



Poétique de la mémoire: le chaos dans *L'Île et une nuit*
de Daniel Maximin
Karine Chevalier

Questions of Black Identity in Jean Genet's *Les Nègres*
J.P. Little

Le Nord et le Sud dans *Un Piège sans fin*
de Olympe Bhêly-Quenum
Simon Agbéko Amegbleame

Altérité, littérature et génocide:
le dédoublement identitaire initial
Daniel Delas

Photographic (De)Compositions:
Orientalist Fantasy, Identity and Misrecognition
Karina Eileraas

Society for Francophone Postcolonial Studies
(formerly ASCALF)

ISSN : 1365 - 3938



YEAR BOOK

5

2003

The final publication of the Association for the
Study of Caribbean and African Literature in French

ASCALF YEARBOOK 5

Editorial team:

Sam Haigh (University of Warwick)
 Nicki Hitchcott (University of Nottingham)
 David Murphy (University of Stirling)
 Aedín Ní Loingsigh (University of Edinburgh)

Advisory Board:

Celia Britton (University College London)
 Laurent Dubois (Michigan State University)
 Mary Gallagher (University College Dublin)
 Alec Hargreaves (Florida State University)
 Peter Hawkins (University of Bristol)
 Roger Little (Trinity College, Dublin)
 Margaret Majumdar
 Pius Ngandu Nkashama (Louisiana State University)
 Winifred Woodhull (University of California, San Diego)

Editorial Board:

Nicola Cooper (University of Bristol)
 Patrick Corcoran (University of Surrey, Roehampton)
 Charles Forsdick (University of Liverpool)
 Laila Ibnlfassi (London Metropolitan University)
 Debra Kelly (University of Westminster)
 Maeve McCusker (Queen's University, Belfast)
 Ceri Morgan (Keele University)
 Andy Stafford (Lancaster University)
 Michael Syrotinski (University of Aberdeen)
 Jennifer Yee (University of Newcastle)

EDITORIAL 5

POÉTIQUE DE LA MÉMOIRE: LE CHAOS DANS
L'ÎLE ET UNE NUIT DE DANIEL MAXIMIN

Karine Chevalier 7

QUESTIONS OF BLACK IDENTITY
 IN JEAN GENET'S *LES NÈGRES*

J.P. Little 23

LE NORD ET LE SUD DANS *UN PIÈGE SANS FIN*
 DE OLYMPE BHELY-QUENUM

Simon Agbéko Amegbleame 36

ALTÉRITÉ, LITTÉRATURE ET GÉNOCIDE:
 LE DÉDOUBLEMENT IDENTITAIRE INITIAL

Daniel Delas 53

PHOTOGRAPHIC (DE)COMPOSITIONS:
 ORIENTALIST FANTASY, IDENTITY AND MISRECOGNITION

Karina Eileraas 72

SFPS Membership

Membership of SFPS includes:

- subscription to the society's bi-annual journal, *Francophone Postcolonial Studies (FPS)*
- regular mailings on conferences and other meetings

Annual membership fees for 2002-2003 academic year are:

- £30 for salaried members and for institutions (free copy of SFPS journal, and entitles members to a reduced conference fee).
- £10 for students and unwaged members (free copy of *FPS* and entitles members to a reduced conference fee).

To join SFPS or to renew membership, send remittance in sterling (cheque/banker's order made payable to Society for Francophone Postcolonial Studies) to: Dr Patrick Corcoran, School of English and Modern Languages, University of Surrey Roehampton, Roehampton Lane, London SW15 5PU, UK.

SFPS Committee (elected at AGM of November 2002)

President: Patrick Corcoran

Vice-President: Peter Hawkins

Secretary: Denise Ganderton

Conference Secretary: David Murphy

Treasurer: Charles Forsdick

Membership/Publicity Officer: Peter Hawkins (Publicity), Patrick Corcoran (Membership)

Publications Officers: Sam Haigh, Nicki Hitchcott, David Murphy, Aedín Ní Loingsigh

ASCALF Critical Studies Editor: Charles Forsdick

Postgraduate Reps: Marie-Annick Gournet, Karine Chevalier

ASCALF YEARBOOK

The first *ASCALF Yearbook* appeared in 1996 with the aim both to disseminate some of the research work presented at ASCALF's annual conferences and day workshops, and to publish other interesting material in the field of Francophone and postcolonial literature. It complemented the work of the *ASCALF Bulletin*, providing evidence of the association's commitment to the promotion of exciting new work in this field.

As the research interests of ASCALF members expanded, the focus on African and Caribbean Literature in French was increasingly seen as limiting and inaccurate in its description of our activities. Consequently, at the association's AGM in November 2002, ASCALF officially changed its name to the Society for Francophone Postcolonial Studies (SFPS). As part of this realignment of our activities, SFPS has decided to rationalise its publications policy, with the *ASCALF Yearbook* and *ASCALF Bulletin* making way for a new, twice-yearly journal, *Francophone Postcolonial Studies*, which will promote theoretical and text-based reflection on the fields of Francophone Studies and Postcolonial Studies (the first issue will appear in June 2003).

Consequently, this will be the final issue of the *ASCALF Yearbook*. The five articles contained in it are all taken from the 2000 annual conference, which focused on the theme of colonial and post-colonial representation. The articles range across many geographical areas from France to the Caribbean, North Africa, sub-Saharan Africa, and the 'Orient'; they deal with work both from France and its former colonies, and they examine both literary and pictorial representations. As it was in order to reflect more accurately the breadth of its members' interests that ASCALF changed its name in late 2002, it is fitting that the final issue of the *Yearbook* should address such a rich and varied range of topics.

We sincerely hope that our new journal will continue to attract such wide-ranging research, and we invite contributions on any topic related to Francophone Postcolonial Studies for inclusion in future issues of *Francophone Postcolonial Studies*. Suggestions for themed issues to be co-ordinated by guest editors are also welcome. Authors should submit two copies of their article, of 6,000 words maximum, in English or in French, to a member of the editorial team (full contact details are given below). Articles should conform in presentation to the guidelines in the *MHRA Stylebook*, providing references in footnotes, rather than the author-date system. All articles submitted to *Francophone Postcolonial Studies* will be refereed by two scholars of international reputation, drawn from our advisory and editorial boards. To facilitate the anonymity of the refereeing process, authors are asked to ensure that the manuscript (other than the title page) contains no clue as to their identity. The editorial team will endeavour to inform contributors of the decision regarding the publication of their articles within 12-15 weeks of receiving the piece. Book reviews, conference reports (700-800 words max.), calls for papers, should also be sent to the editorial team.

Editorial Team

- Dr Sam Haigh, Dept of French Studies, University of Warwick, Coventry CV4 7AL, UK.
E-mail: samantha.haigh@warwick.ac.uk
- Dr Nicki Hitchcott, Dept of French, University of Nottingham, Nottingham NG7 2RD, UK.
E-mail: nicki.hitchcott@nottingham.ac.uk
- Dr David Murphy, French Section, School of Modern Languages, University of Stirling, Stirling FK9 4LA, UK.
E-Mail: d.f.murphy@stir.ac.uk
- Dr Aedin Ní Loingsigh, Dept of French, University of Edinburgh, 60 George Square, Edinburgh EH8 9JU, UK.
E-mail: a.niloingsigh@ed.ac.uk

Poétique de la mémoire: le chaos dans *L'Île et une nuit* de Daniel Maximin

Parler de poétique de la mémoire c'est s'intéresser au corpus littéraire dans son rapport à la mémoire vue comme langage artistique. Il s'agit donc d'étudier les mécanismes d'écriture à partir de l'imaginaire de la mémoire: mémoire comme moyen de l'écriture (offrant des modèles d'écritures) et comme matière (offrant ses thèmes, ses images). Le chaos dans cette perspective est un paradigme qui influence l'écriture dans sa portée thématique et poétique, comme dans *L'Île et une nuit*.¹

1. Définition: poétique de la mémoire et chaos

Qu'est-ce que le chaos et qu'est-ce que ce paradigme apporte à la lecture d'un texte postcolonial comme celui de Daniel Maximin? Le rapprochement entre littérature et science du chaos n'est pas original. Il suffit de faire référence à *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*, édité par Katherine Hayles en 1991.² Les articles de ce livre montrent, par exemple, le rapprochement entre positivisme et réalisme, et donc s'interrogent sur les nouvelles conceptions du roman puisque le positivisme est relégué par les théories du chaos. Mais si la majorité des articles de cet ouvrage collectif associe le chaos à la postmodernité, ne peut-on pas questionner plutôt la pertinence du postcolonialisme au niveau de la poétique du roman et aussi celle de la mémoire vue comme chaotique? À la notion de fragment ne faut-il pas proposer celle de mosaïque comme source du chaos (pas de logique, pas de linéarité, le sens se fait par une relecture qui fait lien entre les thèmes)?

