

2012

Le Front Oublié: Une analyse de la représentation de la guerre par l'auteur francophone.

Stephanie Kumah
College of William and Mary

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.wm.edu/honorstheses>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Kumah, Stephanie, "Le Front Oublié: Une analyse de la représentation de la guerre par l'auteur francophone." (2012). *Undergraduate Honors Theses*. Paper 875.
<https://scholarworks.wm.edu/honorstheses/875>

This Honors Thesis is brought to you for free and open access by the Theses, Dissertations, & Master Projects at W&M ScholarWorks. It has been accepted for inclusion in Undergraduate Honors Theses by an authorized administrator of W&M ScholarWorks. For more information, please contact scholarworks@wm.edu.


**LE FRONT OUBLIE: UNE ANALYSE DE LA
REPRESENTATION DE LA GUERRE PAR L'AUTEUR
FRANCOPHONE.**

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENT FOR THE DEGREE OF
BACHELOR OF ARTS IN FRENCH, DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES AND
LITERATURES AT THE COLLEGE OF WILLIAM AND MARY.

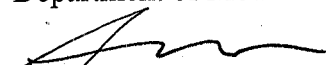
by

Stephanie Kumah

Accepted for High Honors
(Honors, High Honors, Highest Honors)


Magali Compan, Chair.
Department of Modern Languages and Literatures

~~_____~~
Robert St. Clair
Department of Modern Languages and Literatures


Jonathan Glasser
Department of Anthropology

Williamsburg, VA
May 2, 2012

**Le Front Oublié: Une analyse de la représentation de la
guerre par l'auteur francophone.**

Stephanie Kumah

The College of William and Mary

Fall 2011 – Spring 2012

**Honor Thesis defended in the Department of Modern Languages and
Literatures**

INTRODUCTION

“The capacity to represent, portray, characterize, and depict is not easily available to just any member of just any society.”

Culture and Imperialism, Edward W. Said

Des milliers de personnes envahissaient l'écran de ma télévision. Des femmes, des hommes, des jeunes, des moins jeunes. La foule se mouvait lentement dans les rues de Tunis, des slogans incompréhensibles étaient scandés, des drapeaux s'enflammaient ici-et là.

C'était l'année dernière, et j'étais étudiante à Lyon, en France. Le printemps arabe commençait. Ce mouvement révolutionnaire, déclenché par un martyr qui s'est immolé par le feu après la confiscation de ses produits en Tunisie, s'est par la suite étendu à toute la péninsule arabe. Tunisie, Egypte, Yémen, Bahreïn, Libye, Syrie, les gens se mobilisaient contre les régimes répressifs.

Dans mon entourage, ces événements étaient au centre de nombreuses conversations. La grande majorité des citoyens français était inondée d'images des Tunisiens ; presse écrite, télévisions, internet, etc. Des hommes, des femmes, agités, frustrés, furieux, demandant la justice, l'égalité, et le respect. Mais j'ai rapidement constaté qu'alors que l'Occident célébrait et soutenait ces populations dans leur revendication pour plus de libertés, les images auxquelles j'étais quotidiennement

exposée construisaient, encore une fois, l'image d'une population incontrôlable, motivée par la colère, guidée par l'émotion : points serrés, cris, hurlements, drapeaux brûlés...

Cette période a été pour moi, une période de réflexion, de questionnements et de réévaluation de la représentation de « l'Autre. » Qui contrôle la représentation de tels événements? Comment cette représentation influence-t-elle notre perception et réaction à propos de ces événements ?

Cette question de la représentation a aussi été soulevée dans un cours d'histoire examinant les première et deuxième guerres mondiales. Alors que le cours s'attardait largement sur la politique et l'économie occidentales, les répercussions mondiales de tels conflits étaient pratiquement passés sous silence. Quel était notamment l'impact de ces guerres sur l'empire colonial français ? Comment les soldats coloniaux étaient-ils recrutés ? Combattaient-ils vraiment pour « la gloire de l'Empire français » ? Pourquoi un tel silence ?

Ces événements, ces questions sont à la base de cette recherche sur la représentation littéraire de la guerre à travers la perspective des auteurs francophones.

I- Comprendre la « Représentation »

La première étape de ce travail sera de définir la signification de « représentation ». Qu'est-ce qui est suggéré à travers ce mot? Comment fonctionne-t-elle au niveau politique et social ? Que dévoile-t-elle sur le rapport entre les cultures ? Qui représente qui ? Et pourquoi ?

Selon le dictionnaire Larousse, la représentation est une « image, figure, symbole, signe qui représente un phénomène, une idée » ou « l'action de rendre sensible quelque chose au moyen d'une figure, d'un symbole, d'un signe ». Ainsi, dans ce travail, j'examinerai la guerre en analysant les images et les symboles utilisés pour la représenter. Comment les auteurs francophones décrivent-ils la guerre ? Quelles sont les images présentées ?

Alors qu'une représentation affiche une certaine idée ou phénomène, il est, dans un premier temps, nécessaire d'insister sur l'intention des représentations. En effet, les représentations sont toujours partiales. Ainsi que le suggère Edouard Saïd dans son livre, *Orientalism*, la représentation n'est ni innocente ni sans intention. Publié en 1978, le texte de Saïd soulève la question de la représentation, particulièrement celle de « l'Orient ». En décrivant cet « Orient », Saïd écrit:

The Orient is not only adjacent to Europe; it is also the place of Europe's greatest and richest and oldest colonies, the source of its civilization and languages, its cultural contestant, and one of its deepest and most recurring images of the Other. (Saïd 1)

L'Orient, une notion historique et non pas géographique, existe dans son opposition à l'Occident, il est ce que l'Occident n'est pas. Cette relation intrinsèque entre Occident et Orient affiche une co-dépendance de ces deux espaces présentés dans l'imaginaire collectif occidental comme distincts. Le travail de Saïd, présentant l'Orient—et l'Occident—comme « a European invention »(Saïd 1) lance un défi à la logique des catégories fixes « nous » et « eux » qui sont à la base des représentations politiques, culturelles et populaires de « l'orient » .

A la base de son projet réside deux moments : Saïd évoque tout d'abord le choc que la guerre arabo-israélienne en 1973 provoque chez les Occidentaux qui, s'attendant à voir des hommes lâches et incapables dévaler le paysage à dos de cheval, découvrent en fait une armée arabe moderne composée de soldats compétents.

Il est également frappé par l'image de l'Orient promulguée par les artistes comme Delacroix, Flaubert et De Nerval. La disparité entre l'Orient de ces artistes et la réalité que Saïd a vécue en Palestine le motive pour examiner les racines d'un tel discours et ses fonctions.

En outre, Saïd insiste que la seule vérité que cet orientalisme véhicule est la capacité de l'Occident de produire un tel discours. L'orientalisme devient donc signe du pouvoir européen et atlantique sur un espace géographiquement fluide.

In quite a constant way, Orientalism depends for its strategy on this flexible *positional* superiority, which puts the Westerner in a whole series of possible relationships with the Orient without ever losing him the relative upper hand. (Saïd 7)

Saïd fournit un cadre théorique qui nous permet de déconstruire et mieux comprendre les mécanismes de la représentation. La compréhension des représentations de la guerre (que ce soit la seconde guerre mondiale, les guerres de décolonisation ou le génocide au Rwanda) est facilitée par cette structure.

II-La Perspective Francophone

La première fois que j'ai entendu le terme « francophone » était pendant ma première année à William et Mary. J'ai de suite été fascinée par les auteurs que je

découvrais - Aimé Césaire, Léopold Senghor, Guy Tirolien, Chantal Spitz — la complexité de leur perspective et leur expérience. En tant que ghanéenne vivant aux Etats Unis mais ayant aussi grandi en Angleterre, je me suis sentie proche de cette situation plurielle, produit de deux cultures, de métissages culturels et linguistiques.

Donc quand j'ai pensé aux autres perspectives, j'ai pensé à ces auteurs – ces auteurs qui sont désignés et caractérisés comme « différents » des autres écrivains français. Ces auteurs qui doivent faire les témoignages et parler pour leur peuple sans effacer la voix de ces peuples.

Longtemps ignorée au profit des canons de la littérature française, la perspective francophone est souvent ignorée en raison de la focalisation sur les textes occidentaux. Le fait que l'auteur francophone est limité dans un cadre même s'ils ont le pouvoir dans le cadre. Les nouvelles comme un défi à la hiérarchie en place.

III- Structure d'Analyse

Cette étude est structurée autour de trois textes francophones qui abordent un différent aspect de la représentation de la guerre. Le premier chapitre examine un poème de Léopold Sédar Senghor « Au Guélowâr » qui soulève la question de la représentation du tirailleur sénégalais. Ce chapitre débute par une analyse de la nature historique de la représentation de « l'Autre ».

Les représentations du tirailleur sénégalais sont abondantes que ce soit dans les illustrations, les caricatures, les textes écrits et autres medias du début du vingtième

siècle. Quelle est la nature de la deshumanisation du tirailleur sénégalais dans les textes occidentaux ? Quels buts jouaient une telle représentation ?

A travers sa maîtrise parfaite de la langue, ses connaissances des cultures françaises et sénégalaises, sa participation à la seconde guerre mondiale, Senghor devient témoin privilégié pour faire l'éloge du soldat africain. « Je serai la voix de ceux qui n'ont pas de voix » écrit Césaire dans *Cahier d'un Retour au Pays Natal*, et Senghor dans sa poésie de la guerre reflète cette notion en présentant l'expérience du tirailleur sénégalais.

Le deuxième chapitre examine la représentation d'un évènement plus récent : le génocide rwandais. Dans *Rêves sous le linceul*, Jean-Luc Raharimanana expose son lecteur à une lecture difficile et dérangeante. Dans la violence exposée sous tous ces aspects, dans sa deshumanisation des victimes africaines, Raharimanana, bien qu'imitant la médiatisation occidentale du génocide, déstabilise le lecteur et le pousse à une réflexion particulièrement puissante. De plus, le travail de Raharimanana est cru et son œuvre est caractérisée par une honnêteté qui rejette le compromis. Il force le lecteur à réfléchir.

Le troisième et dernier chapitre offre une réflexion sur la représentation de la guerre en tant que domaine exclusivement masculin. Leila Sebbar, dans son livre *Soldats* se focalise sur la globalité de la guerre. Alors que de rares indications permettent au lecteur d'identifier le conflit représenté, cette réticence de spécifier, d'enraciner l'histoire dans un contexte bien spécifique donne pouvoir à l'argument que nous sommes en fait tous potentiellement touchés par ce processus de représentation. La nouvelle examinée dans ce travail «La Cause du Peuple» souligne et questionne le pouvoir de la

photographie. En outre, ce texte souligne le pouvoir de la photographie à travers une perspective qui affiche les limites et les mensonges de la photographie. Dans un parallèle entre auteur francophone et photographe, ce travail propose de considérer le pouvoir de ces deux acteurs ayant le pouvoir de présenter une autre perspective sur la guerre, enracinée dans une histoire très précise.

En analysant ces trois œuvres qui abordent la représentation de la guerre depuis la perspective francophone, cette étude va examiner la notion de la représentation – sa signification, ses racines, et surtout ses répercussions.

CHAPITRE I

Une Noblesse Niée: Une Analyse de la représentation du tirailleur sénégalais dans «Au Guélowâr » de Léopold Senghor.

In the present war *England* and *France* have not relied solely upon the strength of their own people, but are employing large numbers of *colored troops* from Africa and Asia in the European arena of war against Germany's popular army. Gurkhas, Sikhs and Panthans, Sepoys, Turcos, Goums, Moroccans, and Senegalese fill the English and French lines from the North Sea to the Swiss frontier. These people, who grew up in countries where war is still conducted in its most savage forms, have brought to Europe the customs of their countries; and under the eyes of the highest commanders of England and France they have *committed atrocities* which set at defiance not only the recognized usages of warfare, but all civilization and humanity.

Employment, contrary to International Law, of Colored Troops upon the European Arena of War by England and France; Berlin, July 30th, 1915

L'extrait ci-dessus fait partie d'un document publié en 1915 par le ministère des Affaires Étrangères en Allemagne. Le ministère a critiqué l'incorporation de soldats coloniaux dans les troupes françaises et anglaises, en particulier celle du tirailleur sénégalais. Ces combattants étaient un groupe de soldats « composed largely of soldiers from French West African colonies led by officers from Metropolitan France » (Nanda and Warms 393).¹ Ainsi que le suggère l'extrait, le tirailleur est alors perçu comme un « sauvage » et « barbare » et par conséquent enfreignant « the customs of warfare among civilized peoples » («Employment, contrary to International Law» 2).

