des indigènes pour de multiples motifs, le plus souvent incongrus, soit la résultante de la révolte de ceux-là qui à bout de souffle, ont du mal à supporter davantage les oppressions, les brimades, les insultes. (171-172)

Comme on le remarque, Pour Frida, le meurtre d'Éric est un moyen de se révolter contre la continuité de la mentalité coloniale, principalement les comportements patriarcaux présents dans sa famille et la domination d'Éric sur son être. Aussi, avec ce meurtre, Frida a l'opportunité de renaître, de tuer le « modelé du nègre » qui l'a empêché de s'exprimer. Ce n'est qu'après ce meurtre qu'elle a finalement le pouvoir de se trouver. Dans *D'eaux douces*, la mort ne représente pas une tragédie mais elle est plutôt une « signe » de libération :

En se suicidant, Frida se débarrasse des choses qui ne lui permettaient pas être elle-même, de dénoncer le silence et le sédentarisme de ses parents et surtout de dénoncer le traitement fait aux femmes reléguées au statu de subalternes. Frida utilise donc une langue « libre » caractéristique de sa personnalité et qui contraste totalement avec celui de sa mère. Frida avance que « [sa] mère a peur », car cette dernière n'est pas en mesure de s'exprimer en créant son propre langage. Pour cette raison, le langage de Frida illustre qu'elle n'a pas peur, qu'elle est forte, et qu'elle préfère le suicide à l'esclavage d'idées et de manière d'être qui ne représentent pas ses croyances et surtout qui ne l'aide pas à re/construire son identité. Ainsi, dans *D'eaux douces*, « le langage est un médiateur [pour Frida] » (Georges, 2013)

La langue joue un rôle important dans la création d'une identité et contribue particulièrement à la notion d'appartenance. Être capable de communiquer librement améliore la confiance en soi et encourage les gens à communiquer avec les autres et à s'ouvrir à un échange de langues et de cultures (Camponovo, 2012). Georges, chercheur en langues étrangères, explique que, « People

will always have the need to forge new languages to recognize themselves and be recognized [...], language is a shared identity sign”¹⁸ (2013). Dans ses œuvres, Kanor présente « une bipartition du monde socioculturel antillais qu’on appelle traditionnellement (avec quelques restrictions) diglossique » (Georges, 2013). En ce qui concerne la diglossie¹⁹ entre le français et le créole, Georges avance que « [Ces] deux langues et [ces] deux cultures coexistent : le français [est] la langue scripturale appartenant à la culture du colonisateur, et [le] créole [est une] langue essentiellement orale, issue de la société de plantation (2013). Le contexte diglossique montre la nécessité de réinventer la langue et de réécrire le passé. Dans les œuvres artistiques franco-antillaises, l’incorporation de la langue créole²⁰ aide à créer un lien entre les deux pays et les deux cultures au sein du développement identitaire. Même si le français reste la langue dominante, l’incorporation du créole ouvre l’opportunité à la diffusion de la langue créole et l’aide à se faire connaître.²¹

¹⁸ Ma traduction : « Les gens auront toujours besoin de créer de nouvelles langues pour se reconnaître et être reconnus. La langue est un signe d’identité partagée ».

¹⁹ Le Larousse définit la diglossie comme étant « une situation de bilinguisme d’un individu ou d’une communauté dans laquelle une des deux langues a un statut sociopolitique inférieur. Charles Ferguson (1959) a développé le concept de diglossie pour décrire une situation dans laquelle deux variétés différentes de la même langue coexistent dans une société tout en maintenant des domaines d’utilisation distincts. Il propose l’exemple d’Haïti. Consultez aussi : Managan, Kathe. "The Sociolinguistic Situation in Guadeloupe" *Journal of Pidgin and Creole Languages* 31.2 (2016) : 253-287.

²⁰ Consultez tableau 3.1 pour trouver les mots et expressions en langue créole utilisées dans *D’eaux douces* et *Humus*.

²¹ Par exemple, on peut noter aussi l’utilisation du créole dans les films de Kanor spécialement dans *Jambé dlo* et dans *Ti Emile Po ko mò*. Dans ces films-documentaires Kanor cherche à comprendre la problématique du vivre entre deux cultures, deux langues et deux pays. Dans *Jambé dlo*, les acteurs peuvent parler dans la langue avec laquelle ils se sentent le plus à l’aise et on peut constater qu’ils parlent français à l’étranger uniquement parce qu’ils ressentent le besoin d’être acceptés, mais ils conçoivent que le créole fera toujours partie de leur vie.

Tableau 3.1 Liste non exhaustive de mots et expressions en créole dans *D'eaux douces* et *Humus*

Roman		
<i>Humus</i>	<i>D'eaux douces</i>	
La komwé	lafimé piti à-moin kalé mache doubout/ moin kalé ba-li manjé duri doubout	Kimbé rèd pa molli !
Kassav	Dépi bon matin, papa alé lapèche i lésé maman ka fè	Zot ka pren nous pou an pyé souï ma parole !
Wavé	Gadé tèt yo. Yo tout pales comme zombies.	Bonda manman !
Mawon	A mwé	Gadé tèt yo. Yo tout pales comme zombies.
	Doudou chéri pèla !	Peí tala malad tou bonman!
	Cougna manman !	Isalop ! Coulie-coq
	Aie bon Dyé	Chabine

Dans une de ses représentations à la Université d'Etat de Géorgie (2018), Kanor a déclaré qu'elle ne parlait pas la langue créole dans toute son ampleur et qu'elle l'apprenait encore parce que quand elle était petite, ses parents ne l'encourageaient qu'à parler que le français. Ils pensaient que cela lui permettrait de s'intégrer plus facilement à la société française. Mais comme Kanor a déclaré, elle a toujours ressenti la nécessité d'apprendre le créole pour mieux comprendre son identité de femme antillaise. Être capable de comprendre une langue facilite, comme nous le comprenons, l'interaction avec les autres et l'apprentissage des autres, même s'il n'existe pas une connexion physique au lieu (Pilote, 2003). En utilisant les deux langues Kanor tente de créer un lien avec son passé tout en donnant présence à cette histoire dans le présent. Dans un entretien, Kanor avance qu'« elle pense que la créolisation a commencé dans le navire négrier » (Herbeck, 2013) et que pour cette raison, elle souhaite que les histoires qu'elle présente joue de la diglossie qui persiste en raison de la diversité des langues africaines aux Antilles. Il est

également question de faire pénétrer les lecteurs dans ce creuset linguistique afin de mieux le comprendre et en apprécier la complexité.

3.2 La parole comme affirmation de l'identité féminine dans *Humus*

Inspiré d'une petite anecdote rapportée dans le journal de bord de Louis Mosnier du navire négrier le Soleil, *Humus* raconte l'histoire de quatorze femmes africaines captives qui ont décidé de sauter ensemble à la mer pour fuir le bateau négrier et éviter les souffrances liées à l'esclavage. Le roman décrit non seulement leurs tourments, mais aussi leur capacité de survie et résistance face à la cruauté du colonialisme et de l'esclavage. La parole est l'un des thèmes clés dans *Humus* (ainsi que plusieurs livres et films de Fabienne Kanor). Dans *Humus*, nous observons l'utilisation de voix polyphoniques, afin de restituer d'une part, la parole de ces femmes captives et pour retracer d'autre part, leur histoire. Kanor leur permet de donner leur propre version sur les déportations et périples associés à la traite négrière. Kanor donne ainsi la parole à des corps qui dans l'histoire coloniale étaient sans voix, « [cette] parole [de] victimes qui a été absente des versions officielles de l'histoire de l'esclavage » (Herbeck, 2013). Par conséquent, en donnant la parole à ces femmes, elles sont en mesure de réaffirmer leur identité et de se replacer dans l'histoire.