Les théories du chaos, en remettant en cause des pensées séculaires (comme celles du déterminisme, de la mécanique), vont entraîner un nouvel imaginaire de l'homme et de sa

connaissance qui change aussi la perspective de l'espace postcolonial. Par exemple, toute supériorité de civilisation, de culture, toute hiérarchie, tout système de valeurs se voit relativisé. Un exemple pertinent est l'évolution du vocabulaire en ethnologie. Le premier terme, celui de civilisation primitive étant dévalorisant, on parla ensuite de civilisation archaïque, c'est-à-dire ne connaissant pas le progrès des sociétés occidentales mais ayant un système complexe propre. De même, le passage des sociétés postcoloniales de la tradition à la modernité ne se fait pas simplement, mais dans une dynamique de va-et-vient car ni l'une ni l'autre n'apporte seule une réelle réponse à des sociétés nouvelles. Les théories du chaos représentent en quelque sorte un espoir: elles permettent la notion de reconstruction de la mémoire, de libération de la tradition et en même temps d'alternative à des schémas occidentaux classiques. Travailler sur le rapport de cette notion occidentale (qui renie la supériorité du savoir) dans le contexte postcolonial est donc très pertinent.

Le paradigme du chaos dans le contexte caribéen a été utilisé par Antonio Benítez-Rojo dans *The Repeating Island* où le chaos devient un point de vue postmoderne pour relire la Caraïbe comme unité malgré les différents contextes coloniaux.³ Plus intéressant pour notre recherche est l'utilisation du chaos par Édouard Glissant qui s'intéresse plus à la mémoire en développant une réflexion postcoloniale. Dans *Le Discours antillais*, il met en évidence la conscience d'un imaginaire particulier de la mémoire.⁴ Il parle d'une «mémoire chaotique», qui n'est pas donnée mais à construire. Le chaos est ici pris plus dans la perspective des découvertes psychanalytiques. Glissant a bien montré que le rapport d'une collectivité à son passé, son histoire est à appréhender tout comme le rapport de la conscience à l'inconscient avec ses refoulements et ses détours. Il parle d'une exploration du passé:

Cette exploration ne revient donc ni à une mise en schémas ni à un pleur nostalgique. C'est à démêler un sens douloureux du

temps et à projeter à tout coup dans notre futur, sans le recours de ces sortes de plages temporelles dont les peuples occidentaux ont bénéficié, sans le secours de cette densité collective que donne d'abord un arrière-pays culturel ancestral. C'est ce que j'appelle *une vision prophétique du passé*.⁵

Le rôle de l'écrivain est un peu comme celui du scientifique, ou du psychanalyste qui essaye de fouiller, de démêler à partir de signes, de traces. Parler de poétique de la mémoire c'est proposer que cette fouille soit poétique, qu'elle soit réflexion sur le langage même de la mémoire, vu comme chaotique, et ses implications au niveau littéraire.

Édouard Glissant propose que le terme chaos corresponde à la nouvelle situation mondiale. Il y a un dialogue entre l'Occident et le reste du monde, entre l'oral et l'écrit. Il s'agit donc d'un nouvel imaginaire mondial qui accepte que l'être soit chaotique, divers et que rien n'est plus beau que ce 'chaos-monde' que la différence, l'opacité. Ce nouvel imaginaire redéfinit aussi le rapport à la mémoire. Glissant décrit cet imaginaire et donne une définition du chaos:

Cette chose, c'est que nous sommes en train de réviser tous ensemble — Occident, Afrique, Amérique, Caraïbe, etc. — l'ancienne conception du mythe fondateur, les conceptions monolithiques du temps, et c'est ce qu'il y a de passionnant dans le monde actuel, dans la poétique du monde actuel: que nous soyons en train de reconstituer des univers chaotiques.

À ce moment-là, chaos ne veut pas dire désordre, néant, introduction au néant, chaos veut dire affrontement, harmonie, conciliation, opposition, rupture, jointure entre toutes ces dimensions, toutes ces conceptions du temps, du mythe, de l'être comme étant, des cultures qui se joignent, et c'est la poétique même de ce chaos-monde qui, à mon avis, contient les réserves d'avenir des humanités d'aujourd'hui.⁶

Ainsi, la notion du chaos est très importante dans le contexte du postcolonialisme, son rapport avec le monde occidental mais aussi avec sa mémoire. Sigmund Freud lui-même avait comparé la révolution de la psychanalyse à celle des scientifiques: l'homme n'est plus au centre du monde, il ne maîtrise pas toutes les connaissances de même que l'homme ne maîtrise pas l'inconscient. Atteindre l'inconscient, comme comprendre le monde, demande une méthode particulière, de même que lire et écrire la mémoire pour un écrivain. Il s'agit de comprendre avant tout le langage de la mémoire, c'est-à-dire non avec la logique rationnelle du réalisme mais celle de l'inconscient, du chaos, donc des images, des rêves, des contradictions d'où la notion d'une poétique de la mémoire. Comme le montre Jacques Lacan, l'inconscient est à interpréter comme un langage; la condensation par la métaphore, le déplacement par la métonymie nous permettent par parallèle de proposer une lecture de la mémoire par les écrivains à partir de paradigmes poétiques comme le chaos. Ceci implique aussi de la part du lecteur un rapport particulier au texte en tant que chaotique. Comme la logique de l'inconscient n'exclue pas les contradictions temporelles, pulsionnelles, la poétique de la mémoire peut appeler une lecture en oxymore, sensible aux dialectiques, aux dynamiques et oppositions, aux paradoxes.

L'Île et une nuit présente l'imaginaire du chaos, passant d'une définition basée sur l'opposition avec l'ordre à celle qui reconnaît la nature complexe du chaos comme positive. Au lieu de prendre position pour une définition, Maximin met en scène l'imaginaire du chaos dans les mythes amérindiens aussi bien que l'universalité du mythe du Déluge et de la figure de Noé. Il puise donc à la fois dans la mémoire universelle et dans les théories modernes.

L'intrigue du roman semble d'apparence assez simple. Il s'agit d'une nuit de cyclone vécue à la Guadeloupe par Marie-Gabriel. Le livre, construit sur sept chapitres ou 'sept heures', relate cette nuit. Mais une lecture possible de ce roman dans sa

complexité peut se faire à partir d'une direction: l'utilisation de l'image du cyclone comme symbolique d'une mémoire chaotique.