¹ Les tirailleurs sénégalais étaient un armé créé en 1857. La plupart de ces soldats avaient les origines de l'Afrique d'Ouest. Ce terme regroupe des soldats de beaucoup de colonies françaises, en soutenant l'idée d'homogénéité parmi les hommes africains.

Cette perspective s'inscrit dans un discours raciste dont les fondations peuvent être trouvées dans l'expansion impérialiste de l'Europe dès le début du XIX siècle. A travers ces représentations, le tirailleur sénégalais, ses efforts et sa valeur en tant que soldat et surtout être humain, sont non seulement questionnés mais aussi complètement dévalorisés.

Dans le poème « Au Guélowâr », écrit en 1940, Léopold Sédar Senghor conteste cette déshumanisation et ensauvagement du soldat colonial et à travers son écriture poétique propose un nouvel humanisme. Quels sont alors les attributs des tirailleurs ? Comment fonctionne l'écriture de Senghor en tant qu'alternative à ce discours occidental ? Dans quelle mesure le rapport entre Senghor et la France compromet-il cette alternative ? Ce chapitre soulèvera ces questions en analysant « Au Guélowâr », un poème écrit par Senghor alors qu'il était en captivité pendant la deuxième guerre mondiale.

I- Un tirailleur avili : Les représentations du tirailleur sénégalais

Les représentations du tirailleur sénégalais sont abondantes. Souvent ces représentations ont souligné la « sauvagerie » et le « barbarisme » du tirailleur sénégalais. Nombreuses sont les représentations qui participent à la construction d'un tel discours. Par exemple, une analyse des médailles créées en Allemagne en 1920 à l'occasion d'une campagne de propagande (Figure 1 ; Figure 2) révèle l'articulation visuelle de ce discours dans l'imaginaire collectif allemand. Cette campagne avait pour but d'avilir les tirailleurs qui occupaient la Rhénanie. Parmi ces médailles, il y a une qui dépeint une femme

blanche. Elle est nue, et telle une victime sacrifiée, ses bras sont attachés au phallus qui porte un casque français. La mention « Die Scwarte Schande» ou « The Black Shame » figure sur la médaille nous laissant comprendre que ces médailles font référence explicite au tirailleur sénégalais. Dans cette campagne de propagande, l'image de la femme enchaînée au phallus, impose l'identité violente, sexuelle, bestiale, et dangereuse du tirailleur sénégalais.

Le texte cité en prologue écrit par le ministère des Affaires étrangères en Allemagne accentue ces caractéristiques afin d'expliquer et justifier, la défaite de l'armée allemande face à ces soldats. Ce document, intitulé *Employment, contrary to International Law, of Colored Troops upon the European Arena of War by England and France*, énumère les actes de sauvagerie commis par les tirailleurs. Selon le document, les tirailleurs sénégalais sont les auteurs de crimes odieux :

the colored Allies employed by England and France upon the European arena of war have the barbarous practice of carrying with them as *wartrophies* the severed *heads* and *fingers* of German soldiers, and wearing as ornaments about their necks *ears* which they have cut off. (“Employment, contrary to International Law” 1)

D'ailleurs, ils deviennent ainsi sanguinaires en raison d'une croyance répandue qu'ils mangent les prisonniers de guerre (“Employment, contrary to International Law” 12) réitérant à nouveau l'image déjà bien installée dans l'imaginaire collectif occidental de l'Africain cannibale.

Qu'est-ce qui explique cette focalisation sur le tirailleur en tant que « sauvage » ou « barbare » ? Pour les Allemands, il s'agit d'une justification de leur défaite. Selon

eux, ils ont perdu la guerre parce qu'ils combattaient contre des bêtes qui n'avaient aucun sens de l'honneur, de respect. Ce qui permet bien sûr de comprendre, par contraste, toute l'humanité, le civisme des soldats allemands. Comme le constate Raffael Scheck dans son livre, *Hitler's African Victims: The German Army Massacres of Black French Soldiers in 1940*: "The animalized image of these soldiers implied that a European power using them in Europe would be doing the same as letting loose wild animals against a "civilized" enemy" (Scheck 91).

Une telle représentation du tirailleur sénégalais n'était pas unique à l'Allemagne du début du vingtième siècle. Au début de la première guerre mondiale, les Français ont participé activement dans la construction d'un tel discours. La France, tout comme l'Allemagne, représente le tirailleur sénégalais comme sauvage et barbare. Dans son article, « Representing Otherness : African, Indian and European soldiers' letters and memoirs », Christian Koller souligne la référence au tirailleur en tant que « démons noirs » (Koller 132). Cependant, cette représentation française du tirailleur sénégalais va changer pendant l'occupation de la Rhénanie.

En répondant à la propagande allemande, les fonctionnaires français ont commencé cependant à redéfinir le tirailleur sénégalais à travers une image quelque peu différente de celle du sauvage avide de sang. Ainsi, au lieu d'être « sauvage » ou « barbare », le tirailleur sénégalais devient « the infantile and devoted savage » (Koller 132). Ces adjectifs apaisent la peur initiale que le tirailleur sénégalais évoque alors dans l'imaginaire collectif français. En le présentant comme « infantile » et « devoted », le tirailleur sénégalais devient une créature qu'on peut manipuler (Figure 4). Comme le constate Koller « African soldiers would be fighters only when told to be so and therefore

could only be a threat to the Germans, but never the French» (Koller 132, 133). Ces soldats faisaient partie intégrale de l'armée française qui ne pouvait donc pas justifier qu'elle puisse abriter en son sein "de véritables monstres." Ainsi, la représentation française du tirailleur sénégalais, bien que différente, reste un discours construit dans le but de servir des intérêts politiques.

Au-delà de la représentation elle-même, les répercussions liées à cette caricature ont eu de nombreuses répercussions et conséquences dans l'imaginaire collectif français. En tant que « sauvage, » « barbare, » et « infantile » le tirailleur, déshumanisé, devient « sacrificiel » et de moins grande valeur que le soldat européen. Il sera ainsi plus facile de justifier leur position en ligne de front, véritable « chair-à-canon », puisque, d'une valeur peu signifiante, ils seront envoyés au front « sans formation préalable et mal armés » (Musso-Dimitrijevic 3).

De nombreux historiens ne reconnaissent pas cette pratique.² Malgré ce manque de consensus, la « volonté de sacrifier les Sénégalais » (Michel 109) est évoquée directement par Georges Clemenceau, le premier ministre de France. En 1918, exigeant une augmentation du taux de combattants coloniaux au sénat, Clemenceau a dit:

Les Noirs, nous allons leur apporter la civilisation. Il faut qu'ils paient pour cela...J'aime mieux faire tuer dix Noirs qu'un seul Français, bien que je respecte infiniment ces braves Noirs, parce que je trouve qu'on a fait

² Dans son livre, *Les Africains et la Grande Guerre: l'appel à l'Afrique, 1914-1918*, Marc Michael affirme que ce phénomène est simplement une légende. Il constate : « La légende s'enracina désormais : durant la Grande Guerre, la vie d'un Noir ne valait pas celle d'un Blanc. Il y a du vrai en cela ; certaines le pensèrent, le dirent même, et la responsabilité de l'envoi prématuré au front de ces soldats demeure entière. Mais il serait absurde de généraliser et de croire à une volonté de sacrifier les Sénégalais, sans aucune efficacité » (Michel 109).

tuer assez de Français et qu'il faut en sacrifier le moins possible !³(Ageron 80).

Tout d'abord la référence à « la civilisation » fait écho aux justifications du colonialisme. Clemenceau insiste sur l'idée que cette mobilisation sera avantageuse pour « les Noirs », un groupe homogène. Cependant, ces avantages ne sont pas gratuits. Clemenceau souligne le fait qu'ils doivent payer, en accentuant la notion que le tirailleur doit son sang, sa vie, et sa dignité à la France. De plus, en dépit de cette attente de sacrifice, Clemenceau utilise le terme « ces braves Noirs » pour les décrire, reproduisant ainsi la rhétorique coloniale qui construit l'homme noir comme un enfant dont la métropole, la mère-patrie, à la charge et la vocation d'amener à la maturité. A travers son discours, Clemenceau démontre que les racines de « la volonté de sacrifier les Sénégalais » sont enracinées dans une histoire au-delà de la guerre.

II - Une Sauvagerie Construite

« L'homme, en Afrique, c'est l'homme dans son immédiateté. L'homme en tant qu'homme s'oppose à la nature et c'est ainsi qu'il devient homme. Mais, en tant qu'il distingue seulement de la nature, il n'en est qu'au premier stade, et est dominé par les passions. C'est un homme à l'état brut. Pour tous les temps pendant lequel il nous est donné d'observer l'homme africain, nous le voyons dans l'état de sauvagerie et de barbarie, et aujourd'hui encore il est resté tel».

« La Raison dans l'Histoire », L'Afrique par Friedrich Hegel

³Cité dans l'article de Christian Koller "The Recruitment of Colonial Troops in Africa and Asia and their Deployment in Europe during the First World War".

La première et deuxième guerres mondiales ont été dominés par la représentation du tirailleur comme « sauvage » ou « barbare, » « infantile » et facilement contrôlable. Cependant, ce genre de représentation n'était pas nouveau. Dans son œuvre *La Raison dans l'Histoire* publiée pour la première fois en 1837,⁴ Friedrich Hegel présente l'Africain en écrivant :

ce qui caractérise en effet les nègres, c'est précisément que leur conscience n'est pas parvenue à la contemplation d'une quelconque objectivité solide, comme par exemple Dieu, la loi, à laquelle puisse adhérer la volonté de l'homme, et par laquelle il puisse parvenir à l'intuition de sa propre essence. (Hegel 245-269).

Ce texte du XIX^{ème} siècle va participer à la justification de l'expansion impérialiste de l'Europe. Cependant c'est un discours qui est toujours présent dans l'imaginaire collectif occidental comme l'atteste le récent discours de Nicolas Sarkozy à Dakar.⁵

Les racines d'un tel discours sont liées à l'apparition de la distinction entre « the West » et « the Rest ». Dans son livre *The West and the Rest: Discourse and Power*, Stuart Hall examine « l'Occident » en tant qu'espace historique plutôt que géographique. D'après Hall, cette dichotomie est le résultat d'un processus historique qui a commencé avec la « découverte »⁶ des « nouveaux mondes », un événement qui a facilité le contact.

⁴ See the editorial introduction to *Lectures on the Philosophy of World History* for detailed information about other editions of Hegel's work.

⁵ *Le 27 juillet 2007, Le Président français Nicolas Sarkozy a tenu un discours à Dakar, Sénégal.* Dans le discours, Sarkozy a reproduit la rhétorique hégélienne en décrivant un Africain qui « vit avec les saisons, dont l'idéal de vie est d'être en harmonie avec la nature, ne connaît que l'éternel recommencement du temps rythmé par la répétition sans fin des mêmes gestes et des mêmes paroles ».

⁶ Comme le souligne Hall : "they all, of course, already existed."

Pendant cette période, l'Europe a commencé à se définir en se contrastant avec ces « external worlds », en créant la dichotomie de « West » et « Rest » (Hall 197).

D'après Hall, ce concept de l'Occident ou « the West », qui ne peut pas exister sans son opposé « the Rest⁷ », fonctionne de quatre manières. Tout d'abord, il permet une classification de chaque société selon les critères manichéens qui définissent l'Occident. En outre, il simplifie la complexité de l'Occident en la condensant en une image ou une collection d'images. De plus, il permet la comparaison entre l'Occident et les « autres » sociétés. Finalement, ce concept nous donne une structure hiérarchique qui désigne la valeur relative de chaque société. En énumérant ces fonctions, Hall présente le concept de l'Occident comme un outil pour atteindre les buts politiques. Peu à peu, à travers son analyse, il soulève la nature artificielle des concepts de « West » et de « Rest ».

Selon Hall, les concepts de « West » et de « Rest » sont les résultats d'un discours. Il définit un discours comme « a particular way of representing “the West”, “the Rest”, and the relations between them ». D'après lui, le pouvoir est au sein de ce discours. Il soutient: “Those who produce the discourse also have the power to *make it true*” (Hall 205). Le fait que les intellectuels occidentaux comme Hegel puissent construire une représentation de l'homme africain en tant que « sauvage » et « barbare » illustre bien la notion d'un discours déterminé et contrôlé par une autorité occidentale.

⁷ Dans *Cours de linguistique générale*, Ferdinand de Saussure constate : “Dans l'intérieur d'une même langue, tous les mots qui expriment des idées voisines se limitent réciproquement: des synonymes comme redouter, craindre, avoir peur n'ont de valeur propre que par leur opposition ; si redouter n'existait pas, tout son contenu irait à ses concurrents » (160). La notion de « Rest » et « West » est enracinée dans le cadre de Saussure. Chaque partie de ce dichotomie est définie à travers l'opposition.