Dans *Humus*, La muette est la première à parler et à rendre audible cette « clameur de cale » (Jean-François, 2017). Elle commence à parler quand elle décide de raconter son histoire, sa vie, ses souffrances, « [elle] crache, [elle a] des milliers de mots dans la bouche. Une histoire, ce que [elle a] vu, là, sous les eaux » (*Humus*, 21). Jean-François explique que : « Le roman de Kanor d'une perspective océanique [...] rend audible une parole du décalage qui, mêlant « le su et l'incertain », articule une nouvelle manière de voir et de penser la traversée transatlantique, à

partir de l'expérience de femmes en captivité » (EOPAPMHFK 2017)²². Le témoignage de La muette est douloureux, elle raconte comment elle a été capturée, son viol et le moment où elle a sauté en mer : « ils m'ont mangé le ventre. L'homme était seul mais c'est comme ils étaient cent » (*Humus*, 19). Cet événement choquant l'a laissée incapable de s'exprimer, pour cause, une fois que l'homme a « volé » son innocence elle [perd] [ses] mots (21) : « dans ma bouche, il est un mot qui refuse de se dire. Pèse comme ces fers qui nous enchainait à la mer (23). Jean-François souligne l'importance de la perte de sa parole : « L'aphasie ou la perte de l'usage de la parole concourt, entre autres, à l'amnésie dont l'histoire a fait l'objet dans la mémoire collective » (EOPAPMHFK, 2017). De par son témoignage, elle réussit à se faire entendre et a contribué à sa manière à la re/création de son histoire et de sa propre identité. Kanor lui donne la parole de manière à ce que « sa clameur ne [puisse] être ignorée » (Jegouso, 2014).

Donner la parole à ces femmes dont les « mémoires subjectives ont été oubliées au fond de l'océan » (EOPAPMHFK, 2017) n'était pas une tâche facile. Dans un entretien, Kanor explique qu'elle ne connaissait pas leurs expériences et qu'elle craignait de ne pas décrire leur vie comme elles l'auraient souhaité (Herbeck, 2013). Aurélia affirme que, « le défi consiste à reconstruire l'histoire en réinventant la mémoire, en racontant l'innommable, les choses tuées pendant l'esclavage » (*Fabienne Kanor, La Pacotilleuse*, 2017). Kanor tente de se réapproprier de la parole confisquée par l'histoire dominante et défie « la gangue du silence » (Dauler, 2019). Avec *Humus* elle recrée l'histoire en soulignant l'importance de la transmission de la mémoire et de la parole pour résister au silence et à l'amnésie. On peut noter que la prise de parole des personnages est de fait multiple et multiforme (Adelaide, 2018). Ainsi, ces protagonistes

²² Nous citerons l'article suivant « Espace océanique, parole archipélique et polyphonie mémorielle dans *Humus* de Fabienne Kanor » comme (EOPAPMHFK).

partagent des histoires tuées, des histoires secrètes « dont la mémoire est indissociable de la violence faite au corps » (Jegouso, 2014). En tant qu'écrivaine, Kanor donne la parole à des sujets féminins subalternes et restitue ainsi une parole longtemps restée inaudible. Kanor avance qu'elle a la responsabilité de donner à chaque personnage l'attention qu'il mérite : « [je] veux donner à chacun la même valeur et la même opportunité de raconter au monde leurs histoires » (Herbeck, 2013). Même si Kanor permet à chaque personnage de raconter sa propre histoire, on peut remarquer que le « je » de la narration individuelle incorpore d'autres voix. Dans *Humus*, les protagonistes partagent leur histoire mais aussi « un espace commun », un espace où la parole « se cristallise et se rencontre » (Cazenave, 2011). Avec cette parole multiple, Kanor leur donne l'occasion de décrire leurs qualités, leurs défauts, leurs peurs et leur courage mais surtout leur donne l'opportunité de définir leurs identités en tant que femmes. Elles sont alors devenues capables de s'exprimer contre leurs maîtres ; elles le font en sautant en plein mer.

Dans un entretien, Jocelyne Béroard, chanteuse du groupe Kassav, raconte le moment où une spectatrice lui a confié de l'impact de ses paroles sur une autre femme qui assistait à son concert : « C'était comme si tu parlais - pour elle, comme si tu matérialisais son ressenti, comme si tu lui permettais de 'devenir', comme si tu la libérais de tout ce qu'elle gardait en silence, toute sa souffrance » (Francis, 2016, 237). Béroard est consciente de son rôle d'artiste car sa propre expérience de femme qui *dit* ouvertement, peut inspirer d'autres femmes à parler. Similairement, Kanor estime que le seul moyen de contribuer à l'histoire est de la recréer en prenant la parole (Recoque, 2010). *Humus* est un travail fondé sur l'oralité car nous gardons l'impression d'entendre chaque femme raconter son histoire haut et fort. Le témoignage de l'héritière (qui représente Kanor elle-même) devient la narration d'une revisite des lieux touchés par la traite

négrière, une interrogation sur soi-même, sur la mémoire et souvenirs sur la traite. Dans un entretien Kanor remarque que :

L'Héritière : est [elle-même] sans aucun doute. Elle n'a fait, pour rédiger ce chapitre, que [se] souvenir de tous les événements liés à [sa] quête, [son] voyage au Bénin, [son] séjour à Ouidah, [son] saut à Badagry, [son] retour aux Antilles et cette nuit artistique passée en compagnie du peintre guadeloupéen Pierre Chadru. À ce titre, [Kanor] est partie prenante des aventures de ces femmes, et ne vaud plus, pas moins qu'elles. [Pour elle], être L'Héritière, c'est être capable de réécrire leur histoire mais aussi, porter en soi cette histoire, réaliser que l'une de ces femmes aurait pu être vous, que vous auriez pu vous retrouver dans les cales d'un négrier et sauter de la dunette. (Herbeck, 2013)

Pour Kanor, il est important de réécrire l'histoire pour que les autres la sachent, mais elle remarque qu'il est également nécessaire de pouvoir la comprendre, de la ressentir comme si on y était avec eux, de bien comprendre son sens, et de pouvoir la représenter aux autres. Elle veut que son écriture aille au-delà de la réécriture de l'histoire, elle veut que celle-ci prenne vie afin que les autres comprennent les aspects cachés de la traite négrière et du colonialisme.