2. *L'utilisation de l'image du cyclone comme symbolique d'une mémoire chaotique*

On peut lire dans l'œuvre de Maximin les images du paysage comme exprimant la nature chaotique de la mémoire antillaise. Toute son œuvre découle de la dialectique entre l'eau et le feu avec le thème du cyclone et du volcan. Les deux sont des éléments naturels chaotiques plus ou moins imprévisibles. Maximin parle du changement d'imaginaire, dû aux progrès techniques de la science qui annonce les catastrophes, sans renier le rapport mystique présent dans la mémoire antillaise autour de ces éléments identitaires. Il utilise les deux images du volcan et du cyclone surtout dans leurs oppositions pour montrer la nature complexe de la mémoire antillaise.⁷ Nous nous concentrerons ici surtout sur le cyclone. À ce dernier correspond une certaine mémoire:

Le cyclone — ce diable toujours venu d'ailleurs — impose à chacun une nuit d'enfermement. [...] le cyclone, lui, sans pied ni tête, voleur d'eau de mer sans feu ni lieu, faufile entre cimes et racines, dédaigneux des continents, c'est en plein cœur des îles qu'il vient de très loin nous frapper, juste là où s'élaborent les avenir sans cimes ni racines. [...] depuis des siècles, nos cyclones se rient des prévisions naïves des chroniqueurs. En 1667: «*Les houragans n'arrivaient autrefois que de sept ans en sept ans, mais ils sont devenus plus fréquents depuis que les Antilles sont habitées*» [...]. En vérité, le cyclone a sa saison toujours chaque année, fatalité de l'archipel ne laissant au hasard que le soin du choix des îles à dévaster.

Aussi, jamais tant que pendant le cyclone, nous ne nous sentons aussi enracinés. On ne fuit pas, on n'évacue pas. (*L'île et une nuit*, pp.14-15)

Le cyclone est lié au mélange, au chaos des origines 'sans feu ni lieu', au métissage 'dédaigneux des continents'. Il est aussi le rappel du voyage des esclaves venant comme le cyclone des côtes de l'Afrique comme le souvenir douloureux, lointain négatif, 'ce diable venu d'ailleurs'. Autant le volcan par sa nature exprime une mémoire refermée sur elle-même comme le fut celle du vaudou, des marrons, autant le cyclone exprime une mémoire qui s'enrichit, qui s'ouvre aux apports étrangers. Tout le roman de Maximin est placé sous cette esthétique du métissage: il utilise des éléments du monde entier, la mythologie de l'Inde, de l'Amérique du sud, mais qui paradoxalement obligeront à se replonger dans les racines intérieures.

Le cyclone entraîne un imaginaire du temps proche des théories du chaos. L'arrivée du cyclone semble sans logique, sans lois, mais ce hasard n'est que relatif puisque la présence du cyclone est cyclique. Il y a allusion à la temporalité occidentale qui ne comprend pas le rythme du cyclone, à la temporalité cyclique qui peut exprimer le rituel de la mémoire venant de l'Afrique.

Mais beaucoup plus intéressant est la figure de la spirale (que l'on retrouve avec l'image du cyclone), d'un temps qui correspondrait à l'imaginaire chaotique, qui est à la fois circulaire et toujours différent. On peut rapprocher cette figure du cyclone à l'idée d'Édouard Glissant où il parle du barattement du temps spécifique aux pays créoles:

Nous avons une conception du temps en spirale qui ne correspond ni au temps linéaire des Occidentaux, ni au temps circulaire des Précolombiens ou des philosophes asiatiques, mais qui est une sorte de résultante des deux, c'est-à-dire avec

un mouvement circulaire, mais toujours une échappée de cette circularité vers autre chose — c'est ce qui constitue la spirale.⁸

Si l'on reprend cette image du cyclone comme spirale temporelle dans la perspective de la mémoire, on peut rapprocher celle-ci du fonctionnement du transfert (décalage temporel de la mémoire dans l'inconscient). Le transfert est lié à l'idée d'une unité temporelle qui se déplace dans différents temps et lieux. Le cyclone évoque à la fois cette figure qui se déplace de l'Afrique aux Antilles, du passé au présent, qui rappelle le souvenir douloureux qui s'est transformé, qui s'est brouillé sous différents masques, à l'image de la nature chaotique du cyclone. On peut lire le cyclone comme une mise en forme de la mémoire douloureuse antillaise, comme le fait l'inconscient. L'image du cyclone renvoie à un imaginaire du temps beaucoup plus proche des cultures postcoloniales, notamment antillaise, où le rapport au passé est beaucoup plus complexe. C'est donc autant par le contexte lié à l'image du cyclone dans le roman, que l'imaginaire de celle-ci que l'on peut lire la poétique de la mémoire.

3. *L'imaginaire du cyclone: du chaos diurne à nocturne*

L'imaginaire de l'eau, selon Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*,⁹ entraîne deux rêveries: l'eau qui tue et l'eau qui donne vie. Maximin va utiliser toutes les valeurs symboliques pour évoquer le cyclone: l'eau diluviale avec le thème de l'Apocalypse, l'eau fécondante avec le thème de la naissance, et l'eau purificatrice. Ces symboliques sont à rapprocher de l'écriture de la mémoire:

Pour l'Oeil, le flot de ces larmes ne pouvait qu'être salulaire, à l'image du vrai déluge de vents qui détachait L'île de ses passés trop ancrés, pour un formidable *bain-démarré*, un déracinement des maux de terre, un accouchement d'œufs et

de bourgeons rescapés, une séparation d'avec le trop ancien, le trop lourd à porter, les maisons et les arbres trop ancestraux.

[...] Les yeux maintenant grands ouverts, elle se rendait compte que ce silence parfait lui avait convenu. Une voix de mère avait pu le traverser pour atteindre le cœur de sa mémoire: un sillage maternel l'avait fait émerger vive de la noyade au ventre des maternités perdues. [...] L'Oeil la considérait comme une rescapée de l'arche de Noé. [...]. Mais grâce à l'annonce du déluge qui avait fait barricader ses portes, il lui restait presque intacte son arche des Flamboyants, tombeau des renaissances à inventorier. (*L'Île et une nuit*, pp.81-82)

Cet extrait montre la présence des trois symboliques de l'eau et comment celles-ci coexistent.

3.1 *L'eau diluviale ou la poétique du centre*

Le cyclone est dans le roman souvent associé à un monstre, une bête qui enfonce, présence de la mort et de l'enfer. On se trouve dans le régime diurne de l'imaginaire, selon le classement de Gilbert Durand, avec le thème de la lutte, du manichéisme. Le cyclone est donc, selon ce point de vue, une trace négative, un diable comme on l'a vu, mais aussi un chien, animal négatif dans l'imaginaire antillais. Il est associé un peu plus loin à la Bête-à-sept-têtes, personnage des contes antillais qui avale les enfants. On voit donc comment se superpose à cette image tout un imaginaire de la peur, de la négativité. Maximin éparpille des images de sources différentes, des fragments de la mémoire collective présents de façon discontinue et chaotique dans le roman. Il s'agit donc d'une certaine mémoire qui resurgit à chaque cyclone, rappelant le cauchemar de l'esclavage et son imaginaire. Mais celui-ci est important car il appelle à la lutte, il faut affronter le passé.

La présence du thème de l'Apocalypse est très intéressante. On la retrouve par les allusions aux catastrophes comme le cyclone, à la présence de la bête mais ce thème est relégué par celui du Déluge, ou de la Recréation. La maison devient arche. Il y a allusion à l'universalité du thème de Noé. Maximin parle de la mémoire, mais sans partir des traces mythiques spécifiques africaines. On retrouve bien l'image du cyclone sans racines précises. L'eau devient purification, il y a appel au tri des souvenirs ou plutôt à leur éclatement aux quatre coins du monde, à l'image des références de Maximin.