Ainsi, la représentation du tirailleur sénégalais en tant que membre du « Rest » peut être décrite comme une extension de ce discours.

Quels sont les fondements d'un tel discours ? D'après Hall, ce discours est fondé sur les classiques, les documents religieux, le mythe, et les témoignages de voyageurs. Considérons les témoignages de voyageurs. Dans l'œuvre *In Savage Africa: or, Six Years of Adventure in Congo-land*, écrite au dix-neuvième siècle, E.J. Glave décrit son voyage au Congo. En décrivant l'homme africain, il écrit : « they were savages, some of them cannibals ; but they were of a very malleable nature, and with a policy of fairness and fair play I was able to convert them into devoted faithful servants » (Glave 203). Encore, la rhétorique est semblable à celle de Hegel. En outre, il est nécessaire aussi d'insister sur la similarité entre la rhétorique de Glave et la représentation du tirailleur pendant la première et deuxième guerre mondiale. Par exemple, Glave souligne la nature malléable de l'homme africain, une caractéristique sur laquelle la propagande française va insister pendant la seconde guerre mondiale. Ainsi, dans l'imaginaire français, le tirailleur sénégalais devient un sauvage « contrôlable », évacuant de ce fait toute menace potentielle pour l'intégrité de l'armée française que la réputation de « sauvage » et de « barbare » de ses propres soldats aurait apporté.

Le mythe occidental de l'Afrique joue un rôle fondamental dans le texte de Glave. Dans son article "Victorians and Africans: The Genealogy of the Myth of the Dark Continent" Patrick Brantlinger souligne la tendance de voyageurs comme Glave - alimentés par une fascination à propos de l'Afrique - à situer leurs récits dans le mythe. En rapprochant le mythe d'une description présentée comme réaliste, les auteurs comme

Glave participent à la construction de ce mythe. Wendy C. Hamblet réitère cette notion dans son livre *Savage Constructions: The Myth of African Savagery* en remarquant:

All myths are persuasive, and some myths are ethically persuasive. They alter people's life worlds, their characters, and their social patterns. They change what people value, their notions of truth and falsity. Myths become truth and truth becomes myth. (Hamblet 57)

Stuart Hall souligne également la manière dont ces connaissances ont été acquises à partir du Moyen Age à travers un habile mélange de faits et de fantasmes. Dénonçant « the conflation of fact and fantasy that constituted 'knowledge' » Hall non seulement nous permet de mieux comprendre le rôle de la conjoncture historique dans la naissance de ce « tirailleur sénégalais » mais nous offre également une grille d'analyse nous permettant de déconstruire notre supposée réalité.

III – Une Noblesse Réclamée : la Revalorisation du Tirailleur Sénégalais

« Vous n'êtes pas des pauvres aux poches vides sans honneur mais je déchirai les rires *banania* sur tous les murs de France ».

« Poème Liminaire », Léopold Sédar Senghor

« Au Guélowâr » se trouve dans *Hosties Noires*, un recueil de poèmes publié en 1948 et écrit par Léopold Sédar Senghor pendant son emprisonnement durant la deuxième guerre mondiale. Né le 9 octobre 1906 à Joal, au Sénégal, Senghor a fait la première partie de ses études à Dakar. Dans une école catholique dirigée par les

missionnaires, Senghor s'est découvert une véritable passion pour la culture et la littérature françaises. Grâce à une bourse, il a continué d'explorer cette fascination en finissant ses études au Lycée Louis-le-Grand en France. Après, à la Sorbonne, il étudie la littérature, et il obtient le Diplôme d'Etudes Supérieures. C'est d'ailleurs à cette époque qu'il rencontre Georges Pompidou, le futur président de la République, un homme qui aura un énorme impact sur l'identité politique de Senghor (Benoist 31).

La vie de Senghor était atypique par rapport à la majorité des Africains. Il était le premier africain agrégé en grammaire, le premier africain élu à l'Académie Française et le premier président du Sénégal. Alors que Senghor était fier de ses racines sénégalaises, il était largement influencé par la culture française, une influence qui a entraîné un respect profond et sincère pour la France et les valeurs qu'elle représente. Pour plusieurs critiques, cette double allégeance a compromis le travail de Senghor (Harney 45).

Pendant la deuxième guerre mondiale, Léopold Sédar Senghor est fait prisonnier de guerre le 20 juin, 1940. Détenu dans le Camp d'Amiens, Senghor écrit « Au Guélowâr » en septembre 1940. Cette mention ancre/encre le poème dans un espace géographiquement et temporellement spécifié : la seconde guerre mondiale et un camp de prisonniers au Nord de la France occupée. Ces deux spécificités spatiale et temporelle offre au lecteur un prisme à travers lequel il devient nécessaire de lire et comprendre ce poème.

Composé de deux sections principales, *Ethiopie* et *Campe 1940*, le recueil est investi d'une profonde volonté de revaloriser le tirailleur sénégalais et de « déchirer les rires banania sur tous les murs de France, » ces rires qui véhiculent une image

d'obéissance et de «bon enfant ». « Au Guélowâr », comme partie de ce recueil, participe à cet effort de revalorisation.

Le poème dépeint un tirailleur noble et critique subtilement le barbarisme d'un pouvoir anonyme qui manipule ce tirailleur. Senghor articule un contre discours à la représentation occidentale du tirailleur sénégalais. Dans un jeu habile de manipulation de cette langue française utilisée par le gouvernement colonial pour subjuguer ses sujets coloniaux, l'auteur fait naître un nouvel homme.

Le titre du recueil, *Hosties Noires*, illustre bien la volonté de Senghor d'inscrire l'Africain dans un rôle christique. En tant que symbole religieux, l'hostie représente le sacrifice du Christ. En évoquant les hosties « noires », Senghor souligne le sacrifice du tirailleur sénégalais dans la deuxième guerre mondiale. Un tirailleur sacrifié par la France, « la mère patrie » qui envoie ses enfants au front, mais un tirailleur qui *se* sacrifie pour cette République qu'il chérit.

Le titre du poème « Au Guélowâr », fait référence aux nobles descendants des conquérants malinkés, une population avec des racines en Afrique de l'Ouest.⁸ En juxtaposant cette population avec celle du tirailleur sénégalais, Senghor accentue la noblesse du tirailleur. A travers cette revalorisation, Senghor refuse la caractérisation du tirailleur sénégalais comme sauvage, barbare ou infantile, et témoin du sacrifice de ces soldats coloniaux sur les champs de bataille, de leur condition de vie au sein de l'armée

⁸ See *Léopold Sédar Senghor* by Armand Guibert (1969).

française, Senghor, à travers son écriture poétique, offre une alternative et dresse l'image d'un soldat courageux, d'un homme fier mais manipulé.

Dans « Au Guélowâr », un poème qui est emblématique de cet effort de revalorisation, Senghor redéfinit l'adjectif « infantile », souvent utilisé pour suggérer un manque d'intelligence parmi les tirailleurs, leur soumission, leur attitude de respect envers la patrie française dont le rôle principal est alors de protéger ses enfants. Au lieu de cette connotation, il décrit le tirailleur sénégalais comme « des petits d'oiseaux tombés du nid ». A travers cette image, Senghor met l'emphase sur la vulnérabilité du tirailleur sénégalais pendant la guerre mais dénonce surtout la sordide manipulation occidentale dont le tirailleur fut l'objet, une manipulation dont il est désormais parfaitement conscient. Senghor réitère cette notion de fragilité, en écrivant : « des soldats désarmés, des hommes nus...des aveugles sans mains ». Senghor présente les tirailleurs comme des hommes fragiles et vulnérables, manipulés par un pouvoir qui les a entraînés au front « désarmés », « nus », et « aveugles ». Indirectement, Senghor dénonce la France, un pouvoir cruel qui envoie ces soldats vers la mort certaine.

Après avoir dénoncé la cruauté de la France, Senghor écrit : « Les plus purs d'entre nous sont morts : ils n'ont pu avaler le pain de honte. Et nous voilà pris dans le rets, livrés à la barbarie des civilisés... ». En utilisant le terme « les plus purs d'entre nous » ainsi que « le pain de la honte », Senghor évoque potentiellement l'histoire de l'esclavage. A travers ce prisme l'auteur inscrit le sujet « le tirailleur sénégalais » dans un processus historique initié avec l'esclavage. Faisant référence à la pureté d'une Afrique précoloniale—une pureté qui est bien sûr mythique—Senghor insiste sur la fierté de ce peuple et la mort choisie est alors présentée comme réponse noble à la honte de

cette destitution imposée par l'occident. « Et nous voilà » indique la fin d'un processus historique, un constat amer, l'ultime dénonciation de l'hypocrisie de l'occident "moderne" porteur de la "civilisation." Dans l'oxymore « la barbarie des civilisés », Senghor dénonce l'hypocrisie de l'Europe, sa manipulation et son abus de la confiance.

La dichotomie occidentale (blanc/noir, civilisé/sauvage) est alors inversée à travers l'ironie de cette juxtaposition. Le « nous » auquel l'auteur—et le lecteur—s'identifie, se voit prisonnier, enchaîné, victime de cette cruauté d'autant plus ignoble car déguisée de bonnes intentions. En utilisant « nous », Senghor rejette la dichotomie exclusive et évite de participer à la reproduction d'un tel système manichéen.

Senghor écrit : « Dans la nuit nous avons crié notre détresse. Pas une voix n'a répondu ». Senghor rapproche la noblesse avec une lâcheté indéniable. Affronté par la détresse du tirailleur sénégalais, « les civilisés » sont restés silencieux. D'ailleurs, c'était un cri – un signe de désespoir. Malgré la gravité de la situation, « les civilisés » demeurent insensibles au désespoir de l'homme africain, que ce soit pendant l'esclavage, la colonisation, ou la seconde guerre mondiale. C'est donc ici toute la prétendue humanité de celui qui se présente comme le sauveur apportant la civilisation qui est remis en cause. En évitant une dichotomie raciale illustrée dans l'utilisation de catégories telles que le noir, le peuple noir, les colonisés, qui se verraient opposées à la France, les Français, les occidentaux, les colonisateurs, Senghor évite un langage agressif, provocateur, incitant à la polémique et menant à une potentielle censure. Il choisit plutôt un « nous », certes représentant la voix du sujet colonisé, du tirailleur sénégalais, mais un « nous » derrière lequel toute personne, tout lecteur partageant les principes de la république française, pourra se rallier.

Le poème se termine, non pas sur la dénonciation des principes de cette République mais plutôt sur une éloquente profession de foi du narrateur réinscrivant la France et sa mission civilisatrice, ainsi que les prétentions universalistes de l'impérialisme français, au cœur même de cette éloge lyrique des tirailleurs sénégalais. Senghor écrit:

Ta voix nous dit l'honneur, l'espoir, et le combat, et ses ailes s'agitant dans notre poitrine. Ta voix nous dit la République, que nous dresserons la cité dans le jour bleu dans l'égalité des peuples fraternels. Et nous nous répondons : « Présents, ô Guélowâr » (*Au Guélowâr* 1940).

En utilisant l'anthropomorphisme, la France est transformée, humanisée à travers une voix qui souligne « l'espoir », « l'honneur », « le combat », et « l'égalité ». A travers ce langage et le tutoiement, Senghor souligne la nécessité d'une telle égalité, entre « des peuples fraternels ». En juxtaposant la langue française avec la langue wolof dans la déclamation finale « Présents, ô Guélowâr », Senghor suggère que ces « peuples fraternels » sont les soldats français et le tirailleur. En mélangeant ces deux langues, Senghor crée une image du soldat français et des tirailleurs, se battant côte à côte dans une nouvelle synergie des cultures. C'est une invitation lancée par la France à laquelle le peuple africain répond. Pourtant, cette invitation doit être fondée sur l'égalité.

L'Occident était traditionnellement caractérisé par l'honneur, l'espoir, et l'égalité. Cependant, Senghor démontre que ces caractéristiques ne reflètent pas la réalité. Ainsi, en réponse à cette voix qui proclame ces valeurs, le tirailleur répond : « Présents, ô Guélowâr ». En adressant « Guélowâr », Senghor accentue une figure qui représente la valeur du tirailleur sénégalais, une figure de la force, le pouvoir, et surtout la noblesse.

Pourtant, cet éloge du tirailleur sénégalais est plutôt un éloge à la France et « l'honneur » et « l'espoir » qui la définit. Ainsi, alors que le poème présente une revalorisation du tirailleur, le poème est aussi symbole d'un pouvoir occidental qui peut contrôler même un discours créé pour le dénoncer. Même dans une dénonciation, la France est le sujet d'éloge.