Humus conserve le discours de l'héritière signifiant que son message continuera à être transmis aux autres générations. Elle avance :

Quand tout fut dit et que tous les murs de la pièce furent recouverts, il y eut en nous un profond silence. Le vertige. Puis les mots. Ce cri enfin, trop longtemps contenu, étouffé par le chant des mers et le discours des hommes. [...]. Je me levai. Face au livre à venir. À ces murs où nichaient les fantômes et qui bientôt s'effaceraient. (*D'eaux douces*, 247)

L'héritière est prête à tout dire, à tuer les fantômes qui peuvent l'empêcher de parler. Elle est prête à raconter et à écrire son « livre à venir » (ibid.) afin de pouvoir reconstruire des identités sans bifurquer les séquelles de la traite négrière. Kanor achève *Humus* avec une fin inattendue :

La chanson du marin du bateau négrier qui fait entendre la voix de toutes les personnes impliquées dans le commerce des esclaves, non seulement de ceux qui souffrent, mais également de ceux qui ont été responsables de cette atrocité. Tous ensemble, toutes les voix réunies dans un seul corps :

Oyez bonnes gens et blanches filles
 Oyez la fin de ma chanson
 L'est pas très gaie, l'est pas très triste
 C'est peut-être bien une chanson d'Normands

Depuis qu'il est rentré d'Guinée
 Jehan qui s'marrait y rigole plus
 Elle a beau dire beau faire Francette
 Son homme se noie dans la piquette

Si vous passez un soué par Nantes
 Allez-y voir au quai d'la Fosse
 Sûrement que vous y croiserez son ombre
 Face la rivière en train de gueuler

Et un et deux. C'est l'gros Jehan de Nantes
 Et trois et quatre. Gabier sur Le soleil.
 Tralala lala. Tralala Lalère.²³

Dans une interview, Kanor explique en détail pourquoi elle a décidé de terminer ce chef-d'œuvre de cette manière, elle avance :

J'ose prétendre que la dernière voix de femmes se trouve tapie dans la voix du marin. Au-delà d'une simple chanson de marin, il faut concevoir ce chant comme un requiem, c'est la voix du Nord qui rencontre le Sud, le bruit brutal des hommes qui prennent la mer, la voix du sexe des Blancs qui violent les captives noires, le silence de ces captives face à l'horreur négrière. Cette voix a sonné dans mes oreilles si fort qu'il m'a semblé artificiel de créer une autre voix de captive. (Herbeck, 2013)

Kanor exhorte ainsi tout le monde à parler, pour elle, ces voix doivent être entendues, non seulement pour apprendre le point de vue du colonisateur qui crée l'Histoire à son avantage, mais au contraire, elle souhaite lui prêter sa voix pour que toutes ces voix subalternes soient également entendues.

²³ *D'eaux douces*, 249

3.3 Écriture : le passage entre l'identité réelle et l'identité rêvée dans *D'eaux douces et Humus*

Les techniques d'écriture de Kanor offrent un réalisme aux lecteurs. Lors d'une conférence à l'université d'État de Géorgie (2018), Kanor avance qu'elle n'a besoin que d'un cahier et d'un stylo pour pouvoir se lancer dans l'écriture d'un nouveau chef-d'œuvre. Elle se rend à l'endroit où le sujet qu'elle veut aborder est présent pour présenter de vrais témoignages et donc plus de réalisme au récit. Similairement le processus d'écriture du roman *Humus* a impliqué « le mode de l'immersion ». Après avoir terminé « ses lectures sur la traite, le nouveau monde, le système habitationnaire » (Herbeck, 2013), elle s'est rendue sur les lieux. Elle a passé du temps dans différentes régions « en Afrique, [elle a] commencé au Bénin, à Ouidah, où l'esclavage a fortement imprégné le paysage » (ibid.). Là, elle a recueilli des témoignages de femmes prêtes à raconter leur histoire. Aussi, elle a passé du temps aux archives de Nantes à la recherche d'information qui l'aideraient dans son processus d'écriture. À partir « d'une empreinte, d'un détail », Kanor « creuse, gratte, et finit par trouver ce qu'il n'avait même pas penser trouver » (Herbeck, 2013). Pour Kanor il est très important de « voir pour écrire », « de toucher », « de maltraiter la matière » (ibid.). Elle ressent le besoin d'être aux endroits où l'histoire a commencé : « Il m'importait, après m'être remplie de théorie, de chiffres, de faits, d'aller où ces captives s'étaient rendues, de fouler, à mon tour, le sol d'où elles étaient parties » (Herbeck, 2013). Comme le stipule Odile Cazenave: « Kanor's writing reveals the vision of her own geographical, cultural and ideological mobility. Her characters must stop defining themselves, to try to build themselves in a world fleeing while seeking to recover their individual and collective history »²⁴

²⁴ Ma traduction : « L'écriture de Kanor révèle la vision de ses propres mouvements géographiques, culturels et idéologiques. Ses personnages doivent cesser de se définir, d'essayer

(2011). Il est donc question pour Kanor d'enquêter sur un problème qui lui permet de mieux comprendre ses racines.

L'écriture de fragmentation (les histoires sont fragmentées) et l'écriture fragmentée sont propres à la stylistique de Kanor qui peut dès lors dépeindre les silences, les non-dits, les peurs, et l'inconnu. La longueur des phrases, la ponctuation, et l'organisation des sections du livre rendent compte de choix judicieux. De plus, Aurélia nous donne une description très détaillée de l'écriture de Kanor, elle remarque :

The multiple and complex connections and repetitions in this fragmented novel [*Humus*] produce a networking effect reminiscent of Glissant's poetics of relation. The rhizome figure develops not only through the enrolling of the characters within an erratic movement and dilated space, in the uprooting and the reterritorialization, but also through the author's syncopated and rhizomatic writing. (2011)²⁵

L'écriture de Kanor prend vie à mesure qu'elle se déplace d'un endroit à un autre parce qu'elle utilise ces expériences comme source d'inspiration pour son écriture :

The novel's construction with its scattered fragments, its heterogenic nature, and its interweaving narrative diversity illustrates Deleuze and Guattari's statement "there are no points or positions in a rhizome, as one finds in a structure, a tree, a root. There are only lines" (Mille plateau, 1980,15). Far from the following the grain, the novelist comes and goes, tracing in several directions, lines or pulling threads which cross, break, knot and stretch until forming a network of underlying relationships. Aurélia, 2011²⁶.

de se construire au sein d'un monde en fuyant tout en cherchant à retrouver leur histoire individuelle et collective ».

²⁵ Ma traduction : Les connexions et répétitions multiples et complexes de ce roman fragmenté produisent un effet de réseau rappelant la poétique de la relation de Glissant. La figure du rhizome se développe non seulement par l'inscription des personnages dans un mouvement erratique et dans un espace dilaté, dans le déracinement et la reterritorialisation, mais également par l'écriture syncopée et rhizomique de l'auteur.

²⁶ Ma traduction : La construction du roman avec ses fragments épars, son caractère hétérogène et sa diversité narrative imbriquée illustre la déclaration de Deleuze et Guattari : « Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on le trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes » (Mille plateau, 1980,15). Loin de suivre le fil, le romancier va et vient, traçant dans plusieurs directions, des lignes ou tirant des fils qui se croisent, se cassent, se nouent et s'étirent jusqu'à former un réseau de relations sous-jacentes.