Il évoque plutôt comme mémoire identitaire le thème même du chaos comme mythe de création. L'identité antillaise n'est pas racine unique comme l'a montré Glissant dans *Introduction à une poétique du divers*,¹⁰ mais 'racine allant à la rencontre d'autres racines'. La mémoire n'est pas celle des filiations mais celle du chaos originaire qui est évoqué ici par Maximin par le choix de ses images, par le mélange des traces mythiques et des imaginaires. Il y a en même temps quête du centre, du retour à l'origine évoqué par des allusions comme la structure du roman articulée sur sept heures, la présence de sept cassettes, de sept voix, de sept attributs de parures pour affronter le chaos. Il s'agit donc de trouver son chemin à travers le chaos, quête symbolisée par la figure du centre. Il y a en quelque sorte une sacralisation du cyclone, qui devient le retour des traces mythiques, indiennes, vaudou, présentes dans tout le roman. Maximin par exemple associe dans un autre passage le cyclone au dieu des indiens, U Ra Kan, qui se venge des Anglais et détruit leur flotte. Le cyclone est à la fois l'ennemi, la douleur à affronter mais à la fois la présence du passé, l'appel à la lutte. Le Déluge permet d'exprimer la naissance d'une nouvelle terre, d'un nouveau lieu mémoriel. On passe donc du thème de la mort à celui de la renaissance, de la continuité.

À l'opposé du régime diurne se trouve le régime nocturne, avec la présence de la lune, de l'introspection, toujours selon Gilbert Durand. Comme l'évoque le passage cité, lors de l'accalmie, il y a effacement du paysage de l'enfer extérieur pour celui du souvenir maternel intérieur. L'arche n'est plus un tombeau mais un berceau, la mer n'est plus une tempête mais un bercement. On passe donc du chaos extérieur au chaos intérieur, celui de la mémoire intime de l'enfance.

En effet, Marie-Gabriel devient l'enfant dont la mère est morte et à la fois l'enfant antillais des contes. Dans *l'Isolé soleil*, Daniel Maximin utilise l'image du cyclone pour évoquer l'avortement de la mère de Marie-Gabriel et plus symboliquement l'avortement de futurs esclaves par leur mère. Le cyclone-avortement est donc un souvenir très présent dans la mémoire antillaise. Il rappelle les anciens cyclones et ses victimes, mais aussi la colonisation: il s'agit donc d'une mémoire douloureuse. Le détour est présent avec la notion de fuite par l'imagination. Le thème du trou, de la déflagration est omniprésent: trou mémoriel, puits formé par le cyclone entourant L'Île, absence des parents. Face à cette douleur, l'imaginaire cherche un détour. Maximin va reprendre des passages de son premier roman pour transformer cette mémoire de mort, en mémoire de renaissance. Comme dans les contes l'enfant affronte la Bête-à-sept-têtes, Marie-Gabriel va faire face aux souvenirs collectifs douloureux. La lutte va se faire par l'imagination. Il y a d'abord détour avec tout un imaginaire du paradis, du rêve, mais dessous les images positives se cache l'enfer:

Vous rêvez qu'un dernier bateau enchanté approche de la chambre. [...] Votre rêve monte en hâte sur le bateau arrimé au manguier de l'allée, mais vous découvrez, dans une odeur de charnier et un nuage de mouches bleues, les cadavres multicolores d'une cargaison de colibris déportés jusqu'à L'Île pour la fécondation des vanilliers, échappés de leurs cages

d'esclaves en cale à l'air libre des gréements. (*L'Île et une nuit*, pp.40-41)

Maximin utilise donc le langage de l'inconscient avec la libre-association, le rêve comme dans ce passage. Pour se libérer des images négatives, il y a utilisation du rituel, comme les esclaves utilisaient la musique pour lutter et préserver leur identité. Le cyclone devient une voix musicale qui exprime la douleur. Le détour va donc devenir retour au centre du complexe grâce à l'écriture, à la musique. Celle-ci se veut métissée, chaotique comme 'un ouragan de rythmes obsédants et de dysharmonies à démâter les voiles négrières, l'avancée d'une puissance sereine sans violence ni frénésie, d'une beauté convulsive à faire trembler les murs universels des apartheid's' (*L'Île et une nuit*, p.123). Le retour amène à se plonger au cœur de l'eau, de la mer-mère, mais aussi des avortements qui ont marqué la mémoire antillaise. Il s'agit d'affronter ces images, de transformer ces actes de mort en naissance. Le cyclone offre une accalmie, un silence qui permet le retour de la voix maternelle. La musique devient chez Maximin un narrateur, lors de la cinquième nuit, et permet de ne plus avoir peur du cyclone. Elle devient voix maternelle, voix mémorielle, elle n'est pas close sur le passé mais ouverte à l'improvisation. Le cyclone est donc un signifiant de la mémoire: entre mémoire catastrophique de l'esclavage et mémoire improvisée avec le cyclone, figure du dialogue entre passé et présent, entre conscient et inconscient. Comme lors d'une psychanalyse il y a plongeon au cœur de la mémoire chaotique. Le chaos exprime l'identité antillaise, sa capacité à improviser à partir des traces. Le cyclone est donc à la fois rappel des avortements présents dans la mémoire antillaise et appel à la renaissance. Il y a donc détour positif, ouverture à l'autre. 'Si je pouvais te laisser parler, tu me dirais de tutoyer mon épouvante, de plaisanter le danger, d'apostropher notre cyclone avec les mots de ton défi' (*L'Île et une nuit*, p.63); ou encore: 'il n'y avait

d'humain à préserver dans tout cyclone que le naturel de la résistance des humains'(p.93).

L'imagination se plonge dans l'absence car la musique est intérieure. Marie-Gabriel subit son initiation: elle affronte le vide par l'improvisation. Le chaos de l'inconscient est donc utilisé par Maximin notamment avec le langage du rêve et des images, avec la logique qui s'appuie sur les contradictions de ces images comme l'est le cyclone. Le point de vue du chaos selon la psychanalyse permet donc de montrer le lien entre intrigue et poétique de la mémoire, entre images et langage.

3.3 *L'eau purificatrice: entre construction et déconstruction*

La troisième symbolique de l'eau comme purificatrice permet de rapprocher mémoire et poétique avec notamment la notion de catharsis selon Aristote dans *La Poétique*. Il y a purification, sublimation en faisant ressentir la crainte, ici le chaos. La douleur est sublimée par l'art tragique pour donner du plaisir. Maximin dans son roman fait souvent allusion à la tragédie par la structure, avec un entracte dans la crise et avec la présence du chœur par le narrateur qu'est la musique.

Le rapprochement nous permet de parler de catharsis de la mémoire car il y a représentation de la mémoire chaotique à l'aide du langage, des structures, des images. Le chaos est présent par les images comme le cyclone mais aussi par l'écriture même de Maximin. Le cyclone est une image du chaos qui, au sens figuré, éparpille les souvenirs. On retrouve cette esthétique tout le long du roman avec le mélange des traces (mythiques, orales, historiques), des styles (mythique, réaliste, romantique), des points de vue, de la typographie (italique, normal). Il y a à la fois une structure claire et une opacité avec de multiples instances narratrices pas toujours claires (la musique, la collectivité, l'écrivain Daniel Maximin lui-même). On peut aussi parler d'une poétique de l'éclat avec la présence de parties de

mythes, de contes qui demandent au lecteur de reconstruire à partir d'autres romans, de la culture antillaise, un sens. Il y a donc une dialectique entre éclat et lien, le fragment permettant de relier les livres les uns aux autres (comme les systèmes chaotiques reliant la partie au tout).