IV- Conclusion

« Le chant vaste de votre sang vaincra machines et canons, votre
parole palpitante les sophismes et mensonges, aucune haine votre âme
sans haine, aucune ruse votre âme sans ruse ».

« Assassinats », Léopold Sédar Senghor

Pendant la deuxième guerre mondiale, l'Occident a représenté le tirailleur sénégalais comme « sauvage » et « barbare ». Pour la plupart, ces représentations ont été justifiées à travers « une réalité » promulguée par l'Occident. Pourtant, étant donné l'analyse, il est évident que la représentation du tirailleur sénégalais est enracinée dans un discours historique « créateur » de mythes. A travers « Au Guélowâr », Senghor défie cette représentation directement, en revalorisant le tirailleur sénégalais.

Pourtant, comme sujet français, Senghor a travaillé dans un cadre limité. Il a dû dénoncer l'Occident et revaloriser le tirailleur sénégalais sans dénoncer la France directement. En dépit de cette quasi-censure, « Au Guélowâr » fournit un regard critique à propos de la représentation du tirailleur sénégalais. En soulignant la cruauté et l'hypocrisie de l'Occident, Senghor accentue la culpabilité de l'Occident dans ces représentations. Comme le « Guélowâr », Senghor souligne la noblesse du tirailleur

sénégalais. Ainsi, malgré les limites de son travail, « Guélowâr » est symbole de la revalorisation, celle qui nie une représentation négative du tirailleur sénégalais.

Appendix



Figure 1 – Les médailles créées par Karl Goetz en 1920 comme partie d’une campagne de propagande appelée «Die schwarze Schande» ou « The Black Shame ». (l’image est fournie avec la gracieuse permission de Henry Scott Goodman).



Figure 2 – Les médailles créées par Karl Goetz en 1920 comme partie d’une campagne de propagande appelée «Die schwarze Schande» ou « The Black Shame ». (l’image est fournie avec la gracieuse permission de Henry Scott Goodman).

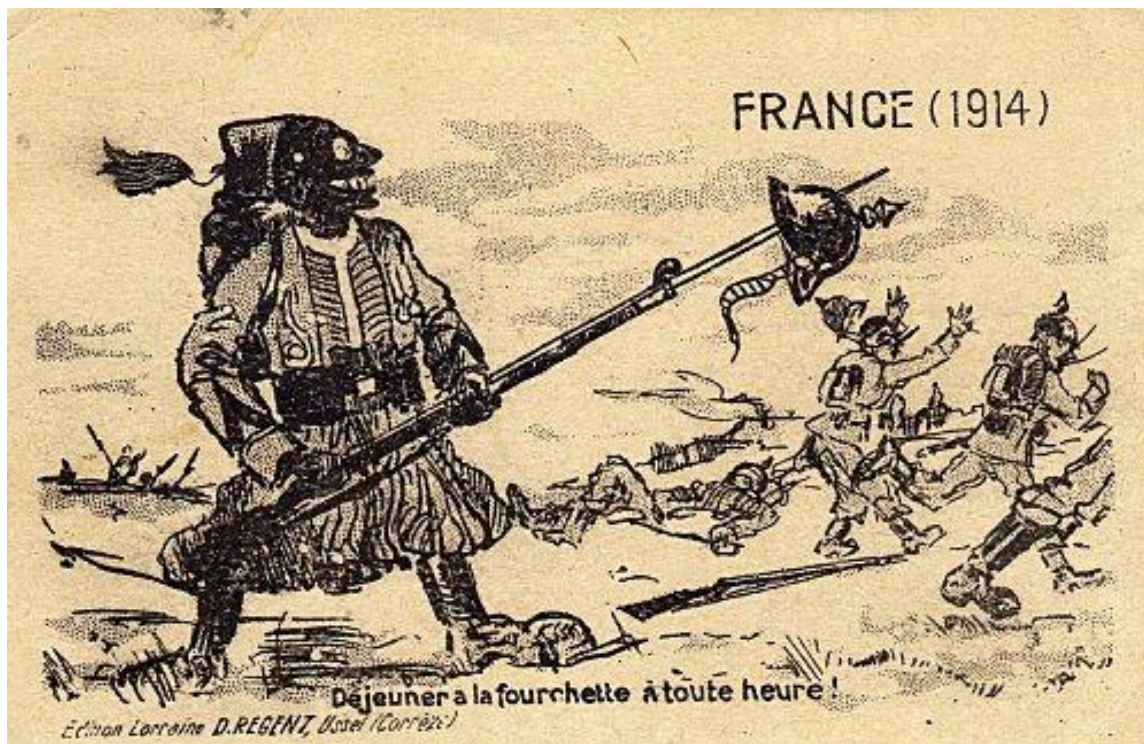


Figure 3 - Carte postale publiée par les Editions Lorraines qui dépeint un tirailleur sénégalais qui a enlevé les têtes des ennemis (l'image est fournie avec la gracieuse permission de Pierre Brouland).

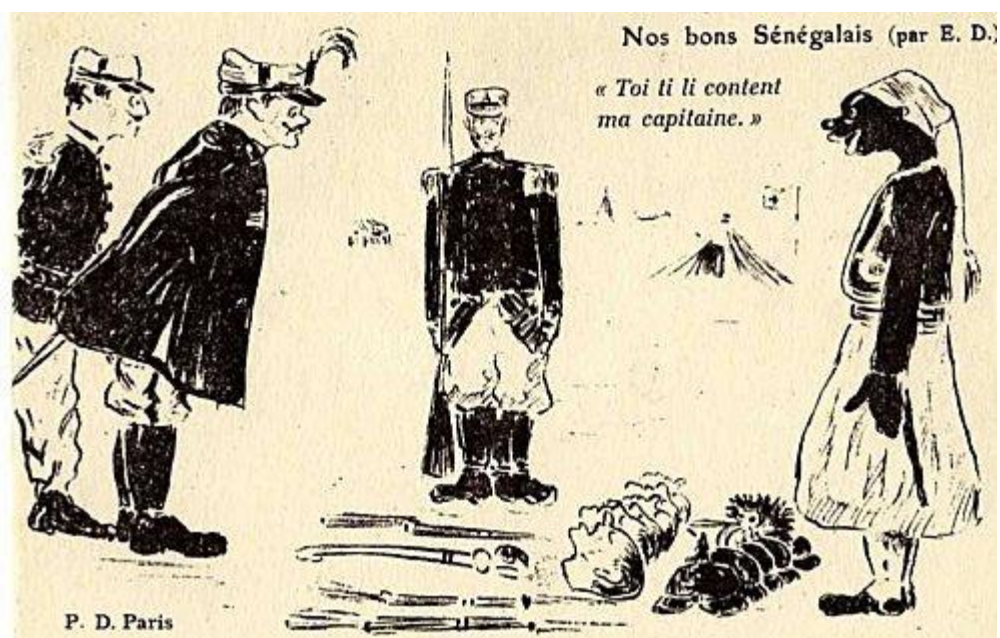


Figure 4- Carte postale publiée en octobre 1914 par Les Editions Françaises de Paris qui dépeint un tirailleur sénégalais prêt à attaquer (l'image est fournie avec la gracieuse permission de Pierre Brouland).

CHAPITRE II

Une Accusation sanglante: Une analyse du « Canapé » de Jean-Luc Raharimanana

“Rwanda and Burundi have been wracked for decades by fighting between the Hutus and Tutsis, one of Africa’s most savage ethnic feuds.”

“Rwanda Wracked by Ethnic Violence” by Keith B. Richburg
The Washington Post, April 8, 1994

“New reports of massacres emerged today from **Rwanda**, including an account of nearly 1,200 men, women and children shot and hacked to death in a church where they sought refuge. Gangs of youths armed with machetes roamed the streets of Kigali again today, adding new bodies to the piles of decaying corpses in the capital.”

“Tribes Battle for Rwandan Capital; New Massacres Reported”
New York Times, April 15, 1994

Le 6 avril, 1994 l’avion du Président rwandais Juvénal Habyarimana est abattu au dessus de l’aéroport Kigali. Cet événement va être le catalyseur d’un génocide qui, sur une période de cent jours verra la mort de 800,000 Tutsis. Entre avril et juin, les médias occidentaux ne cessent d’évoquer « le cas Rwanda ». Les journaux occidentaux couvrent l’événement en abondance. Ce conflit entre les Hutus et les Tutsis fait régulièrement la une, images et reportages inondent les écrans de télévision rapportant l’intensité du conflit, exposant les corps—des corps démembrés, mutilés, des corps entrain de pourrir—la progression ou l’enlèvement de l’aide internationale est quotidiennement évoquée.

Or, en dépit de ces nombreux reportages par les médias occidentaux rappelant quotidiennement à l'Occident les atrocités du génocide, la représentation de cette tragédie au Rwanda a servi à déshumaniser ces victimes et à, en quelques sortes, faciliter la passivité des individus exposés à cette médiatisation devenue « spectacle ».

Dans son œuvre, Susan Sontag examine l'utilisation de la censure à propos de la photographie de guerre. Cette censure prévalait jusqu'à la guerre du Viêt Nam. Mais, ainsi que le remarque Sontag "during the Vietnam era, war photography became, normatively a criticism of war"(Sontag 65). Autrement dit, le but de cette photographie était de choquer afin de critiquer. La photographie était un outil puissant qui a permis de soulever la colère de l'opinion publique et mobiliser une partie de la population américaine contre ce conflit

Face à l'apathie quasi générale de l'Occident au moment du génocide du Rwanda, il est possible d'affirmer que les images des médias n'ont pas eu les mêmes résultats. Ces images fonctionnent plutôt comme une réitération d'une conceptualisation traditionnelle du continent et réinscrivent l'Afrique dans une géographie de la violence. Ainsi que l'écrit Sontag: « the ubiquity of those photographs, and those horrors, cannot help but nourish belief in the inevitability of tragedy in the benighted or backward – that is, poor – part of the world» (Sontag 71).

La surexposition des victimes du génocide dans les media a, en fait, facilité leur invisibilité à travers leur anonymat, l'exposition éhontée des corps, et la récurrence frappante des statistiques. Dans *Moisson de Cranes*, Abdouahamn A. Waberi souligne le lien entre les statistiques et la deshumanisation. Il utilise la citation suivante comme

point de départ de son récit sur le génocide: « Un mort est une tragédie, un million de morts une simple statistique » (Waberi 17). Ainsi que l'évoque Waberi, les caractéristiques uniques de chaque personne, toute leur humanité sont perdues dans les statistiques: « visage, nom, voix... » (Waberi 17). Ce processus de déshumanisation à travers les statistiques est très similaire à, ce que Albert Memmi décrit comme « la marque du pluriel » (Memmi 106). Dans son texte, *Portrait du Colonisé*, Memmi constate :

Autre signe de cette dépersonnalisation du colonisé: ce que l'on pourrait appeler la marque du pluriel. Le colonisé n'est jamais caractérisé d'une manière différentielle ; il n'a droit qu'à la noyade dans le collectif anonyme. (Memmi 106)

Cette « marque du pluriel » caractérise la représentation des victimes de génocide. Les journaux sont essentiellement préoccupés par le nombre de victimes. L'individu, la victime se noie dans un « collectif anonyme » et l'absence de toute trace d'humanité chez ces victimes, les maintient à une distance raisonnable du spectateur occidental, qui ne se sent en aucune manière proche ou concerné par de tels événements (Memmi 106).

Dans une œuvre « corporelle », Jean-Luc Raharimanana dénonce la nature problématique de la représentation du génocide du Rwanda. Comment le texte de Raharimanana *Rêves sous le linceul* fonctionne en tant que critique de cette représentation ? Quel est le potentiel d'une telle ré-écriture, ré-présentation du génocide, mais quelles en sont aussi les limites ? Dans « Le Canapé » le premier chapitre du recueil de Raharimanana, l'auteur expose avec violence le corps de victimes rwandaises. Pourrions-nous alors affirmer que l'auteur puise dans la tendance voyeuriste du lecteur

occidental avide de sensationnalisme ? Ces questions vont être traitées à travers une analyse littéraire de « Le Canapé », la première nouvelle de *Rêves Sous le Linceul* par Jean-Luc Raharimanana.

I- *Rêves Sous le Linceul*

Le livre de l'auteur malgache Jean-Luc Raharimanana *Rêves Sous le Linceul*, publié en 1998, est une œuvre complexe. L'articulation lyrique de la violence—que ce soit au niveau thématique ou stylistique—installe le lecteur dans une expérience inévitablement désagréable. Comment fonctionne une telle écriture de la violence ? Génère-t-elle une véritable résistance, ou alternative, à la surabondance de la médiatisation occidentale du conflit ? Ou alors s'abreuve-t-elle au contraire dans la tendance voyeuriste du lecteur occidental ?