Ainsi, l'écriture de Kanor est non seulement fragmentée dans son contenu (sa diégèse) et sa structure. Par exemple, une histoire commence, puis est interrompue, pour ensuite recommencer avec l'histoire d'un nouveau personnage. C'est ce que l'on observe dans la structure de *Humus*, de par les témoignages de chacune de captives. On observe donc la manière dont Kanor plie, déplie et replie les fragments de l'histoire pour faire émerger l'histoire de chacune des captives. Vrai un rhizome, son écriture est en relation avec l'autre ; en véritable écho.

En outre, Kanor cherche aussi à humaniser ses personnages, peu importe leur passé ou leurs actions. Roz Ivanic, auteur du livre *Writing and Identity*, déclare que :

Writing is not just about conveying content but also about the representation of the self. Writing is an act of identity in which people align themselves with socio-culturally shaped subject positions, and thereby play their part in reproducing or challenging dominant practices and discourses, and the values beliefs and interests which they embody²⁷ (1998).

Kanor utilise ces fragments pour sortir de l'anonymat ses femmes noires cachées, re/construire leurs identités, et affirmer leur présence au monde. L'écriture de Kanor mêle ainsi réalisme et fiction pour rendre une historicité à ces voix féminines mises sous silence. Ces voix peuvent alors rentrer dans de nouvelles archives, celles de l'écriture-témoignage Kanoréenne.

Dans le cadre du roman *D'eaux douces*, Kanor permet à Frida de se retrouver, de se révolter et de s'exprimer contre les idées coloniales que ses parents n'étaient pas disposés à abandonner. Pour Kanor « écrire et filmer c'est tenter de touiller calmement [les] places, de regarder l'histoire sans ressentiment, de revenir aux espaces premiers, de fêter les vivants et les

²⁷ Ma traduction : «L'écriture ne consiste pas uniquement à transmettre du contenu, mais aussi à représenter le moi. L'écriture est un acte d'identité par lequel les individus s'alignent sur des positions de sujets façonnées socio-culturellement. Ils jouent ainsi leur rôle dans la reproduction ou la mise en question des pratiques et des discours dominants, et les valeurs, les croyances et les intérêts qu'ils incarnent ».

morts, d'encaisser le passé. Kanor est une grande malade, [elle a] mal à [son] histoire et la réécrire est le seul moyen que [elle a] trouvé pour guérir un peu » (Francis, 2017,277). L'écriture sert donc de catharsis aux souffrances, à la quête d'identité, et quête de racines.

4 LA RECHERCHE IDENTITAIRE DES FEMMES

À travers ses œuvres Fabienne Kanor permet aux femmes et aux protagonistes féminins de s'exprimer et de se construire. Dans ce chapitre, nous analyserons les facteurs qui affectent la création de l'identité féminine en commençant avec une discussion critique sur l'impact du silence dans la formation identitaire de Frida, protagoniste du roman *D'eaux douces*. Nous explorerons dans quelles mesures sa lutte contre le silence lui permet de mettre fin à une mentalité coloniale paralysante afin de se reconstruire. Puis, notre analyse du rôle de la mère mettra en lumière de quelles manières la souffrance, la mémoire, la résistance, ainsi que l'identité sexuelle s'agencent dans le manque de communication (dans la relation mère-fille).

4.1 L'impact du silence sur la construction de l'identité féminine dans *D'eaux douces*

Dans *D'eaux douces*, Frida naît et grandit dans une culture fondée sur le silence. Elle déclare : « Je suis née dans une famille ordinaire [...], je suis née chez des sédentaires qui vivent d'angoisses et de prières. Des gens avec des rêves sous vide, une mémoire en consigne, qui ont fait confire leur vie de peur de manquer d'air » (7). Frida est consciente du comportement de ses parents, mais elle est principalement affectée par l'attitude de sa mère :

Mère, petite mère ! Montre-moi les photos du bateau ! Dis-moi ton amour, l'impatience de l'attente, ces mots d'espérance passés à compter les vagues dans ce grand paquebot français qui fendait l'eau des cœurs ! et ce jour enfin où père et toi vous vous êtes retrouvés. Raconte-moi le goût de sa peau, la douceur de ces mots. Explique-moi, bordel de mère, comment tu as fait pour ne plus te rappeler ? (Ibid., 85-86).

Curieuse d'en apprendre plus sur les aspects positifs et négatifs de la vie de ses parents, la mère de Frida refuse de répondre à ses questions. Elle a l'impression qu'elle, « [n'a] jamais pu aller plus loin [parce que sa mère] toujours refuse de s'aventurer dans [le] passé » (ibid, 86). Ce silence empêche Frida d'apprendre l'histoire de sa famille et, par conséquent, elle manque de

connaissances pour pouvoir se construire une identité. Ce mutisme cause la coupure du possible transfert de mémoire collective et familiale. Frida reste donc incapable de se trouver et doit trouver d'autres mesures pour se réapproprier son histoire. Selon Diaby : « se reposer en silence et ne pas s'exprimer amène les femmes à avoir une 'identité fragmentée' car elles ne sont pas tout à fait capables de se retrouver (2017). Chez Kanor, ne pas briser le silence empêcherait aux femmes de défendre leurs droits, leurs désirs et leurs besoins.

Frida a grandi témoin de cette mère silencieuse qui lui a appris à obéir et à ne pas parler : « Maman, dit qu'il ne faut jamais déballer ce que l'on a sur le cœur, qu'il vaut mieux parler d'autres que de parler de soi » (*D'eaux douces*, 11). Sa mère lui inculque que rester silencieuse et cacher son histoire sont les meilleures choses à faire. En raison de son silence, de son manque d'action et de sa mentalité, la mère perturbe la création de l'identité de Frida. Cette passivité va longtemps empêcher les désirs de Frida de se révolter contre le système néocolonial et les structures patriarcales qui maintiennent les femmes soumises et sans voix. Frida n'a d'ailleurs jamais appris à prendre de décisions sans se soucier de l'opinion des autres. Comme l'explique Dauber, chercheur sur l'identité féminine : « Ce monde de non-dits, les tentatives d'effacer l'histoire est un obstacle dans la recherche identitaire » (2019). Ne pas parler du passé amène les générations suivantes à conserver la même mentalité ou à leur empêcher de découvrir leur passé. Nous découvrons par la suite, Frida, allant à l'encontre ce silence et de cette idéologie de soumission. Sa résistance passera par l'opposition aux parents ; une opposition qui permettra de mettre en place son dé-voilement, sa visibilité.

Dans la même veine, Frida décidera de tuer Éric qu'elle considère incarner cette mentalité aliénée contre laquelle elle s'oppose enfin. Frida réalise qu'Éric est un obstacle à son dé-voilement. Prête à se construire hors du silence propre à sa mère et à sa grand-mère, en tuant

Éric, elle « [contrevient] à la loi du silence de tout une génération » (Jegouso, 2014). Certes « un cri de guerre » (ibid.), ce meurtre est son moyen de démontrer qu'elle peut éliminer ce système qui a empêché ses ancêtres tout comme sa mère d'agir. Manquant de franchise, la mère de Frida n'a pas pu laisser guérir ses blessures. Son silence a indubitablement endommagé sa relation avec Frida. Une étude en psychologie expose que si les femmes « ne sont pas capables de guérir, elles ne peuvent pas s'ouvrir, briser le silence et partager leurs histoires » (Ann, 2011). Frida remarque que sa mère avait peur et que c'était peut-être la raison pour laquelle elle ne pouvait pas parler : « silence and the loss of memory are the main sources of this sense of unhappiness [that] goes back to unknown origins and questions of legitimacy. Female characters show the impossibility of becoming fully themselves because of a lack of retraceable memory »²⁸(Cazenave, 87). Ce manque de mots problématise la relation mère-fille, ce que nous développerons dans la prochaine section d'étude.