Chaque partie du roman expérimente une tonalité, une voix, une possibilité d'écriture pour parler du rapport entre personnage et cyclone, entre mémoire et écriture. À la psychanalyse qui tente de libérer l'homme des traumatismes de son passé, le chaos associé à une catharsis nous permet de parler de la beauté du chaos. Il y a déconstruction du regard négatif sur le chaos et construction d'une esthétique de la mémoire chaotique par la création d'un espace romanesque complexe, plus proche de la nature chaotique. Il y a la notion d'une quête d'un langage plus pur, plus proche de la mémoire antillaise, sans futilité, sans lourdeur:

Il fait si sombre ici où vous cherchez une langue qui ne fait pas de bruit pour chuchoter ce qui n'est ni vivant ni mort, où vous cherchez les noms des ombres entre les mots. Comment s'appellent le reste de présent qui n'a plus de présent, l'amour qui reste après l'amour, et la racine sans arbre? Et l'étroite bande de terre rouge qui reste d'un pays perdu, est-ce que c'est encore un pays? Comment s'appellent les choses qui résistent au déluge, les phrases qui s'élèvent et restent inachevées... (L'Île et une nuit, p.47)

Maximin utilise le langage des images, celui des contes, des souvenirs désorganisés. Il s'agit en quelque sorte du langage de l'enfance, plus proche selon la psychanalyse du langage de l'inconscient.

On retrouve donc l'idée d'inachèvement, d'impuissance à évoquer la nature de la mémoire chaotique. Le chaos est dynamique, celle-ci est respectée par l'écriture. Il y a toujours chez Maximin la cohabitation de plusieurs imaginaires: un

paysage est vu comme figé et ensuite comme dynamique. Vouloir évoquer la mémoire antillaise c'est vouloir que le roman soit un miroir de celle-ci. Le thème du miroir est très important: le roman par sa structure, ses thèmes, ses images est un miroir qui reflète la nature chaotique de la mémoire antillaise, meilleur moyen d'évoquer celle-ci sans en détruire la nature. Le miroir devient donc regard intérieur, regard poétique posé sur le cyclone et non regard stéréotype. Maximin utilise même l'image culturelle du miroir recouvert lors des deuils pour retourner cette image:

Ce soir, les miroirs n'ont pas été recouverts d'un drap: ce n'est pas une veillée de mort, mais une veillée de survie. Nous avons fait dans toutes les pièces le tour du monde. Il ne faudra pas compter sur les yeux des autres pour mieux voir: autour de minuit, tous nos miroirs l'un après l'autre n'ont reflété qu'un seul regard. (*L'Île et une nuit*, p.158)

Il ne s'agit donc pas du miroir que l'on promène le long du monde selon les romans réalistes mais plutôt le miroir identitaire de la mémoire collective qui improvise: 'préservons la mémoire, mais laissons-la improviser' (*L'Île et une nuit*, p.18), un miroir en mouvement. Il s'agit de déconstruire le regard extérieur, celui de la peur, de la parole-détour pour montrer que sous la notion d'esclavage se cache la lutte, sous l'enfer du cyclone l'avenir.

Maximin garde donc le mouvement du chaos, par un imaginaire dynamique entre diurne et nocturne mais aussi par un certain animisme de l'écriture, avec l'animation de motifs qui deviennent narrateurs comme la musique, le paysage. Il y a déconstruction du roman traditionnel et de la fonction du personnage. Marie-Gabriel devient un personnage de la mémoire collective ou l'enfant des contes. Il y a multiplications des instances narratrices que sont notamment les motifs comme le paysage, les objets. Contre les 'pages arrachées de la mémoire', la parole poétique de la Schéhérazade antillaise de *L'Île et une*

nuit reconstruit et déconstruit les traces du passé. Il y a reconstruction d'un espace mémoriel chaotique et en même temps déconstruction des images négatives liées au chaos, relecture du positif sous le négatif, trace aliénée de la mémoire collective 'tout comme la beauté des rythmes fondateurs était cachée sous le masque de la plus grande laideur du crapaud-tambourineur. Tout comme l'énergie des résistances et des envols sous le masque fragile et délicat du colibri trois fois bel coeur' (*L'Île et une nuit*, p.19).

Le double mouvement de construire et déconstruire la mémoire rappelle la figure de l'oxymore où coexistent des opposés pour offrir une signification très riche au niveau poétique. La mémoire est donc non un langage clair comme celui de la grammaire, du déterminisme mais plutôt un langage chaotique, ouvert à de multiples possibilités d'interprétation. Il y a appel à une lecture basée sur la mémoire des images, leur contenu dynamique. Il s'agit donc d'une réflexion sur l'écriture de la mémoire (mémoire mythique, inconsciente, réaliste, scientifique) et à partir de la mémoire (utilisation des traces historiques, mythiques, orales).

Travailler sur la poétique de la mémoire amène à la multidisciplinarité avec le paradigme du chaos qui implique la notion de complexité du monde comme du texte littéraire pour mieux montrer la spécificité de celui-ci, notamment du roman. Parler de poétique de la mémoire ne veut pas dire utiliser uniquement la poétique comme méthode mais plutôt confronter celle-ci à toutes les sciences liées à la mémoire (ethnologie, psychanalyse, anthropologie, physique, biologie). La poétique ne vient donc pas de la forme du roman mais plutôt de sa dialectique entre ordre et désordre, opacité et clarté: le roman comme lieux des contradictions à l'image de la mémoire. Il s'agit donc de lire l'écriture comme une tentative d'écrire le langage de la mémoire et notamment son inconscient, système chaotique appréhendé par la conscience en utilisant toute la richesse de la littérature

(différents styles, thèmes) ou une tentative d'écrire le vide et la présence lancinante qu'est la mémoire.

Karine CHEVALIER
University of Westminster

References

* Cet article a été publié dans le cadre du programme universitaire 'eurodoc'. Je remercie la région Rhône-Alpes.

¹ Daniel Maximin, *L'Île et une nuit* (Paris: Seuil, 1995). All subsequent references to the novel will be given in the text.

² Katherine N. Hayles, ed., *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science* (Chicago: University of Chicago Press, 1991).

³ Antonio Benítez-Rojo, *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*, trans. by James E. Maraniss, (Durham, NC: Duke University Press, 1992).

⁴ Édouard Glissant, *Le Discours antillais* (Paris: Seuil, 1981).

⁵ Ibid., pp.226-27.

⁶ Édouard Glissant, 'Le Chaos-monde, l'oral et l'écrit', in Ralph Ludwig, ed., *Écrire la «parole de nuit»: La nouvelle littérature antillaise* (Paris: Gallimard, 1994), pp.11-129 (p.124).

⁷ Maximin parle du volcan surtout dans ses deux premiers romans; *L'Isolé soleil* (Paris: Seuil, 1981) et *Soufrières* (Paris:Seuil, 1987).

⁸ Glissant, 'Le Chaos-monde, l'oral et l'écrit', p.123.

⁹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire: Introduction à l'archétypologie générale* (Paris: Bordas, 1969).

¹⁰ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers* (Paris:Gallimard, 1996), p.23.

Questions of Black Identity in Jean Genet's *Les Nègres*

'Un soir un comédien me demanda d'écrire une pièce qui serait jouée par des noirs. Mais, qu'est-ce que c'est donc un noir? Et d'abord, c'est de quelle couleur?' The question of identity, stated in these terms in Genet's preamble to the play, is thus at the heart of *Les Nègres*.¹ It is significant that the play starts with a question, significant also that Genet was asked to write for 'des noirs' but the play bears the title *Les Nègres*, an important distinction that will be addressed later.

First performed in October 1959 in Roger Blin's highly acclaimed production, the play opens with a challenge, when Archibald, the black actor playing the role of master of ceremonies, states that the purpose of the play is to 'rendre la communication impossible' (*Les Nègres*, p.26). From the outset, the visual messages received by the audience are disturbing, as the normal sign-system is undermined: for instance, in the opening tableau, the main group of black actors are attired in evening-dress, but they wear yellow shoes. All is ambiguity, a shifting kaleidoscope of meaning which can never be pinned down. If we ask the question 'What is the play about?' the surest answer that can be given is that it is *about* theatre itself. It is, however, also manifestly 'about' the black world, written for a cast of black actors (for a long time Genet refused permission for it to be played by Whites), although one group of actors spends much of the play disguised as Whites.