Le titre même du livre évoque toute la polysémie et la complexité d'un tel texte. La juxtaposition de « rêves » et de « mort » offre un oxymore qui indique tout le potentiel créatif et générateur d'une telle œuvre. L'espoir, un projet pour le futur, évoqué dans le terme « rêve, » est entravé par ce linceul symbole de la mort, qui, en tant que voile, vient empêcher aux rêves de prendre de l'amplitude. L'écriture et le rêve—seraient-ils alors les seuls outils de résistance, fragile réponse à cette réalité dévastatrice qu'est le génocide ?

D'autres interprétations s'offrent également au lecteur averti. Alors qu'un rêve peut représenter l'espoir, il fonctionne également en tant qu'illusion et incapacité de faire face à la réalité quotidienne. De même, le linceul, symbole de mort dans la culture occidentale, devient un signifiant plus complexe dans la culture malgache. En effet, la présence des ancêtres dans la vie quotidienne des malgaches est centrale. Enveloppés

dans un lamba (un linceul), les morts sont célébrés régulièrement à l'occasion de festivités au cours desquelles les corps sont extraits de leur tombeau afin que le lamba soit renouvelé avant qu'une procession à travers la communauté n'exhibe le mort et célèbre ainsi leur présence parmi les vivants. Selon, une étude par U.S. Department of State:

The Merina and Betsileo reburial practice of famadihana, or "turning over the dead" celebrates this spiritual communion. In this ritual, relatives' remains are removed from the family tomb, rewrapped in new silk shrouds, and returned to the tomb following festive ceremonies in their honor" (*U.S. Department of State "Background Note: Madagascar"*)

Donc, à travers la juxtaposition du « rêve » et du « linceul », Raharimanana met en question la dichotomie conventionnelle qui caractérise les rêves comme positif et le linceul comme négatif. Ce questionnement de notions considérées conventionnelles va réapparaître dans l'œuvre de Raharimanana.

En outre, la complexité de cette œuvre est évidente à travers les perspectives différentes qui sont présentées dans un contexte qui change continuellement. Le texte est constitué de trois parties: « Dérives », « Volutés », et « Épilogue ». « Le Canapé, » se trouve dans la première partie, « Dérives » qui est constituée de dix sections ou chapitres. « Le Canapé », décrit le génocide rwandais, et vacille entre un canapé « qui flotte dans la brume » et des scènes décrivant les têtes coupées à la machette, une mère qui apparaît et disparaît, et un enfant affamé qui « mord sur les barbelés qui déchirent ses lèvres » (Raharimanana 15-21). « L'Ondine Lumineuse » décrit l'arrivée des Espagnols à San Juan et en Jamaïque et le génocide qui suivit leur arrivée. Cette histoire est également

entrecoupée de références à un touriste qui se repose, « assis sur le sable » (Raharimanana 36) et des cris de ces femmes et hommes noirs dans le ventre des bateaux négriers. *Fahavalo* décrit l'insurrection malgache qui a eu lieu en 1947 à travers la perspective d'un homme âgé ayant sombré dans la folie.

Dans une œuvre dédiée au « Rwanda et dépendances », Raharimanana juxtapose ces espaces qui sont géographiquement, culturellement, et temporellement distants et les rassemblent à travers le fil conducteur de la violence et du traumatisme. Alors que l'élément initiateur de l'écriture est le Rwanda, l'auteur suggère également les potentielles ramifications d'une telle tragédie. Malgré le contexte différent de chaque nouvelle, de nombreuses correspondances émergent faisant alors naître un texte homogène sous cette apparente hétérogénéité : La souffrance, le silence, la mort, la soumission, l'absence de représentation, une histoire tronquée, la douleur. Dans ce patchwork, Raharimanana remet en question le cadre conceptuel qui distingue la violence en Afrique et la violence causée par l'hégémonie européenne et américaine. Par conséquent, en juxtaposant le génocide du Rwanda au génocide des indiens d'Amérique ou aux crimes commis pendant les guerres de décolonisation, Raharimanana rapproche la violence des histoires souvent considérées d'une façon hermétique et permet au lecteur de revisiter les distinctions exclusives qui enferment l'Afrique dans une géographie de la violence.

II- « Le Canapé » : Une écriture dans tous ses états.

« Une tête coupée à la machette. En différé. Dommage. »

« *Le Canapé* », *Rêves Sous le Linceul*, Jean-Luc Raharimanana

« Le Canapé » est très difficile à situer car il est difficile de distinguer dans la narration ce qui appartient au domaine du rêve ou de la réalité. Dans un entretien pour *Notre Librairie*, Raharimanana constate : « Dans mon écriture, je transforme le réel. Le réel est pour moi un point d’ancrage et de départ avant de basculer dans le monde rêvé, l’imaginaire » (“Notre Librairie” 76-78). À travers ce cadre incertain, Raharimanana critique notamment la représentation des victimes rwandaises par les médias occidentaux.

Le travail de Raharimanana est sanglant. Dans sa critique de *Rêves Sous le Linceul*, Douglas E. Julien réitère cette notion, en soulignant « the blood which seems to flow on every page » (Julien 798). En effet, les images présentées sont souvent violentes, et provoquent une réaction viscérale. Les phrases, fragmentées, ralentissent la lecture qui se fait physiologiquement difficile. Le lecteur ânonne, balbutie.

On est bien ici. 7 heures. Intact canapé que paralysent mes jambes
longues. On est bien ici. 8 heures. Bien. Bien. Net et sans bavure. Ni
tache de sang. Ni mare d’oubli. De l’aspirine, bordel! (Raharimanana16)

Dans une écriture débarrassée de tout élément superflu, les descriptions ne s’attachent qu’à l’essentiel : Il est ainsi possible de voir les mouches qui « retombent imbues de cervelle » (Raharimanana 15), de sentir « les frocs puants » (Raharimanana 15), et d’entendre le bruit « tout au fond de l’appartement » (Raharimanana 17). La fragmentation de la langue française, la décomposition des structures, le démembrement des phrases évoquent les corps décrits. D’ailleurs, la perturbation du système littéraire est évidente à travers l’effort d’échapper aux artifices langagiers. Les phrases manquent souvent de verbe, de sujet. Ce style littéraire exprime la difficulté de verbaliser le

génocide mais aussi l'impossibilité pour l'occident, spectateur passif, de justifier, d'articuler clairement sa passivité.

Dans son œuvre, *The Body in Pain*, Elaine Scarry décrit ce phénomène comme « the unsharability of pain » (Scarry 4). D'après elle, « whatever pain achieves, it achieves in part through unsharability, and it ensures this unsharability through resistance to language » (Scarry 4). Scarry souligne la difficulté d'exprimer la douleur à travers le langage et constate qu'en général, il n'existe pas de langage pour exprimer la douleur. En effet, elle accentue la résistance de « l'objectification verbale » par la douleur (Scarry 12). Cependant « under the pressure of the desire to eliminate pain » (Scarry 13), une verbalisation limitée devient accessible. Pourtant, c'est un langage fragmentaire, incapable d'incorporer toute la signification inhérente de la douleur. Cette notion est réitérée par Waberi qui affirme dans son texte sur le Rwanda que :

le langage est, on le voit à chaque crise, inadéquat à dire le monde et toutes ses turpitudes, les mots restent de pauvres béquilles mal assurées, toujours à fleur de déséquilibre. A maintes occasions, sous divers cieux, ce langage reste un luxe rarement accessible (Waberi 15).

Alors que la fragmentation est évidente dans les images et le style, les contextes évoqués—le canapé, le Rwanda—fondent dans une même réalité, un espace onirique qui annihile toutes distinctions entre ici et là-bas. La tête jaillit de l'écran et vient rouler jusqu'aux pieds de l'occidental, les cris de souffrance proviennent de la pièce « tout au fond de l'appartement » (Raharimanana 17). La relative distance entre le confort du

canapé et le Rwanda s'efface et illustre le rapport intrinsèque qui existe entre ces deux espaces.

Mais le texte est également caractérisé par une violence tangible dans la nature des images décrites, des images qui nous mènent aux frontières de l'abject.

Un canapé qui flotte dans la brume. Dedans, m'enfonçant, je sombre en douceur. 6 heures. On est bien ici. Une tête coupée à la machette. En différé. Dommage. Des frocs puants sur la sale chair noire, des vertes mouches sur tout le rouge du sang. Un soleil limpide, bronzage intégral pour tous ces pans d'épiderme en l'air. Ce canapé qui n'en finit pas de se creuser... (Raharimanana 15).

A travers le prisme théorique de Julia Kristeva, l'écriture de Raharimanana prend une ampleur qui va bien au-delà du simple assouvissement de la tendance voyeuriste de l'Occident (et selon Kristeva, de la nature humaine). Dans son livre *Pouvoirs de l'Horreur* Julia Kristeva examine l'abject qu'elle décrit comme « une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable » (Kristeva 9). C'est un abject qui repousse et attire simultanément. En décrivant le dégoût, elle écrit : « répulsion, haut-le-cœur qui m'écarte et me détourne de la souillure, du cloaque, de l'immonde. Ignominie de la compromission de l'entre-deux, de la trahison. Sursaut fasciné qui m'y conduit et m'en sépare » (Kristeva10). C'est aussi un abject qui ébranle notre identité car « l'abject n'a qu'une qualité – celle de s'opposer à *je* ». En reconnaissant l'abject en nous-mêmes, l'abject perturbe « une identité, un système, un

ordre » qui nous permet de se définir. L'abject décrit par Kristeva est évident dans « Le Canapé »:

Et les mouches. Les mouches, les mouches fouillent dans la coupe de tête, qui ressortent pas les trous de nez, qui ressortent par les trous de nez, qui se cognent au vent et qui retombent imbues de cervelle...
(Raharimanana 15)

Dans cette scène, le lecteur est confronté à une tête qui pourrit en plein air avec les mouches qui l'entourent. Dans cette image, le corps humain, sous sa forme la plus chaotique, est alors exposé. Découpé, pourrissant. La mort est exposée, et le lecteur doit alors faire face à la finitude de sa propre humanité. Dans l'exposition des corps pourrissants, dans la décomposition de la langue française, dans le rapprochement d'histoires de génocides, le texte perturbe « une identité, un système, un ordre. »

Raharimanana critique les médias occidentaux en reflétant directement leur contenu. En effet, les images présentées par Raharimanana sont répugnantes, affligeantes, et insupportables et correspondent à celles promulguées par les médias occidentaux. Dans son essai "Horrible Blindness: Images of Death in Contemporary Media", David Campbell critique la représentation des médias avec une référence au conflit en Sierra Leone:

Among them are pictures of a man being dragged into a field and shot; a photo of smiling soldiers gathered around the severed head of a victim, staring resolutely into the camera's lens; and various images of broken

bodies prostrate on the ground, with their tormentors towering over them
(Campbell 65-66).

Cette description des images occidentales peuvent également s'appliquer aux images que Raharimanana choisit de décrire. Têtes découpées, corps démembrés, victimes anonymes. Pourtant, il faut reconnaître que ces images ne sont pas le produit d'une imagination tordue. Comment alors condamner les représentations occidentales tout en célébrant l'écriture de l'écrivain malgache ? Qu'est-ce qui différencie ces similaires mises-en-texte des corps africains ? Comment le texte de Raharimanana peut-il fonctionner en tant que dénonciation de la représentation occidentale du génocide alors qu'il semble construire le même discours à travers notamment l'anonymat des victimes, la banalisation de la mort, l'insignifiance de la souffrance de l'Africain ?

En utilisant les images troublantes et perturbantes, Raharimanana déstabilise le lecteur. Par rapport aux images occidentales, celles de Raharimanana sont juxtaposées avec un langage disséqué. Dans la nouvelle, la langue française est déconstruite comme les corps démembrés des victimes rwandaises. Le lecteur n'est plus dans sa zone de confort. Le lecteur doit poser les questions difficiles à propos de ce voyeurisme.

D'ailleurs, contrairement aux images occidentales, Raharimanana démontre la prévalence du traumatisme au-delà du génocide rwandais. En juxtaposant ce génocide avec les périodes de traumatisme à Madagascar et en Jamaïque, il affirme que le génocide n'est pas uniquement un « phénomène africain ». Au lieu de cela, le génocide rwandais, réinscrit dans un processus historique, devient le résultat d'un appétit colonial et impérialiste.

En outre, ce qui distingue le travail de Raharimanana des images voyeuristes promulguées par l'Occident est la juxtaposition de ces images avec la passivité. Analysons le titre de la nouvelle. « Le Canapé » évoque le confort en face d'une souffrance extrême. De plus, le personnage principal « en terre opulente » reste fixe « enfoncé dans le canapé. ». Malgré la proximité de la violence qui se déroule « tout au fond de l'appartement », le spectateur reste immobile, indifférent. Et le narrateur de se convaincre: « on est bien ici ».