4.2 Le rôle de la mère dans la construction de l'identité féminine dans *D'eaux douces* et *Humus*

La mère devrait servir de source de transmission de la mémoire afin de faciliter la création de l'identité. Souvent nommée femme *potomitan*²⁹ celle qui garde la famille unie, la mère comme nous le verrons se pose comme la figure de la préservation de l'identité. Dans *Humus* les femmes sont héritières du savoir grâce aux histoires racontées et transmises par leurs ancêtres. Cette transmission permet aux nouvelles générations de mieux se définir et se reconstruire.

²⁸ Ma traduction : « Le silence et la perte de mémoire sont les principales sources de ce sentiment de tristesse [qui] remontent à des origines inconnues et à des questions de légitimité. Les personnages féminins montrent l'impossibilité de devenir pleinement elles-mêmes en raison d'un manque de mémoire retraçable ».

²⁹ Une expression créole signifiant poste centrale ou pilier central qui qualifie les femmes autour desquelles s'articule le ménage.

Cazenave décrit la mère dans le roman féminin antillais comme « problématique » soit par « son silence », « son aberrance » si caractéristique, « son aliénation » ou « les relations difficiles qu'elle entretient avec sa fille » (90). Ainsi, dans *D'eaux Douces* Frida et sa mère n'ont pas de bonnes relations et Frida grandi aliénée de l'histoire de sa famille, de détails importants qui pourraient lui permettre de mieux se définir en tant que femme. Schauer affirme que : « les relations négatives peuvent entraîner de la tension et des difficultés émotionnelles pendant les périodes de la création de l'identité » (1986). Frida n'a pas ce soutien maternel. Ce manque de « langage émotionnel » (ibid.) incitera plus tard Frida à se révolter. La mère de Frida lui avoue : « lorsque tu étais petite, je ne savais pas comment te prendre, comme libérer la douceur qui dormait en moi » (*D'eaux douces*, 127). A ce titre, Shauer stipule que: “The mother-daughter relationship is a mirror reflection of how women are treated”³⁰ (1986). La mère de Frida reproduit ce que sa mère lui a appris. Hasseldine, thérapeute, oratrice et écrivaine spécialisée dans les relations entre mère et fille affirme que: “When nobody asks what a [mother] is feeling, thinking or needing, the mother herself doesn't learn how to ask herself these questions. And the silencing of the mother's feelings, needs, and thoughts, the mother learns to normalize the silence”³¹ (2018). Comme la mère de Frida n'a ni interrogé ses sentiments, ni été encouragée à parler, elle s'est habituée à ce comportement et l'a transmis à sa fille comme idéologie.

Pour analyser la relation mère-fille, Hasseldine utilise « le puzzle mère-fille »³², un exercice dont l'objectif principal est de « dessiner le génogramme de la personne en se concentrant uniquement sur l'expérience féminine multigénérationnelle » (2018). Par conséquent,

³⁰ Ma traduction : La relation mère-fille est un reflet de la façon dont les femmes sont traitées

³¹ Ma traduction : « Quand personne ne demande ce que [une mère] ressent, pense ou a besoin, la mère elle-même n'apprend pas à se poser ces questions. Et en faisant taire les sentiments, les besoins et les pensées de la mère, la mère apprend à normaliser le silence ».

³² Titre en anglais: “The Mother-Daughter Puzzle

Hasseldine est en mesure d'apprendre ce qui s'est passé dans la vie de la fille, de la mère et de la grand-mère, et surtout, elle peut savoir si « ces femmes sont ou ont été écoutées », « réduites au silence », « soutenues émotionnellement ou négligées émotionnellement », et « comment les stéréotypes de genre limitaient leurs choix et leur liberté » (ibid.). Nous comprenons que l'histoire de la réalité émotionnelle des femmes permet d'appréhender leur conduite et attitude envers leurs filles (ibid.). Hasseldine mentionne que: "It makes sense that mothers and daughters are struggling to listen and to understand each other because women come from a long generational history of not being listened to or heard"³³ (ibid.).

Récemment le mouvement « Me too »³⁴ a mis en avant des femmes qui se battent contre le silence féminin et le sexisme. Les femmes y combattent leurs peurs et dénoncent leurs discriminations, leurs agressions sexuelles, l'inégalité des sexes, entre autres problèmes. Ce mouvement est important car les femmes se prennent en main la défense de leurs droits et contribuent à porter des changements socio-politiques. Tout comme « #Metoo », Frida passe à l'action, dépasse ses problèmes avec sa mère, et choisit de se construire une identité sienne. Elle se suicide après avoir tué Éric car il est question-là d'une forme de libération ultime et symbolique. L'acte violent doit lui, continuer à nous faire parler et questionner ces conditions complexes souvent mises sous silence ou invisibles. Frida, dans cet acte violent, se tire une balle dans le vagin, signe de la fin de toute soumission. Son corps n'est plus à prendre, à objectifier.

³³ Ma traduction : « Il est logique que les mères et les filles aient du mal à s'écouter et à se comprendre car les femmes sont issues d'une longue histoire de générations où elles n'étaient pas écoutées ou entendues ».

³⁴ « Le mouvement « Me too » a été créé en 2006 pour aider les survivantes de violences sexuelles, en particulier les femmes et les filles noires, ainsi que d'autres jeunes femmes de couleur appartenant à des communautés défavorisées, à trouver des voies de guérison. [Ce mouvement] vise également à aider ceux qui ont besoin de trouver des points d'entrée pour la guérison individuelle et à galvaniser une large base de survivants afin de perturber les systèmes permettant la prolifération mondiale de la violence sexuelle ». (Metoomvmt.org).

4.3 Le corps au cœur de la quête identitaire dans *Humus* et *D'eaux douces*

Les œuvres de Kanor interrogent constamment le corps féminin, souvent décrit comme un meuble, comme un objet victime de viol et de violence. Kanor décrit la relation entre le corps et son environnement immédiat et indique que « le corps est la seule chose qui reste quand il n'y a plus de mots pour décrire la tragédie (*Fabienne Kanor, La Pacotilleuse, 2017*). Le corps est une source de mémoire qui aide à construire son identité. Il devient une archive contenant les bons et les mauvais souvenirs vécus pendant le passage transatlantique ainsi que la traite de l'esclavage. Pour cette raison, Kanor accorde au corps une place primordiale dans ses écrits. Dans *Humus*, chaque femme utilise son corps pour se révolter contre les injustices qu'elles subissent. Kanor avance l'importance du corps :

C'est à travers des expériences uniquement incorporées et corporelles que l'on rappelle l'histoire. Ici, toute l'histoire est liée à une expérience du corps qui retrace tous les événements du passé. On a le sentiment avec Kanor de rentrer dans le corps, de vivre l'expérience avec ses personnages : les liquides du corps, le temps qui passe, l'espace, etc.