Although there is no real plot, there are three strands of action running through the play. The central movement concerns the ritual re-enactment of the rape and murder of a white woman, whose corpse is apparently in the coffin lying centre-stage. This act of revenge is countered by revenge on the part of the white *Cour* — Blacks disguised as Whites — for the murder. The hate-ritual is designed to cut all links between black and white — as

Archibald instructs the other actors: 'Inventez, sinon des mots, des phrases qui coupent au lieu de lier' (*Les Nègres*, p.37) — but the breach is ambiguous: in Genet's strangely inverted world, hatred becomes a measure of love. As he says in his autobiographical *Journal du voleur*: 'À la gravité des moyens que j'exige pour vous écarter de moi, mesurez la tendresse que je vous porte.'²

The second movement is parallel to the first, though more obscure, and only becomes clear at the end. It centres on the drama which has apparently been going on off-stage, the trial and execution by the Blacks of one of their own, a traitor to the black cause. We are led to believe that this is the 'real' action, and that what we see on stage is only a cover-up.

The third strand concerns the love-affair between two of the central characters, Village and Vertu. Their love in a sense distinguishes them from the hate-ritual, but the conflicting emotions are clearly present nevertheless when Village attempts to express his feelings for Vertu: 'Je vous hais de remplir de douceur mes yeux noirs. Je vous hais de m'obliger à ce dur travail qui consiste à vous écarter de moi, à vous haïr' (*Les Nègres*, p.14). In addition, the audience is led to believe that their love-affair concerns their life off-stage. What is the status of this life in terms of the play? These three strands illustrate thus in their different ways the central question of identity in *Les Nègres*.

Regarding Genet's sources, Geneviève Serreau notes the effect on the dramatist of Jean Rouch's ethnographic film *Les Maîtres fous*, in which Blacks parody the behaviour of their colonial masters, to celebrate and at the same time to vilify them.³ The subject of the film is the Ghanaian Muslim sect, the Haoukas, which came into being in 1927, and which performed every year a dance of possession which took place in the 'Palace of the Governor'. During the ritual, the participants are possessed by their various gods, the 'god Governor General', the 'god train-driver', the 'god wife of the doctor', etc., and hurl insults at each other in true colonial style. A second sequence shows the

participants the following day, transformed back into ordinary citizens. Serreau is clear that we are not talking here about direct influence, but nonetheless the film had a strong effect on Genet. However, the 'déclic', as Genet calls it, came later, when he came across 'une boîte à musique où les automates étaient quatre Nègres en livrée s'inclinant devant une petite princesse de porcelaine blanche'.⁴ What fascinates him is the question: 'que se passe-t-il donc dans l'âme de ces personnages obscurs que notre civilisation a acceptés dans son imagerie, mais toujours sous l'apparence légèrement bouffonne d'une cariatide de guéridon, de porte-traine ou de serveur de café?'⁵

Apart from these precise indications, one should note also Genet's interest in the black world in general. In an early version of his play *Le Balcon*, it seems that he used the figure of a black man disguised as a White in order to humiliate a white woman made up as a Black, but omitted it in the end to be able to use it later in more developed form.⁶ The ironically named black character Boule-de-Neige, in Genet's first play *Haute surveillance*, although never seen on stage, is looked up to by the other prison inmates as an archetype of the criminal. Genet's involvement at a later date with the Black Panthers is well known; and it should not be forgotten that he was in Paris in the 1940s and 1950s, in the heyday of the Négritude movement. He was also closely involved with Sartre at the time of the latter's 'Orphée noir'.

A powerful contributory source is to be found in the kinship Genet felt with Blacks. He is quoted as saying that he sees himself as a Black whose skin happens to be pink,⁷ and one of the black actors in the original production of *Les Nègres*, Robert Liensol, said in interview that 'il aurait pu être noir lui-même'.⁸ *Les Nègres* is in many ways an acting-out of Genet's particular psychology as he himself interpreted it, especially in the wake of Sartre's monumental existentialist analysis of Genet, *Saint-Genet, comédien et martyr*, published as Volume 1 of Genet's *Œuvres complètes*.⁹ According to Sartre, Genet's life divides into

two clear phases: at some point in his childhood, there is a 'drame liturgique' provoked by the fact that Genet was caught stealing and sentenced to a spell in a reformatory. At that point, 'un enfant meurt de honte, surgit à sa place un voyou',¹⁰ and from then onwards, Genet was never again to coincide with himself. Categorized by society as a thief, he decides to accept this definition; he continues to steal, but the motivation has changed: as Sartre puts it, 'Il volait parce qu'il était voleur, désormais c'est pour être voleur qu'il vole'.¹¹ Genet himself confirms this in the *Journal du voleur* when he writes: 'À chaque accusation portée contre moi, fût-elle injuste, du fond du cœur je répondais oui. À peine avais-je prononcé ce mot [...] en moi-même je sentais le besoin de devenir ce qu'on m'avait accusé d'être.'¹²

The relevance of this perception to *Les Nègres* is clear. Like Genet himself, the Blacks have a void at the centre of their being, and from this situation of void they aspire to be what they are not and cannot be. They exist as Blacks only in the eyes of the Whites, and have not chosen their identity, which has been given them by the superior power of their white masters. But having received their identity from elsewhere, which necessitated the 'death' of their true identity; they decide to assume it totally. As Archibald says, 'Nous sommes ce qu'on veut que nous soyons, nous le serons donc jusqu'au bout, absurdement' (*Les Nègres*, p.122). Bernard Dort sees in this metamorphosis the moment of birth of Genet's theatre: 'Pour s'opposer au monde, Genet ne se revendique pas tel qu'il est; il se transforme d'abord en celui que les autres voient en lui'.¹³ The verb 'to be' escapes Genet, as it escapes his Blacks: he exists in a state of permanent ontological crisis. One is reminded of Memmi's analysis of the colonized, whose problem is that 'il n'arrive presque jamais à coïncider avec lui-même'.¹⁴

We have thus in *Les Nègres* the same radically Manichean division of the world into black and white. As James Baldwin put it in an interview for *Le Nouvel Observateur*:

Je n'étais pas un Noir, jusqu'à ce que l'Europe vienne me chercher dans mon village. J'avais la seule civilisation qu'un être humain puisse avoir: celle de mon village.

La violence de ma rencontre avec l'Europe a fait de moi un Noir: c'est ce que l'Europe a dit. Mais la violence de cette rencontre a aussi fait de l'Européen un Blanc! C'est, en fait, impossible, sans ce témoin absolument indispensable: cette créature contrainte à être un Noir selon les critères du Blanc.¹⁵

This is powerfully figured in visual form in the play: the white *Cour*, composed of archetypal white colonial figures, Queen, Governor, Judge, Valet, is stationed for most of the play on a raised platform, observing the ritual going on down below. Symbolic figures of white power, as seen through the eyes of the Blacks, they wear masks to emphasize their lack of real living substance, and their ambiguity is further emphasized by Genet's specification that the masks should reveal the outline of the black face underneath.

This *Cour* is further reflected in the audience, whom Genet specified must be white — as a last resort, a white puppet is to sit in the middle of the front row, representing the white world. The Blacks who are performing the ritual re-enactment are thus surrounded both in front and behind by Whites. They exist only as an image of the white gaze, in a state of perpetual becoming. 'Que les Nègres se nègrent', says Archibald (*Les Nègres*, p.60). Like Genet, they can only become more fully what they are defined by the Other as being. So at one point in the action they take boot-blackening, and rub their faces with it. Only by going to the end of this image can the *Nègres* potentially become *Noirs*, authentic beings in their own right, to use Sartre's terminology. Because the image is composed of the fears of the white world, it includes the ritual massacre of the white woman, and there are passages of ritual dance and chant at certain points which play to white fantasies of cannibalism and general savagery.