Pourtant, Raharimanana suggère que cette scène est problématique. Cette passivité, cette tendance d'ignorer cette souffrance est inacceptable. Ainsi, contrairement au but de l'Occident, le travail de Raharimanana fournit un reflet critique du voyeurisme occidental – un voyeurisme qui devrait invoquer l'action, mais qui échoue.

Finalement, il est nécessaire de rappeler la dédicace de Raharimanana : « Rwanda et dépendances ». Ainsi, même si « Le Canapé » évoque le génocide Rwandais de part la mention apportée par l'auteur dans la dédicace, aucune référence géographique ou culturelle n'inscrit la narration dans la spécificité rwandaise. Ainsi ce génocide sombre alors dans une homogénéisation dans laquelle les victimes, noires, tombent sous le couperet de machettes.

Le travail de Raharimanana est une critique de chaque représentation d'une victime à l'extérieur de l'Occident. Comme spectateur de ces images, il faut que nous critiquions la manière dont ces images sont présentées. En outre, il faut reconnaître que la capacité de l'Occident de représenter ces victimes est enracinée dans un discours colonial, un discours qui est évoqué par Césaire à travers une distinction entre « nous » et

« eux ». Ainsi, le travail de Raharimanana est une dénonciation politique de l'Occident – la manière dont on représente l'Autre pour notre besoin de « se sentir ».

III- Les Racines d'un Afrique Sauvage

La capacité des médias occidentaux à représenter les victimes Rwandaises est enracinée dans un processus historique contrôlé par l'Occident. Ce processus a commencé avec l'arrivée d'explorateurs en Afrique⁹ et continue aujourd'hui. Les mécanismes de ce processus sont évidents à travers le colonialisme. Dans le *Discours Sur le Colonialisme* Aimé Césaire écrit : « On peut tuer en Indochine, torturer à Madagascar, emprisonner en Afrique Noire, sévir aux Antilles. Les colonisés savent que leurs 'maîtres' provisoires mentent » (Césaire 8). Bien que cet extrait soit écrit en 1955 et examine le colonialisme, le sentiment exprimé par Césaire ressemble à celui exprimé par Raharimanana dans *Rêves Sous le Linceul*. Dans les textes de Césaire et Raharimanana, l'injustice est ignorée en raison de l'identité de ceux qui souffrent. Surtout, il y a une connaissance parmi ces écrivains qu'une disparité existe. On peut voir ce sentiment à travers l'extrait suivant :

Il faudrait d'abord étudier comment la colonisation travaille à déciviliser le colonisateur, à l'abrutir au sens propre du mot, à le dégrader, à le réveiller aux instincts enfouis, à la convoitise, à la violence, à la haine raciale, au relativisme moral, et montrer que, chaque fois qu'il y a au Viêt-Nam une tête coupée et un œil crevé et qu'en France on accepte, une fillette violée et qu'en France on accepte, un Malgache supplicié et qu'en France on

⁹ See Stuart Hall's "The West and the Rest: Discourse and Power".

accepte, il y a un acquis de la civilisation qui pèse de son poids mort, une régression universelle qui s'opère, une gangrène qui s'installe, un foyer d'infection qui s'étend... » (Césaire 11)

Dans cet extrait, Césaire énumère des crimes inadmissibles : « au Viêt-Nam une tête coupée et un œil crevé », « une fillette violée », et « un Malgache supplicié ». Après chaque crime, il écrit : « qu'en France on accepte ». Cette juxtaposition d'une violence insupportable avec une réaction si docile souligne la notion d'une injustice ignorée. La référence au Vietnam et à Madagascar suggère que la justification de ces crimes est liée à l'identité de ceux qui souffrent. Cette notion est explorée par Césaire dans l'extrait suivant:

... ce que [le bourgeois] ne pardonne pas à Hitler, ce n'est pas *le crime en soi*, *le crime contre l'homme*, ce n'est pas *l'humiliation de l'homme en soi*, c'est le crime contre l'homme blanc, c'est l'humiliation de l'homme blanc, et d'avoir appliqué à l'Europe des procédés colonialistes dont ne relevaient jusqu'ici que les Arabes d'Algérie, les coolies de l'Inde et les nègres d'Afrique. (Césaire 12)

Les crimes d'Hitler contre la communauté juive sont bien connus. L'histoire dépeint Hitler comme fou, violent, et surtout monstrueux. Pourtant, Césaire met un accent sur les origines de cette caractérisation d'Hitler. Au lieu d'associer cette caractérisation avec les crimes d'Hitler, Césaire dénonce que la monstruosité d'Hitler est causée par l'identité des victimes de ces crimes. En soulignant les crimes d'Hitler comme les crimes « contre l'homme blanc », Césaire révèle la norme par laquelle les atrocités sont mesurées. Selon ces « procédés colonialistes », les crimes commis contre « les Arabes d'Algérie, les

coolies de l'Inde et les nègres d'Afrique » sont incomparables aux crimes contre l'homme européen ou américain. Cependant, comment peut-on expliquer ce cadre, un cadre qui justifie un crime contre un homme mais pas un autre ?

Césaire explique l'origine de cette notion d'une identité inférieure à travers la propagation du christianisme :

Le grand responsable dans ce domaine est le pédantisme chrétien, pour avoir posé les équations malhonnêtes : *christianisme = civilisation* ; *paganisme = sauvagerie*, d'où ne pouvait que s'ensuivre d'abominables conséquences colonialistes et racistes dont les victimes devaient être les Indiens, les Jaunes, les Nègres. (Césaire 9)

On ne peut nier la pertinence de l'œuvre de Césaire pour l'analyse de l'œuvre de Raharimanana ; les répercussions de la hiérarchie de la souffrance humaine dénoncée par Césaire prennent alors toute leur ampleur dans le texte de Raharimanana.

IV- Conclusion

Le discours occidental sur le génocide rwandais a inscrit cette tragédie dans une violence géographiquement et culturellement spécifique. Tenue à distance d'un Occident « moderne » et « civilisé » cette violence extrême désensibilise le spectateur occidental, qui, face à sa télévision — ou autre média— ne se sent en aucune manière concerné. Certes, les images font naître, dans certains cas, de la compassion mais ne provoquent que très rarement une action. Comme Susan Sontag le constate dans *Regarding the Pain*

of Others: “compassion is an unstable emotion. It needs to be translated into action, or it withers” (Sontag 101).

Le texte de Raharimanana *Rêves sous le linceul* expose les corps noirs dans toutes leurs « inhumanité » et participe à ce discours occidental tout en alimentant la tendance voyeuriste d'un lecteur en manque de sensations fortes. Cependant, Raharimanana déstabilise son lecteur en questionnant les frontières de sa propre humanité et les frontières de son confort.

Les images insoutenables de la violence juxtaposées à la passivité de l'Occident, installé confortablement dans son canapé dénoncent avec sarcasme une attitude injustifiable et inhumaine. De plus, en juxtaposant le génocide à d'autres moments de l'histoire mondiale (le génocide des indiens d'Amérique, les guerres de décolonisation) Raharimanana réinscrit le génocide du Rwanda dans un processus historique et extrait le Rwanda de sa spécificité géographique ayant souvent justifié une telle violence.

La scène finale du « Canapé » décrit la porte, ouverte, de l'appartement. Une femme implore « S'il vous plaît. Mon mari est mort en Bosnie. Je suis toute seule avec ma fille. S'il vous plaît. Pardon. Pardon... » (Raharimanana 21). Le personnage « en terre opulente » ne peut plus ignorer cette souffrance, et ce génocide aux portes de l'Occident. La distance culturelle et géographique s'amointrie. Comment alors justifier de tels actes ? Contrairement aux autres atrocités ignorées et négligées, il faut que l'Occident réponde.

Par conséquent, l'Occident ne peut plus s'asseoir confortablement dans la passivité, en tout état de conscience. Il se doit de confronter la violence qui, bien qu'éloignée, viendra tôt ou tard frapper à sa porte.

CHAPITRE III

Où sont les femmes ? Une analyse de la représentation de la femme dans la guerre.

« Que savent les femmes de la guerre ? »

« Les Mères », *Soldats* par Leïla Sebbar

“What’s so shocking when one casts an eye over the landscape of Fussell’s evocation of the Western front, of the mud and the trenches and the wire and the stench and the waste, is so graphic—is the utter absence of women. Women are nowhere to be seen. They are not at the front, they are not in the rear, they are not tending their homes, they are not writing their memoirs”.

Writing War: Fiction, Gender, and Memory par Lynne Hanley

La guerre est traditionnellement présentée comme un domaine masculin, un espace géographique et symbolique réservée à l’homme, un espace qui reste donc incompréhensible et inaccessible à ceux—et plus spécifiquement à celles—qui, n’étant pas sur le front, ne connaissent rien de cette réalité. Dans son livre, *Great War and Modern Fiction*, Paul Fussell promulgue une telle image en représentant la première guerre mondiale en tant qu’expérience exclusivement masculine. La femme apparaît en tant qu’objet de la tentation, voire prostituée, élément pouvant uniquement corrompre le soldat et le dévier de ses responsabilités nobles. L’auteur ne fait aucune référence à l’expérience de la femme au-delà de ces stéréotypes. Le combat, la guerre menée par les

femmes mais aussi leurs souffrances, leurs sacrifices, ou tout simplement leurs perspectives ne font que très rarement surface.

Evidemment, la représentation de la guerre comme un domaine masculin est problématique. Leïla Sebbar, à travers son recueil *Soldats* offre une image beaucoup plus complexe du paysage de la guerre. Ce chapitre examine plus particulièrement « La Cause du Peuple », une nouvelle du recueil, qui dénonce cette absence par un jeu subtil des clichés sur ce genre et une manipulation des attentes du lecteur. Sebbar fluidifie le schéma dichotomique traditionnel au sein duquel les femmes, absentes du champ de bataille, demeurent complètement silencieuses. En brouillant les frontières qui maintenaient les femmes à l'extérieur de la zone de conflit, Sebbar déstabilise le cadre dans lequel cette représentation « gendered » est facilitée.

Dans ce nouvel espace suggéré, la voix féminine apparaît, ne serait-ce qu'à travers la prise de parole et la mise à l'écriture de l'auteur. Dans la nouvelle « les mères », le narrateur pose la question suivante « Que savent les femmes de la guerre? » (Sebbar 69). Cette question, qui reste sans réponse, serait-elle pur exercice de rhétorique ? La réflexion précédente du narrateur nous laisse penser le contraire. Les mères savent que « les soldats de cette guerre ne sont pas des héros » et « elles ont compris que les jeunes soldats reviendront dans l'indignité » (Sebbar 69). Mais « les fils n'ont pas écouté les mères » car conclue le narrateur « que savent les femmes de la guerre ? » L'ironie de la question est symptomatique du silence qui entoure la perspective féminine dans cet espace de la guerre.

I- Comprendre le silence des femmes : Géographie de la guerre.

“Historically the war has been defined as an arena of male dominance, perhaps because many of the most haunting representations of war experience that have survived the intervening decades are built around images of trench warfare.”

The Second Battlefield: Women, Modernism and the First World War, Angela Smith.

La guerre en tant que domaine masculin est promulguée à travers les images, la littérature, les films, et autres media. Cette représentation manichéenne est facilitée à travers la construction d'une géographie de la guerre qui sépare les hommes et les femmes dans deux espaces distincts. Souvent, l'homme est présenté au front alors que la femme est placée à l'arrière. L'homme participe au combat, alors que la femme attend patiemment à la maison. L'image traditionnelle constamment réitérée autour des première et seconde guerres mondiales est celle de soldats en tant que tragiques victimes de guerre et ne peut perdurer

only if we imagine war as impinging on no one but soldiers. A popular fantasy for containing war designates an out-of-the-way chunk of the globe as a war zone. If you want war, you go there and get it ; if not, you can walk around it. (Hanley 31)

Ce qui est problématique est le rapport unique fait entre la victime et le soldat : les victimes sont essentiellement les soldats participants activement à la guerre, sur le front. Autrement dit la condition de victime de guerre dépend de l'espace physique occupé et de l'identité sexuelle. La femme est rarement reconnue en tant que victime de guerre à cause de son identité sexuelle et son absence des zones de conflit.

De plus, l'activité de l'homme sur les champs de bataille, les conditions de vie insoutenables dans les tranchées, les camps improvisés, les assauts, les avancées, les attaques, sont dramatiquement opposés à la passivité de la femme, attendant dans un univers relativement confortable, celui de la maison. Ces espaces sont physiquement, visuellement distincts, délimités par la présence dans la terre de marques qui délimitent cette zone de combat : fil barbelé, tranchées, convois, mines.