Odious Caribbean Women and the Palpable Aesthetics of Transgression, 2017

C'est à travers le corporé que le temps qui s'écoule est calculé : leurs règles, leurs grossesses, leurs viols. Leurs corps sont le lieu de mémoire qui conserve toutes les atrocités vécues pendant leur captivité. Le corps semble souvent dire mieux que la bouche elle-même, comme le témoigne ces mots du personnage de la muette : « je n'avais jamais fait cela avant. Alors je grave et compte : vingt-sept cicatrices » (22). Le corps et ses changements sont l'outil qui mesure le temps. Le corps de ces femmes captives maintient aussi une valeur monétaire pour les propriétaires d'esclaves pour qui elles sont des objets faciles à remplacer. Kanor remarque dans une entrevue qu'elle cherche à humaniser ces personnages féminins en leur donnant des qualités et des caractéristiques fortes : « Aucune des femmes [qu'elle] décrit ne ressemble à

l'esclave, celle qui dans nos imaginaires portent des chaînes... (Recoque, 2010). Même si leurs corps souffrent, Kanor essaie de les humaniser pour pouvoir rompre avec l'objectivation que présente le capitaine du bateau négrier *Le Soleil* Louis Mosnier dans l'extrait suivante :

Le 23 mars dernier, il se serait jeté de dessus la dunette à la mer et dans les lieux 14 femmes noires toutes ensemble et dans le même temps, par un seul mouvement...
 Quelque diligence qu'on pût faire, la mer étant extrêmement grosse et agitée, venant avec tourmente, les requis en avaient déjà mangé plusieurs avant qu'il y ait eu même du monde embarqué, qu'on parvint cependant à pouvoir en sauver sept dont une mourut a sept heures du soir étant fort mal lorsqu'elle fut sauvée qu'il s'en est trouvé huit de perdues dans cet évènement (*Humus*, 11).

Dans *Humus* les captives sont dépeintes avec des corps mobiles, vivant dans le confinement (de la cale, de la plantation, du trauma). Bien qu'elles souffrent toutes de formes de violence diverses, l'écriture de Kanor en fait des héroïnes dont les histoires seront reconnues. Kanor crée une cartographie de la résistance figurée à travers le corps » (Francis, 2016). Ainsi, *Humus* est un jeu de corps rachetés, divisés et négociés. À travers la blanche, personnage qui se démarque en raison de sa décision d'avoir une relation avec le capitaine, Kanor ne la considère pas comme une traîtresse (envers les autres captives), en elle, elle voit plutôt qu'« [elle] est la plus humaine avec le plus pétri de contradictions » (Herbeck, 2013). Tombant amoureuse, elle utilise son corps à son avantage. Elle sait que « son corps est une possession du maître dont celui-ci use et abuse » (ibid., 2013) et en dépit de ce fait, elle espère être traitée différemment. La blanche s'approprie son corps et décide de la manière dont elle veut l'utiliser, elle prend le contrôle de ses actions et de son corps, même si pour le marin elle reste une source de jouissance.

Dans *D'eaux douces*, le viol de la grand-mère de Frida montre que le corps des femmes ne leur appartient pas. Alors, Frida doit apprendre à se réapproprier de son corps qui est fortement sexualisée dans le roman. Éric est d'ailleurs avec elle pour assouvir ses désirs sexuels. Au-delà de l'appropriation sexuelle du corps, on peut également préciser que la mère joue un rôle

important dans la manière dont Frida se voit physiquement. La mère pense qu'il faut souffrir pour être belle, donc Frida avance : « Mère, convaincue que c'est en me laissant les cheveux que j'échapperai à mon suit de négresse » (*D'eaux douces*, 29). Jegouso mentionne qu'en : « lissant les cheveux [de Frida], la mère espère bien faire disparaître dans le même temps l'identité noire et antillaise de sa fille » (2014). Il mentionne aussi que ces actions montrent un comportement fort commun aux immigrants de la diaspora noire afin de s'assimiler à la France métropolitaine. Mais cela ne garantit pas un processus d'intégration facile. Mais comme on peut le souligner, Frida ne comprend pas le comportement de sa mère et demande :

Combien de dimanches passés à attendre que le fer chauffe et passe du noir au rouge ? souffrir pour être belle, avoir l'air propre, le grain du cheveu lisse et puis se contempler dans la grande glace de la salle de bains, se demander si c'est bien soi ou alors une autre qui ne tarderait pas à disparaître si on laissait passer trop de dimanches (*D'eaux douces*, 29).

Avec tous les changements physiques, Frida: “fears about not being able to recognize herself”³⁵ (Jegouso, 2014). Donc, pour pouvoir récupérer son identité, Frida doit rejeter les critères de la beauté hérités de la période coloniale, tout comme Fabienne Kanor l'a fait. On pourrait alors appeler Frida une « Antillaise par excellence » (Francis, 2016).

³⁵ Ma traduction : « Frida craint ne pas pouvoir se reconnaître »

4.4 La sexualité dans *Humus* et *D'eaux douces*

Le viol dans les romans *Humus* et *D'eaux douces* représente un contrôle sur les femmes. Dans *Humus*, les captives parlent de leurs abus et du traumatisme qui leur est causé. Dans *D'eaux douces*, Frida est violée par son oncle. Nous rappelons que sa grand-mère a également été violée : « Tu as oublié ce que le Blancs ont fait aux Noires. Tu es l'enfant d'un viol, Frida, ne l'oublie jamais ! » (35). Dans les deux cas, le viol est regardé comme l'initiation sexuelle des femmes noires, elles sont des victimes. Cazenave explique que :

The recurrence of violence in Caribbean narratives depicting sexuality, amorous relationships, and intercourse is a long metaphor for the initial rape perpetrated on Caribbean women. With their insistence on depicting sexual violence, women writers articulate the relationship between history, colonial violence, and the uneasy rapport between men and women.³⁶ (94)

Les femmes sont dépeintes comme des objets sexuels à posséder et que n'importe qui peut avoir sans approbation. Dans le roman, elles représenteraient un moyen pour l'homme d'assouvir ses instincts primaires. Par conséquent, la blanche utilise son sexe comme stratégie afin de recevoir quelque privilège. À travers leur sexualité, les femmes manifestent leur instabilité identitaire, puisque d'un côté elles peuvent affirmer leur liberté ou indépendance alors que de l'autre côté, leur frustration persiste. Par exemple, Frida essaye d'être la maîtresse de son corps, de le comprendre et de se le réapproprier, elle découvre la liberté de sa féminité et de sa sexualité à travers une sensualité délivrée. Elle partage avec Éric :

Avant de te rencontrer. Ai toujours pris la mesure d'un homme à l'aune du nombre de ses caresses et de ses mouvements de reins [...]. Avant de te connaître, « amour » ne figurait pas dans mon vocabulaire [...], ce mot que tu me glisses entre les cuisses est mieux que du savon, lava la haine, la honte, la peur. (*D'eaux douces*, 131)