Is it possible to discern any reality behind the image? Throughout the play, there is a constant underlining of role-play: 'Ce soir, nous jouerons pour vous', says Archibald (*Les Nègres*, p.24), as he introduces the actors as they appear in 'real' life (but what is the 'real' life of actors who are playing at being actors?). The character Diouf is an extreme example of this role-play, as he is required, as part of the ceremony where he is already playing a part, to further compromise his identity by playing the role of the white woman, complete with blond wig and skirts. He is chosen for this role because, as a Christian minister, and therefore dedicated to Christian values of love, charity and so forth, he is seen as a compromise character (some say modelled on Senghor), a 'nègre blanc', despised by the others. But they are as consciously distant from any idea of solid reality as he is. At the end, when the *Cour* descend to the stage where the ceremony is being played out, in order to be massacred, the Queen affirms: 'Nous sommes des comédiens, notre massacre sera lyrique' (*Les Nègres*, p.113), and Archibald comments on the fact that they have no weapons to effect the massacre, saying: 'Un comédien... un Nègre... s'ils veulent tuer, irréalisent même leurs couteaux' (*Les Nègres*, p.112). Death partakes of the same theatricality, and has the same unreality as the life they are condemned to lead, and so they fake death: the Governor having been shot — the sound of the pistol represented by 'une petite capsule comme celles dont se servent pour jouer les gosses' (*Les Nègres*, pp.115-16) — he collapses in the 'wrong' place, and is directed to die centre-stage, whilst all the characters of the *Cour*, having been massacred, at one point take off their masks and sit up to hear what is being said by Archibald — only to put them on again to finish the ceremony. The *catafalque*, supposedly containing a real corpse garnered nightly on the quays, turns out to be nothing other than two chairs covered with a sheet, and empty into the bargain, a kind of parody of the Cenotaph. At this discovery, the *Cour* feel cheated: as the Judge says, without a corpse, there is no crime, and without a crime, no criminal. Since the Judge in

particular depends on a criminal for his very existence as a Judge, this state of affairs will kill them much more surely than a whole battalion of corpses: 'Un mort, deux morts, un bataillon, une levée en masse de morts on s'en remettra, s'il faut ça pour nous venger; mais pas de mort du tout, cela pourrait nous tuer' (*Les Nègres*, p.46). And of course, the absence of a victim renders unreal the Blacks' hatred. Likewise, towards the end of the play, the Queen says to the Valet in respect of the Blacks: 'Dites-leur au moins que sans nous, leur révolte n'aurait pas de sens — et même qu'elle n'existerait pas' (*Les Nègres*, p.119).

Towards the end of the play, we learn that the whole ceremony has been a mere distraction for the audience, to hide what has apparently been going on off-stage, where the Blacks have been judging and executing a traitor to the black cause. This part of the action is referred to at intervals throughout the play, by the entrances of the character Ville de Saint-Nazaire, who alludes in oblique fashion to what is going on. This character is the only one to be dressed in everyday clothes, and clearly is supposed to represent a different degree of reality. But Genet manages to undermine any suggestion that there is a way forward for his *Nègres* in political action. Firstly, what is the status of action off-stage which is only reported to the audience? In spite of its extensive use in Classical drama, is it not, too, part of the fantasy-world of the theatre? And then the manner in which the execution is conveyed to the Blacks on-stage and thus to the audience is purely derisory: the sound of gun-fire is indicated by '[des] bruits de pétards' and 'les reflets d'un feu d'artifice' (*Les Nègres*, p.109). And again, the death-sentence is imposed for treason, and Genet's attitude to treason was, to say the least, ambiguous: for him, because of its difficulty, requiring cutting all bonds of attachment, treason was creative of the 'solitude morale' to which he aspired.¹⁶ So that by executing a black traitor, Genet was not necessarily affirming solidarity with the black world. Some further indication of Genet's attitude to political reality can be gleaned from what is known of his

involvement with the Black Panthers. He confesses that it is not their political programme that appeals to him: indeed, had they become successful politically, he would have lost interest. What fascinates him, it seems, beyond their political stance, is the way in which they cultivate their image, although by doing so, in the eyes of some, they run the risk of becoming so absorbed in it that they are lost to revolutionary action. '[Ils] risquent de s'égarer dans trop de miroirs'.¹⁷ They manage to terrorize the white population, but with the only means at their disposal — *la parade* — and are in danger, in revolutionary terms, of ending in 'le pur imaginaire'.¹⁸ Their activity is therefore 'plus révolte poétique et jouée que volonté d'un changement radical'.¹⁹ As Ville de Saint-Nazaire says to the Blacks who have been conducting the ceremony, 'vous, vous n'étiez là que pour la parade' (*Les Nègres*, p.110). On the evidence, it does not seem, therefore, that political action on the part of the Blacks is the key to the play, although it has sometimes been interpreted in this light — indeed, the 1961 New York production was criticized by black Americans for making the political 'message' insufficiently clear.

Is it perhaps that nascent love between Village and Vertu that holds the key to the meaning of the play? This love is not allowed expression through the greater part of the play. It is only at the end that there is some suggestion that it could lead somewhere; but the couple must first rid themselves of 'white' notions of love. As Village hesitates at the difficulties of creating new 'gestes d'amour', Vertu encourages him, saying: 'Je t'aiderai. Ce qui est sûr, c'est que tu ne pourras pas enrouler tes doigts dans mes longs cheveux blonds' (*Les Nègres*, p.123). But the relative optimism of this short exchange is undercut in the end by the way they turn from the audience and walk slowly back to the catafalque and the other Blacks, assembled for the start of the next 'performance'. The vicious circle of the empty ritual begins again.

To the question asked by Genet at the beginning, 'Qu'est-ce que c'est donc un noir?', Genet seems to be answering 'Un Noir n'existe pas, il n'y a que des Nègres'. In other words, as Fanon so ably demonstrated, the Blacks exist only through the gaze of the Other, through an image which is purely theatrical and which Genet defines as 'ce besoin de proposer non des signes mais des images complètes, compactes, dissimulant une réalité qui est peut-être une absence d'être. Le vide.'²⁰ The play itself is built on this absence of being, defined by Archibald as 'cette architecture de vide et de mots' (*Les Nègres*, p.122). In this sense, Genet seems a great deal less optimistic than Sartre in his analysis of the black situation. They both start from the same basic premiss of the inauthenticity of a black existence predicated upon a white world. For Sartre, 'insulté, asservi, [le noir] se redresse, il ramasse le mot de "nègre" qu'on lui a jeté comme une pierre, il se revendique comme noir, en face du blanc, dans la fierté'.²¹

Genet's Blacks likewise take to themselves the image the white world has created for and of them, but then, fascinated, lose themselves in their own reflection. As Archibald says, 'On nous l'a dit, nous sommes de grands enfants. Mais alors, quel domaine nous reste! Le Théâtre! Nous jouerons à nous y réfléchir et lentement nous nous verrons, grand narcissisme noir, disparaître dans son eau' (*Les Nègres*, p.48). The ontological exploration of blackness seems thus to win out over any narrowly political message.