Dans son essai, «Ground Rules and Social Maps for Women : An Introduction », Shirley Ardener analyse la façon dont les espaces deviennent « gendered » à travers les cartes sociales et les règles de bases qui régissent notre société. D'après elle, chaque espace a des règles qui « determine how its boundary should be crossed and who shall occupy that space » (Ardener 11). D'ailleurs, ceux qui résident à l'intérieur d'un même espace « share certain defining features ». Alison Blunt et Gillian Rose synthétisent le travail d'Ardener en écrivant :

Ardener argued that « the social map » of patriarchy created « ground rules » for the behavior of men and women and that the gender roles and relations of patriarchy constructed some spaces as « feminine » and others as « masculine » and thus allocated certain kinds of (gendered) activities to certain (gendered) spaces. (Ardener 1)

Ainsi, il est clair que le « gendering » de l'espace peut être appliqué à la représentation de la guerre.

II - « Elle écrit ? Mais pour quelle raison ? » : La Nécessité de l'écriture Féminine.

Je parlerai de l'écriture féminine : *de ce qu'elle fera*. Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leur corps ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire –, de son propre mouvement. (Cixous 40)

La Rire de la Méduse et autres ironies, Hélène Cixous

Il existe indéniablement une nécessité pressante d'écrire la femme et que la femme s'écrive dans l'histoire de la guerre. Dans son essai, *Le Rire de la Méduse*¹⁰, écrit en 1975, Hélène Cixous articule avec passion l'urgence de cette nécessité et encourage les femmes à se mettre à l'écriture, au texte. Littéralement. Elle écrit : « il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture » (Cixous 39). Pour Cixous, cette réticence à écrire est comparable à la difficulté de la femme à réclamer sa sexualité. Cixous dénonce le contexte phallogocentrique qui maintient la femme à l'extérieur du processus de création. Les femmes doivent célébrer l'expérience corporelle comme mode de résistance et de libération, et considérer la jouissance—sexuelle mais aussi de l'écriture—comme alternative à la culture masculine rationnelle. Dans ces deux domaines de jouissance, la femme a été effacée, minorisée par l'homme, enfermée dans « l'être » et tenue à distance d'un processus de création. Selon elle, il faut que la femme écrive car « l'écriture est pour toi, tu es pour toi, ton corps est à toi, prends-le » (Cixous 40).

Cixous dénonce les conditions qui ont maintenu la femme à l'écart de sa propre voix, loin de son écriture. Dans un contexte phallogocentrique, dont les rouages n'ont pour

¹⁰ « La Rire de la Méduse » est un chapitre dans le texte de Cixous *Le Rire de la Méduse et autres ironies*.

seul but de maintenir l'homme dans une situation privilégiée, Cixous encourage la femme à faire défi de cette position d'infériorité à laquelle elle est constamment renvoyée et écrit :

écris, que nul ne te retienne, que rien ne t'arrête : ni homme, ni imbécile
 machine capitaliste où les maisons d'édition sont les rusés et obséquieux
 relais des impératifs d'une économie qui fonctionne contre nous et sur
 notre dos ; ni *toi-même*. (Cixous 40)

Les forces qui ont empêché la femme de réclamer sa sexualité ont également maintenu la femme à l'extérieur du royaume de l'écriture. « Les vrais textes de femmes, des textes avec des sexes de femmes, ca ne leur fait pas plaisir ; ca leur fait peur ; ca les écœure » (Cixous 40).

Ce sont donc ces raisons, entre autres, qui expliquent l'absence de la femme dans le paysage de la guerre. De l'écrivain aux maisons d'édition qui continuent à assurer leur censure en choisissant des textes conformes, les parallèles sont incontournables. Malgré la réalité de ces difficultés, *la Rire de la Méduse* est une œuvre d'espoir. En soulignant les raisons de cette réticence féminine à écrire et valoriser la voix féminine, Cixous permet aux écrivaines de faire un pas en avant vers une libération éventuelle en dépit de ce contexte phallogentrique.

Cet espoir de l'écriture féminine, « de ce qu'elle fera » (Cixous 39) peut être appliqué à l'œuvre de Sebbar. A travers *Soldats* Sebbar, en se mettant à l'écriture et en écrivant la femme dans un domaine exclusivement masculin, met la femme « au texte – comme au monde, et à l'histoire » (Cixous, 39). Dans cette articulation de l'acte d'écrire,

Cixous suggère un acte de naissance, c'est donc une femme qui doit accoucher la femme, acte de venir au monde, prendre sa place dans l'histoire à travers l'écriture, le texte.

III-Une Ambiguïté Profonde : Décoder *Soldats* et « La Cause du Peuple »

L'œuvre de Leila Sebbar, *Soldats*, publiée en 1999 commence par un prologue au cours duquel « un homme grand, encore jeune marche entre les tombes au bord du gazon » (Sebbar 7) et lit les inscriptions suivantes sur les stèles :

Do Binh Lo Mort pour la France.

Samba N'Diaye Mort pour la France.

Mimouni Jacob Mort pour la France, 1916.

Ammar Ben Ahmed Ben Mabrouk Mort pour la France, 1917. (Sebbar 7)

En soulignant les noms vietnamiens, sénégalais, algériens, et tunisiens Sebbar montre les répercussions de la guerre au-delà des frontières occidentales, et sort également de l'anonymat les soldats coloniaux. Cette mention introduit le fil conducteur de l'œuvre entière, c'est à dire le récit de la guerre en Algérie, Bosnie, Cambodge, Afghanistan, Tchétchénie, Israël, et Palestine¹¹ et l'impact de cette guerre sur les individus subalternes.

Le titre *Soldats* illustre la centralité de la guerre dans ce recueil. Mais de quelle guerre s'agit-il ? De quels soldats ? L'illustration sur la couverture nous laisse deviner un soldat, habillé d'une tenue militaire, équipé de deux armes à feu. Ce soldat se tient debout et appuie son pied droit sur la tête d'une personne couchée à terre. Alors que la définition classique de soldat évoque l'image d'un homme qui sert dans une armée en temps de guerre, le pluriel du titre ainsi que l'illustration peuvent également suggérer que ce terme

¹¹ Les pays sont énumérés à la quatrième de couverture.

soldat s'applique aussi à celui/celle qui « combat pour la défense d'une croyance, d'un idéal. » En tant qu'indicateur de l'identité, ces soldats, que Sebbar met en écriture restent difficiles à identifier.

Le titre de la nouvelle « La cause du peuple » cultive également l'ambiguïté. Quelle est la « cause » décrite? Qui fait partie de ce « peuple » ? Est-ce une cause choisie par le peuple ou bien est-elle imposée dans un discours officiel projetant un sentiment d'homogénéité et de valeurs communes ?

Finalement, « La Cause du Peuple » est unique en ce sens qu'en tant que texte écrit par un auteur féminin, elle ne met en scène pratiquement aucun personnage féminin. Contrairement aux autres textes évoqués dans l'étude de Renée Larrier *Francophone Women Writers of Africa and the Caribbean*, le protagoniste de la nouvelle n'est pas une femme. Au lieu de cela, les femmes qui sont présentées jouent un rôle minime. Ce travail, s'oppose-t-il aux conseils de Cixous de mise en écriture de la femme?

Bien que le protagoniste ne soit pas un personnage féminin, Leila Sebbar inscrit la femme au texte en raison de sa propre identité. Sebbar se saisit d'un genre dont les femmes ont longtemps été exclues et défie également l'idée préconçue selon laquelle la femme doit écrire uniquement pour les personnages féminins dans une tradition littéraire qui, pendant des siècles, consiste à dire que les hommes peuvent parler à la place de la femme.

IV-La Photographie qui révèle et qui cache

Dès les premiers mots, « La cause du peuple » plonge le lecteur dans une scène de panique. « On s'agite. Un homme vient de tomber » (Sebbar 9). Un homme vient de tomber à terre—sans que le lecteur sache pourquoi—mais rapidement un médecin s'approche et lui apporte les premiers soins avant qu'une ambulance l'amène à l'hôpital. Le lieu, l'identité des personnages, et le contexte de la narration restent inconnus. Le lecteur apprend cependant que l'homme « était apprenti-photographe » (Sebbar 9).

Après cette première scène le lecteur est transporté dans « des salles d'exposition » ou « des estivants français, étrangers [...] des photographes amateurs, des spécialistes » (Sebbar 10), « examinent, commentent, jugent » (Sebbar 10). Dans cette exposition de photographies « comme septième art. L'art de la guerre », le narrateur dévoile la contradiction entre la fonction documentaire de la photographie et sa fonction artistique. Face à ces portraits « d'hommes, de femmes, d'enfants [...] effrayés, résignées, affolés, un numéro autour du cou » (Sebbar 10) un des visiteurs commente : « C'est terrible, magnifique, sublime... Tu trouves pas ? » (Sebbar 10)

Le contexte de « La Cause du Peuple » est difficile à discerner. Rien n'est explicite. Cependant, à travers quelques indices comme celui de « Phnom Penh », le lecteur peut deviner que ces photographies sont celles des victimes du génocide au Cambodge.¹² Pourtant, la réticence du narrateur à spécifier le contexte provoque une ambiguïté porteuse de sens. Non seulement les mentions de numéro et de matricule (Sebbar 10) associe cet événement à l'Holocauste mais cette ambiguïté permet aussi

¹² Le génocide s'est déroulé en 1975 avec la mise en pouvoir du Khmer Rouge. Sous la direction de Pol Pot, entre 1975 et 1979, deux millions ont été tués. En effet, ce génocide est décrit comme des de 20^e siècle.

d'appliquer les questions soulevées par Sebbar dans des contextes autres que celui du Cambodge.

Sous l'effet de calmants administrés à l'hôpital, le protagoniste s'apaise et commence à se remémorer son enfance lorsque des hommes « qui venaient d'une lointaine province » (Sebbar 12) menacent sa famille, son village. Cet état d'insécurité le pousse alors vers la ville chez un oncle où l'enfant apprend le métier de photographe.

L'enfant alors photographie

des soldats réguliers qui volaient dans les cours des maisons, d'autres soldats moins réguliers, le foulard de coton à carreaux rouges et blancs serré autour de la tête, ils dépeçaient un buffle qui assurerait le ravitaillement des maquis (Sebbar 13).

La narration navigue entre l'exposition et les photos de ces victimes du génocide et le passé de cet homme qui « sera la mémoire de son peuple, parce qu'il aura photographié les traîtres, ceux qui ne doivent pas vivre, parce qu'ils n'ont pas servi la cause du peuple » (Sebbar 14). Une kalachnikov dans les reins, l'enfant, maintenant adulte photographie et « éternise à l'image ceux qui vont mourir 'bêtes immondes, nuisibles', disent les jeunes hommes au front ceint de coton rouge et blanc » (Sebbar 17). Etant donné le contexte, la cause du peuple à laquelle le texte fait référence est l'élimination des « traîtres, » « des barbares. » Mais qui sont ces barbares ? De quelle cause s'agit-il ? Et de quel peuple ?

La photographie joue donc un rôle central dans cette nouvelle et fonctionne comme prisme par lequel Sebbar nous pousse à reconsidérer cette perspective classique selon laquelle « if you don't want war, you can walk around it » (Hanley 31). Dans

Regarding the Pain of Others Susan Sontag rappelle que la mémoire collective est une construction idéologique qui repose notamment sur les preuves photographiques qui demeurent dans l’imaginaire collectif comme représentation de la réalité. En effet la propagation de cette idée d’une division nette de l’expérience de la guerre fondée sur l’espace est facilitée par la photographie. En photographiant la guerre essentiellement sur le front, cette réalité est propagée au détriment d’une autre réalité. La photographie est donc utilisée dans un but précis, pour solidifier une version de la réalité. Ainsi que l’écrit Sontag: “All memory is individual, unreproducible – it dies with each person. What is called collective memory is not remembering but stipulating: that *this* is important, and this is the story in our minds.” (Sontag 86)

Dans son texte, Sontag distingue les deux dimensions de la photographie: le cadre et le hors champ¹³. Le hors champ représente cet espace qui n’est pas saisi, et qui devient donc invisible. Par exemple Sontag écrit pour illustrer cette invisibilité que

far crueller wars in which civilians are relentlessly slaughtered from the air and massacred on the ground (the decades-long civil war in Sudan, the Iraqi campaigns against the Kurds, the Russian invasions and occupation of Chechnya) have gone relatively underphotographed. (Sebbar 37)

En reconnaissant la construction de ces images et leur caractère aléatoire, Sebbar souligne de quelles manières les images, et l’histoire, sont manipulées pour servir la cause des dominants et étouffer les voix subalternes, des victimes des guerres, mais aussi

¹³ Dans son oeuvre, Sontag écrit: “...to photograph is to frame, and to frame is to exclude” (Sontag 46). Ici, elle implique la notion qu’il y a un cadre et un hors champ.

des femmes victimes du discours hégémonique phallogentrique qui refuse de reconnaître leur perspective dans les conflits.