³⁶ Ma traduction : « La récurrence de la violence dans les récits de la Caraïbe qui décrivent la sexualité, les relations amoureuses et les rapports sexuels est une longue métaphore du viol initial commis sur les femmes de la Caraïbe. En insistant sur la violence sexuelle, les femmes écrivains expliquent le rapport entre l'histoire, la violence coloniale et le rapport difficile entre hommes et femmes »

Elle exprime son amour et son désir pour lui, mais elle ne se rend pas compte que pour lui, elle n'est pas la seule. Dans les deux situations, la blanche et Frida présentent leur sexualité comme un terrain de jouissance et de puissance. La blanche décide d'avoir une relation avec le capitane et Frida décide de coucher avec beaucoup d'hommes. Même si la sexualité de Frida et de la blanche sert d'arme pour attirer les hommes, elles parviennent à dominer et à contrôler cette sexualité après avoir été dominées par le capitane dans le cas de la blanche, et pour Frida, nous nommerons le contrôle de ses parents, celui de l'association MLN dirigée par des camarades qui essayent de prendre en charge sa sexualité, voire Éric.

Enfin, le racisme reste au cœur de la sexualité dans les romans de Kanor. La blanche est considérée comme une traîtresse pour avoir oublié sa situation de noire-captive et pour avoir eu une relation avec un blanc, le capitane menant le bateau négrier. Il en est de même avec Frida pour avoir eu une relation avec un blanc. Elles ont eu une « affaire de race » (Caponovo, 2017), mais ces choix sont le signe de la réappropriation de leur sexualité. Elles sont capables de se construire une identité sexuelle même si cela va à l'encontre de ce que les autres souhaitent. C'est seulement après qu'elle a tué Éric et qu'elle commence à avoir le bonheur dans son entourage, elle avance :

Pour la première fois depuis des mois, je me sentais en harmonie avec le paysage, éprouvais ce sentiment d'appartenance à un territoire. Juchée sur mes talons de demoiselle propre sur elle, j'arpentais mes trottoirs, traversais mes avenues, contemplais ma Seine. Paris était mienne tout comme je lui appartenais et les différents lieux que j'avais pu aimer jusqu'alors me semblaient soudain n'avoir jamais existé. (*D'eaux douces*, 189)

Elle atteint finalement son objectif de tuer la racine du colonialisme et l'atteint en l'utilisant son corps et sa sexualité pour attirer Éric. Pour Frida, le signe de sa réappropriation sexuelle et corporelle demeure dans son suicide : « un revolver, le revolver se glisse entre les cuisses de

Frida. Elle entend le chant d'un serpent. Appuie sur la détente. Un coup. Un bon coup » (*D'eaux douces*, 206). Frida tue la « chose » qui la rend désirable et ce faisant, elle se construit vraiment.

5 CONCLUSION

L'axe d'étude de ce travail de recherches était d'interroger la construction des identités dans le cadre transatlantique. Cette analyse nous aura permis de mettre en lumière les outils et les enjeux de la re/création des identités dans un corpus de deux romans et trois films de Fabienne Kanor. L'analyse minutieuse des deux œuvres autobiographiques *Des pieds mon pied* et *La noiraude* a permis de dépeindre les luttes au féminin afin de se construire une identité et trouver sa place. Nous avons observé les procédés par lesquels Kanor déplace son propre corps d'un endroit à l'autre (de la France à l'Afrique, à la Caraïbe, à l'Amérique du nord) à la recherche de son passé, ce, dans le but de retracer l'histoire et à trouver les réponses qui aident à se réaffirmer.

Dans chacune des œuvres analysées, nous avons également exposé les divers obstacles qui peuvent empêcher la formation et l'appartenance identitaires (l'aliénation, la discrimination, le racisme). L'analyse de *Jambé dlo* a permis de découvrir la difficulté de définir ce que signifie être français ou antillais en raison de la marginalisation habituelle que subissent les enfants des parents ayant immigrés dans le pays « d'accueil » (*TheLocal.fr*). Kanor dépeint l'errance physique (corporelle et géographique), mentale et sexuelle afin d'illustrer la complexité de la re/construction d'une identité en terres finalement toutes étrangères. De plus, nous avons parcouru la relation parentale qui jouent un rôle important dans cette quête identitaire.

Kanor s'oppose à l'idée d'une identité unique et soutient plutôt la théorie de l'identité rhizome d'Edouard Glissant qui stipule que les personnes peuvent avoir des identités multiples construites dans la relation à l'Autre (personnes, cultures, religions, lieux). Sous le biais de la théorie de l'hybridité de Bhabha, nous avons pu démontrer l'importance de la négociation et de l'appropriation et que chaque identité reste hybride et participe à une « zone d'échange » (*Concept de Hybridité*, 2016). La notion d'identité reste un sujet sensible, comme Kanor nous

invite à le comprendre, elle ne peut d'opérer hors des effets de la colonisation, de la domination et de la « décolonisation. » Les silences de l'histoire, les peurs héritées rendent difficiles le processus de construction identitaire, principalement quand il y a eu coupure dans la transmission de la mémoire d'une génération à l'autre. Kanor utilise ses voix artistiques dans le but d'adresser la douleur causée par l'incertitude des origines, l'absence ou l'oubli des traces mémorielles (qui remonte à l'ante-traité négrière). Les œuvres de Kanor servent ainsi de catharsis à cette quête d'identité. Dans *D'eaux douces* Frida est dérangée par cette mentalité coloniale qui maintient les femmes sous silence et sous domination. Pour cette raison, elle devient meurtrière tuant mentalité patriarcale (Éric) et se suicidant en se tirant une balle dans le vagin pour se réapproprie non seulement son identité, mais également sa sexualité hors de l'objectification de la société qui veut la dominer. Dans *Humus*, les femmes qui rompent leur captivité en sautant à la mer, en reprenant possession de leur corps et de leur sexualité.

Cette étude a permis d'avancer que « L'écriture de Kanor va à l'encontre de l'immobilisme, de l'individualisme, du silence et de l'oubli. (OCWPAT, 20). Kanor, héritière de l'histoire, rompt le silence au sein de tous ses ouvrages et propose des perspectives transgressives qui compliquent à outrance le fameux « devenir femme » de Simone de Beauvoir (Chetcuti, 2009).

BIBLIOGRAPHIE

"About - Me Too Movement." *Me Too Movement*. N.p., 2018. Web. 6 Oct. 2019.

Adelaide Gregório Fins, « Créolité et voix de résistance chez Édouard Glissant », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 13 | 2018, mis en ligne le 31 mai 2018, consulté le 10 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/2563> ; DOI : 10.4000/carnets.2563

"Africiné." *Africine.org*. N.p., 2005. Web. 16 July 2019.

Ann, Goh. "Mother-daughter relationship in the identity formation of the daughters in the bonesetter's daughter." *Eprints.utar.edu.my*. N.p., 2011. Web. 6 Oct. 2019.

Aurélia, Dominique. "Fabienne Kanor, La Pacotilleuse « Mondesfrancophones.Com".