Les participants, l'espace, le temps, les répercussions du conflit, sortent de leur cadre traditionnel. Le hors champ envahit la narration du texte et nous fait découvrir une autre réalité, beaucoup plus confuse, étouffée, celle qui se cache derrière ces photographies, derrière cette réalité manichéenne qui délimite la guerre dans un espace précis, à une époque précise, entre des participants précis, pour une cause précise.

Sebbar démystifie l'aseptisation de la violence de la guerre et laisse éclater une réalité beaucoup plus désagréable car incontrôlable. Ainsi l'auteur évoque les répercussions du conflit des années après le conflit, la folie dans laquelle sombre la mère du protagoniste, l'innocence et la fierté des « traîtres » et des « barbares, » la culpabilité du protagoniste hanté par ces hommes, ces femmes, ces enfants qu'il a photographiés

Aucun n'a pleuré, ni imploré le pardon, aucun ne s'est repenti, aucun a crié. Ils n'ont pas peur. C'est lui qui regarde, terrifié, par l'œil de l'appareil... il a photographié des centaines de citoyens, pas de traitres, un peuple, son peuple trahi sauvagement par les frères révolutionnaires.

Violence, mensonge, terreur. (Sebbar 16)

Ce qui est donné à voir ce n'est plus la « réalité » photographiée, ce qu'il y a devant l'objectif, ce que l'exposition affiche, mais ce qu'il y a derrière ce même objectif, les yeux du protagoniste aveuglés par l'appareil, un protagoniste qui n'a pas regardé ses condisciples « croit-il » (Sebbar 17) .

A la fin de la nouvelle, le protagoniste s'enfuit de l'hôpital et se dirige à toute allure vers la salle d'exposition où les derniers visiteurs trainent. C'est alors

qu'un homme lance, par vagues irrégulières, sur les murs blancs et les portraits exposés, une peinture rouge sang-de-bœuf qui macule les photographies de larges taches éclatées, éclaboussures étoilées. Par endroits, une écume sanglante mousse sur les visages. (Sebbar 18)

Ce dernier acte expose publiquement tout ce que ces photos cachent, tout ce qu'elles se refusent à montrer : la mort, la violence, la souffrance.

V – Conclusion

La nouvelle fluidifie toutes les frontières qui permettent de localiser les conflits—physiquement mais aussi mentalement—de les aseptiser et ainsi de minimiser l'étendue de leur impact sur les populations. En tant que première nouvelle du livre *Soldats*, « La Cause du peuple » suggère une réalité nettement plus complexe en illustrant le profond impact des guerres sur un individu qui, des années après le conflit, ne peut faire face à ces regards, à ces victimes du génocide et ne peut se réconcilier avec son passé. Dans cette nouvelle, la photographie fonctionne comme allégorie pour dénoncer la façon dont les médias et les pouvoirs hégémoniques construisent un discours « propre, » car inscrivant la guerre dans des frontières claires et distinctes : dates, lieux, nombres de soldats tués. La nouvelle brouille ces frontières et laisse entrevoir une autre réalité, celle du hors-champ, que le lecteur découvre dans les nouvelles suivantes et qui mettent en scène de nombreuses femmes.

Conclusion

Comme l'évoque Saïd, la capacité de représenter les autres est toujours liée au pouvoir. C'est l'Occident et seulement l'Occident, par leur position en tant que pouvoir dominant, qui peut produire un discours hégémonique sur les autres, représenter « l'Autre » : le tirailleur sénégalais comme « sauvage », le génocide au Rwanda en tant que conflit entre Hutu et Tutsi, la guerre comme espace circonscrit dans le temps, l'espace et les victimes.

Saïd nous offre donc un cadre théorique nous permettant de déconstruire ces discours et mieux comprendre la complexité de la violence. A travers les textes étudiés, les auteurs francophones offrent un contre-discours, une autre perspective, celle du subalterne, qui résiste et défie les représentations occidentales de la guerre. Ces auteurs échappent ainsi à un cadre qui a traditionnellement nié ou limité leur capacité de réclamer leur propre représentation.

Pourtant, si la capacité de représenter les autres est liée au pouvoir, il faut également reconnaître les limites des auteurs francophones comme Senghor, Raharimanana et Sebbar qui écrivent, en français, pour représenter l'expérience et la perspective de « ceux qui n'ont pas de voix. »

Tout d'abord, l'auteur francophone doit fonctionner dans un cadre limité, celui de la langue française. Ainsi que l'affirme très clairement Sartre dans la préface d'*Orphée Noir* :

Et comme les mots sont des idées, quand le nègre déclare en français qu'il rejette la culture française, il prend d'une main ce qu'il repousse de l'autre, il installe en lui, comme une broyeuse, l'appareil-à-penser de l'ennemi. Ce ne serait rien : mais, du même coup, cette syntaxe et ce vocabulaire forgé en d'autre temps, à des milliers de lieues pour répondre à d'autres besoins et pour désigner d'autres objets sont impropres à lui fournir les moyens de parler de lui, de ses soucis, de ses espoirs. (Sartre XVIII)

Ainsi, la capacité de ces auteurs est limitée par une langue qui les restreint et les retient, une langue imposée par les colons pour mieux asseoir leur pouvoir, une langue qui demeure avant tout héritage de l'époque coloniale. En utilisant la langue de ceux qu'ils défient, il y a un contrôle occidental qu'il faut reconnaître.

Une autre limite est le problème de parler pour le subalterne : le tirailleur sénégalais, les victimes du génocide Rwandais, et les femmes exclus du domaine de la guerre. Comme l'affirme Spivak dans son article « Can the Subaltern Speak? »: "For the 'true' subaltern group, whose identity is its difference, there is no representable subaltern subject that can know and speak itself" (Spivak 40). L'analyse de Spivak examine l'impossibilité d'écrire l'expérience du subalterne (dont l'identité même est la subalternité) et rappelle également qu'en prétendant écrire pour « celui qui n'a pas de voix » les auteurs francophones, en parlant pour le subalterne, renforcent d'autant plus ce statut de subalternité.

Malgré ces limites, il faut que les écrivains continuent d'écrire. Evidemment, le langage lui-même – pas juste la langue française - est un outil imparfait d'expression, mais il fournit une manière essentielle de communication. Spécifiquement pour les écrivains francophones, ils fournissent une manière d'exprimer une perspective qui est souvent ignorée.

Les œuvres de Senghor, Raharimanana, et Sebbar dénoncent l'hypocrisie et les inexactitudes qui caractérisent les représentations des conflits par l'Occident. Il faut être conscient que cette manière de représenter « l'Autre » est stratégique, une pratique enracinée dans une histoire de soumission et de contrôle par l'Occident. La prochaine fois que vous voyez un conflit transmit à l'écran, posez la question suivante : qui représente qui, et pourquoi ?

BIBLIOGRAPHIE

- Ageron, Charles. "Clemenceau et la question coloniale." *Clemenceau et la justice*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1983.
- Ardener, Shirley. *Women and Space: Ground Rules and Social Maps*. London: Croom Helm, 1981.
- Benoist, Joseph-Roger de. *Léopold Sédar Senghor*. Paris: Beauchesne, 1998.
- Blunt, Alison, and Gillian Rose. *Writing Women and Space: Colonial and Postcolonial Geographies*. New York: Guilford, 1994.
- Brantlinger, Patrick. "Victorians and Africans: The Genealogy of the Myth of the Dark Continent." *Critical Inquiry* 12.1 (1985): 166.
- Campbell, David. "Horrorific Blindness: Images of Death in Contemporary Media." *Journal for Cultural Research* 8.1 (2004): 55-74. Print.
- Césaire, Aimé. *Cahier D'un Retour Au Pays Natal*. Paris: Présence Africaine, 1971.
- Césaire, Aimé. *Discours Sur Le Colonialisme*. Paris: Présence Africaine, 1989.
- Cixous, Hélène. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Galilée, 2010.
- Coppo, Piero. "Les Guerisseurs de la folie. Histoires du plateau Dogon." Ed. Sandrine Musso-Dimitrijevic. *Cahier D'etudes Africaines* 158 (2000). Abstract.
- Fussell, Paul. *The Great War and Modern Memory*. New York: Oxford UP, 1975.
- Glave, E. J. *In Savage Africa; Or, Six Years of Adventure in Congo-land*. New York: R.H. Russell & Son, 1892.
- Hall, Stuart. "The West and the Rest: Discourse and Power." *Formations of Modernity*. Ed. Stuart Hall and Bram Gieben. Oxford: Polity in Association with Open University, 1992.
- Hamblet, Wendy C. *Savage Constructions: The Myth of African Savagery*. Lanham, MD: Lexington, 2008.
- Hanley, Lynne. *Writing War: Fiction, Gender, and Memory*. Amherst: University of Massachusetts, 1991.
- Harney, Elizabeth. *In Senghor's Shadow: Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*. Durham: Duke UP, 2004.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, and Kostas Papaioannou. *La Raison Dans L'histoire*. Paris: Union Générale D'éditions, 1965.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Johannes Hoffmeister, Hugh Barr. Nisbet, and Duncan Forbes. *Lectures on the Philosophy of World History: Introduction, Reason in History*. Cambridge: Cambridge UP, 1975.
- Julien, Douglas E. "Rêves sous le linceul by Jean-Luc Raharimanana." *World Literature Today*, . 73.4 (1999): 797-798. Web. 4 May. 2012.
- Koller, Christian. "Representing Otherness in Soldiers' Letters and Memoirs." *Race, Empire and First World War Writing*. Ed. Santanu Das. Cambridge: Cambridge UP, 2011.
- Koller, Christian. "The Recruitment of Colonial Troops in Africa and Asia and Their Deployment in Europe during the First World War." *Immigrants & Minorities* 26.1 (2008): 111-33.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs De L'horreur: Essai Sur L'abjection*. Paris: Editions Du Seuil, 1980. Print.
- Larrier, Renée Brenda. *Francophone Women Writers of Africa and the Caribbean*. Gainesville: University of Florida, 2000.
- Lusane, Clarence. *Hitler's Black Victims: The Historical Experiences of Afro-Germans, European Blacks, Africans, and African Americans in the Nazi Era*. New York: Routledge, 2002.
- Memmi, Albert. *Portrait du colonisé, précédé de portrait du colonisateur: Et d'une préface de Jean-Paul Sartre*. Paris: Gallimard, 1985.
- Michel, Marc. *Les Africains et la Grande Guerre: L'appel à l'Afrique, 1914-1918*. Karthala, 2003.
- Nanda, Serena, and Richard L. Warms. *Cultural Anthropology*. Belmont, CA: Wadsworth Pub., 1991.
- "Online Dictionary - Larousse." Web. 22 Apr. 2012. <<http://www.larousse.com/en/dictionaries>>.
- Raharimanana, Jean-Luc V. *Reves sous Le linceul: Nouvelles*. Paris: Le Serpent À Plumes, 1998.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1994.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage, 1978.

- Sartre, Jean-Paul, and Léopold Sédar Senghor. *Anthologie De La Nouvelle Poésie Nègre Et Malgache De Langue Française Précédée De Orphée Noir*. Paris: PUF, 2011. Print.
- Saussure, Ferdinand De, and Mauro Tullio De. *Cours De Linguistique Générale*. Paris: Payot, 1972.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford UP, 1985.
- Scheck, Raffael. *Hitler's African Victims: The German Army Massacres of Black French Soldiers in 1940*. Cambridge: Cambridge UP, 2006.
- Sebbar, Leïla. *Soldats*. Paris: Seuil, 1999.
- Senghor, Léopold Sédar. *Anthologie de la nouvelle poésie Nègre et Malgache de langue française*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948.
- Smith, Angela K. *The Second Battlefield: Women, Modernism and the First World War*. Manchester: Manchester UP, 2000.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin, 2003. Print.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*. Ed. Rosalind C. Morris. New York: Columbia UP, 2010.
- Taylor, John. *Body Horror: Photojournalism, Catastrophe, and War*. New York: New York UP, 1998.
- Vaillant, Janet G. *Black, French, and African: A Life of Léopold Sédar Senghor*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1990.
- Waberi, Abdourahman A. *Moisson De Crânes: Textes Pour Le Rwanda*. Paris: Serpent À Plumes, 2000. Print.