Mondesfrancophones.Com, 2017,

<https://mondesfrancophones.com/espaces/caraibes/fabienne-kanor-la-pacotilleuse/>.

Accessed 25 Apr 2019.

- "In Search of A Third Space: Fabienne Kanor's *Humus*". Academia.Com, 2011,

https://www.academia.edu/1316457/In_Search_of_a_Third_Space_Fabienne_Kanors_Humus. Accessed 10 July 2019.

Atchade, Joseph Dossou. Le corps dans le roman africain francophone avant les

indépendances : de 1950 à 1960. Littérature. 2010. Université de la Sorbonne Nouvelle -

Paris III, PhD dissertation. Bhabha, H.K. (1994). *The Location of Culture*. London,

Routledge.

Cazenave, Odile. "Francophone Caribbean Women Writers: Rethinking Identity, Sexuality And

Citizenship." *Sex and the Citizen Interrogating the Caribbean*. Comp. Faith Smith.

Charlottesville: U of Virginia, 2011. p87-100

- Camponovo, Sara. Quel sentiment d'appartenance et quelle et quelle identité développement les migrants du Tessin. Université De Geneve, 2017, Accessed 10 July 2019.
- Dauler, Clara. "Les réécritures du passé en Martinique À travers le roman historique postmoderne : un défi identitaire". *Journals.Openedition.Org*, 2019, <https://journals.openedition.org/etudescaribeennes/12120?lang=en>. Accessed 26 Apr 2019.
- Diaby, Makani. "Migration et transculturalité : Genre, sexualité et trauma dans les arts visuels et les littératures francophones". *Scholarworks.Gsu.Edu*, 2017, https://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1023&context=mcl_theses.
- Ditchev, Ivaylo. « De l'appartenance vers l'identité. La culturalisation de soi », *Lignes*, vol. 6, no. 3, 2001, pp. 113-125.
- "Immigrants Struggling to Integrate in France." *TheLocal.fr*. N.p., 2006. Web. 6 Sept. 2019.
- L'Étang, Gerry. *De la créolisation culturelle*. Paris: Publibook, 2012. Print.
- Fanon, Frantz. "Peau noire masques blancs." *Classiques.uqac.ca*. N.p., 1952. Web. 22 Oct. 2019.
- France, Connexion. "We Split Lives Between 2 Homes In 2 Countries." *Connexionfrance.com*. N.p., 2016. Web. 6 Sept. 2019.
- Francis, Gladys. "Quand l'invisible s'affiche : Entretien avec Fabienne Kanor." *Francosphères* 8.1 (2019): 85-100. Web. 30 July 2019
- __. *Odious Caribbean Women and The Palpable Aesthetics of Transgression*. Lanham, Md: Lexington Books, 2017. Print.
- __. "Entretien Avec Fabienne Kanor, "L'ante-llaise par excellence" : Sexualité, Corporalité, Diaspora Et Créolité". *French Forum*, vol 41, no. 3, 2016, pp. 273-288. *Project Muse*, doi:10.1353/frf.2016.0035. Accessed 26 Apr 2019.
- __. « Entretien avec Jocelyne Béroard : Résister au compromis, crever la douleur, dire le

silence ». *Amour, sexe, genre et trauma dans la caraïbe francophone*, Gladys M. Francis, 2016, pp. 229-238.

Georges Daniel Véronique, « Émergence des langues créoles et rapports de domination dans les situations créolophones », *In Situ* [En ligne], 20 | 2013, mis en ligne le 22 février 2013, consulté le 10 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/10209> ; DOI : 10.4000/insitu.10209

"Gilles, Deleuze : Biographie, tombe, citations, forum... - Jesuismort.Com." *JeSuisMort.com*. Web. 6 Oct. 2019.

Hall, Stuart, and Paul Du Gay. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 1996

Hasseldine, Rosjke. "How to solve mother-daughter relationship conflict." *Counseling.org*. N.p., 2018. Web. 6 Oct. 2019.

Herbeck, Jason, and Fabienne Kanor. "Entretien avec Fabienne Kanor." *The French Review*, vol. 86, no. 5, 2013, pp. 964–976. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23511427.

Jean-François, Bruno. "Espace océanique, parole archipélique et polyphonie mémorielle dans *Humus* de Fabienne Kanor." *Women in French Studies* 25.1 (2017): 77-92. Web.

Jégouso, Jeanne, "Construction de l'identité culturelle afro-antillaise : regards croisés entre Maryse Condé, Gisèle Pineau et Fabienne Kanor" (2014). *LSU Master's Theses*. 2586. https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses/2586

Kanor, Fabienne. "Là d'où je viens". *Contemporary French And Francophone Studies*, vol 20, no. 3, 2016, pp. 404-410. *Informa UK Limited*, doi :10.1080/17409292.2016.1173851. Accessed 27 May 2019.

— "Des pieds mon pied (Some Feet, My Foot) By Fabienne Kanor". *Vimeo*, 2009, <https://vimeo.com/46117728>. Accessed 26 Apr 2019.

- ___ . "Jambe-Dlo". *Vimeo*, 2009, <https://vimeo.com/46167329>. Accessed 26 Apr 2019.
- ___ . *Humus*, Paris, Gallimard, 2006
- ___ ."La-Noiraude". *Vimeo*, 2005, <https://vimeo.com/46167330>. Accessed 26 Apr 2019.
- ___ . D'eaux douces, Paris, Gallimard, 2004
- "Africiné". *Africine.Org*, 2004, <http://www.africine.org/?menu=film&no=968>.
- Ménil, Alain. « Les offrandes d'Édouard Glissant : de la créolisation au tout-monde », *Littérature*, vol. 174, no. 2, 2014, pp. 73-87.
- ___ . « La créolisation, un nouveau paradigme pour penser l'identité ? », *Rue Descartes*, vol. 66, no. 4, 2009, pp. 8-19.
- Mambrol, Nasrullah. "Homi Bhabha'S Concept of Hybridity." *Literary Theory and Criticism*. N.p., 2016. Web. 6 Sept. 2019.
- Michel Tozzi, « La construction identitaire de l'élève par le questionnement et la discussion à visée philosophique », *Trema* [En ligne], 33 - 34 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 10 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trema/2519> ; DOI : 10.4000/trema.2519
- Montpetit, Caroline. "Maryse Condé - Identité Multiple." *Le Devoir*. N.p., 2003. Web. 6 Sept. 2019.
- Pilote, Annie. "Sentiment D'Appartenance Et Construction De L'Identité Chez Les Jeunes Fréquentant L'École Sainte-Anne En Milieu Francophone Minoritaire." *Francophonies d'Amérique* 16 (2003): 37. Web. 7 July 2019.
- Ratner, Kaylin. "The Role of Parenting and Attachment in Identity Style Development." *Urbj.ucf.edu*. N.p., 2014. Web. 6 Sept. 2019.

Radović, Stanka. "The Birthplace of Relation: Edouard Glissant's Poétique de la relation."

Callaloo, vol. 30 no. 2, 2007, pp. 475-481. *Project MUSE*, doi :10.1353/cal.2007.0206

Schauer, A. H. (1986). Object-relations theory: A dialogue with Donald B. Rinsley. *Journal of Counseling and Development*, 65, 35-39.