But if Genet's Blacks have no substance, nor in fact do his Whites. The gaze of the White hierarchy creates the Black actors at the heart of the play: as it is a gaze produced by a colonial situation, it is also a gaze of control and mastery, reflecting Foucault's analysis of the phenomenon in his reflections on Bentham's Panopticon.²² But whereas for Foucault the gaze is unreturnable, flowing from controlling subject to controlled object, for Genet both groups seem to be objectified, as the white *Cour* is created from the stereotypes of colonial rule. The farcical episode in which the *Cour* is 'born' in the form of dolls from

under the skirts of Diouf, at that point disguised as the white woman-victim, is an apt illustration of this. The *Cour* is a product of black fantasy, figured by the ceremony on stage which, as we have already seen, is devoid of reality. We have noted this interdependence of the black and white worlds when commenting on the Judge's anxiety at the idea that there is no corpse, therefore no crime, therefore no criminal. Each figure is dependent on the other; each is trapped in a relationship from which there is no escape, but within which no communication is possible. Just as there is no corpse, however, the status of all characters, white and black, is constantly brought into question. Here Genet departs from the panoptical vision: unlike the central controlling figure of Bentham's imagining, or the dehumanizing gaze of the colonizer on the colonized, the *Cour* here is uncertain of its power because uncertain of the status of the inhabitants of the black world. The Queen asks anxiously regarding them: 'Et... s'ils étaient... s'ils étaient réellement noirs? Et même, s'ils étaient vivants?' (*Les Nègres*, p.96). The inhabitants of her own white world she calls 'un peuple d'ombres' (*Les Nègres*, p.114), indispensable, however, to the existence of the white world. As she says to Félicité (the 'Black Queen'): 'Sotte, que vous seriez plate, sans cette ombre qui vous donne tant de relief' (*Les Nègres*, p.104). Life and death seem to be circular, so that one is never either fully alive or fully dead. It is once more the Queen who gives voice to this idea, describing the *Cour* as 'mon troupeau de cadavres que vous [les Noirs] ne cessez de tuer pour qu'ils vivent et que vous ne cessez de faire vivre afin de les tuer' (*Les Nègres*, p.120). She asks of Félicité: 'Mon sublime cadavre, mais qui bouge encore — ne te suffit-il pas? Il te faut le cadavre du cadavre?'; and Félicité replies: 'J'aurai le cadavre du fantôme de ton cadavre. Tu es pâle, mais tu deviens transparente. Brouillard qui flotte sur mes terres, tu vas t'évanouir tout à fait' (*Les Nègres*, p.103). Timeless, the Queen is transformed 'en Allégorie', an image of colonial power which will be alternately killed and resurrected to the end of time. Likewise Diouf, by

virtue of his role as white woman, is invited to join the representative images of the *Cour*, in Archibald's words, as 'l'Admirable Mère des Héros morts en croyant nous tuer...' (*Les Nègres*, p.121).

Genet's play is thus not only at some considerable distance from an affirmation of political action in the black-white struggle, but also seems to shy away from all classic depiction of a colonial power-structure, in the sense that behind all of his characters lies a sense of emptiness. But by giving form to images of void, by refusing reassuring substance to his characters, Genet has intuitively succeeded in representing an important aspect of the black world at a particular moment in its evolution, in tones of superb theatricality. As Jean Duvignaud wrote in his revue of the play in *Les Lettres Nouvelles*, 'Il paraît résoudre le problème que se posent les dramaturges contemporains: celui d'un art qui touche un grand public en évoquant des problèmes actuels, sans cesser de demeurer un art'.²³

J.P. LITTLE

References

- ¹ Jean Genet, *Les Nègres* (Décines, Isère: L'Arbalète, 1958). This article refers to following edition: Paris: Gallimard, Coll. Folio, 1980.
- ² Jean Genet, *Journal du voleur* (Paris: Gallimard, Coll. Folio, 1982), p.235.
- ³ Geneviève Serreau, *Histoire du nouveau théâtre* (Paris: Gallimard, 1966), p.126.
- ⁴ 'L'art est le refuge...', in Genet et al, *Les Nègres au port de la lune: Genet et les différences* (Paris: Éditions de la Différence, 1988), p.101.
- ⁵ Ibid.

⁶ I am indebted for this information to M. Jean-Bernard Moraly, of the Hebrew University of Jerusalem, to whom it was communicated by Genet himself in an interview.

⁷ Interview with Hubert Fichte; French version in *Magazine littéraire*, 174 (juin 1981), pp.18-22.

⁸ Reported by Maria Craipeau, 'En répétition: *Les Nègres* de Jean Genet', *France-Observateur* (22 octobre 1959).

⁹ Jean-Paul Sartre, *Saint-Genet, comédien et martyr*; Jean Genet, *Œuvres complètes*, I (Paris: Gallimard, 1952).

¹⁰ Sartre, *Saint-Genet*, p.9.

¹¹ Ibid., p.28.

¹² *Journal du voleur*, p.198.

¹³ Bernard Dort, 'Genet ou le combat avec le théâtre', in *Théâtre: Essais* (Paris: Seuil, Coll. Points, 1986), p.130.

¹⁴ Albert Memmi, *Portrait du colonisé* (Paris: Jean-Jacques Pauvert, Coll. Libertés, 1966), p.173.

¹⁵ *Le Nouvel Observateur* (25 avril 1983), p.64.

¹⁶ *Journal du voleur*, p.50.

¹⁷ Jean Genet, *Un Captif amoureux* (Paris: Gallimard, 1986), p.350. See also 'Jean Genet chez les Panthères noires'. Interview with Michèle Manceaux, *Le Nouvel Observateur* (25 mai 1970), pp.38-41.

¹⁸ *Un Captif amoureux*, pp.116-17.

¹⁹ Ibid., pp.204-05.

²⁰ Ibid., p.355.

²¹ Sartre, 'Orphée noir', Préface à Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (Paris: Presses Universitaires de France, 1948), in *Situations*, III (Paris: Gallimard, 1949), p.xiv.

²² The Panopticon creates a situation of total visibility for its subjects — psychiatric patients, victims of contagious disease, prison inmates, schoolchildren — and total invisibility for the controlling gaze in the central tower: 'Le Panoptique est une machine à dissocier le couple voir-être vu: dans l'anneau périphérique, on est totalement vu, sans jamais voir; dans la tour centrale, on voit tout, sans être jamais vu.' Michel Foucault, *Surveiller et punir* (Paris: Gallimard, 1975), p.235. The relevance of Bentham's creation is obvious, given the writer's experience of reformatory and prison.

²³ Jean Duvignaud, 'Roger Blin aux prises avec *Les Nègres* de Genet', *Les Lettres Nouvelles* (28 octobre 1959), 24-26.

Le Nord et le sud dans *Un Piège sans fin* de Olympe Bhêly-Quenum

Le titre de cet article dans son libellé est quelque peu trompeur. Il n'évoque nullement la notion moderne de rapport Nord/Sud qui définit le partage du monde entre pays riches et pays pauvres. Il s'agit de la vision que les gens du Nord et les gens du Sud ont réciproquement les uns des autres dans l'espace géographique d'un pays comme le Dahomey d'avant les indépendances où se déroule l'action du roman *Un Piège sans fin* d'Olympe Bhêly-Quenum.¹ *Un Piège sans fin* est le récit de la fatalité inscrite dans l'existence du jeune Ahouna pourtant promis au bonheur et qui finit par l'écraser selon la prescription du destin. Une partie de la vie de ce personnage tragique est faite de son amitié avec Bossou. Le premier est originaire du Nord du Dahomey, le second du Sud. Les deux figurent deux groupes ethniques que tout oppose: habitudes de vie, éducation, religion. Mais au-delà de ces obstacles qui semblent résulter de facteurs extérieurs et que ravivent les préjugés, Olympe Bhêly-Quenum cimente une amitié sans faille entre les deux personnages. Pour lui, la construction nationale exige que soient dépassés les clivages ethniques. Ce message de fraternité est un rêve jamais réalisé et qui demeure encore un idéal à atteindre dans l'Afrique d'aujourd'hui.

Il semble important dans cette démarche de définir d'abord les facteurs qui opposent le Nord et le Sud du Dahomey et qui font que les deux régions se retrouvent l'une aux antipodes de l'autre. Le morcellement de l'espace influence la vision que les uns ont des autres et qui, elle-même, est abondamment alimentée par les préjugés. À la veille des indépendances, tout est fait pour ruiner l'unité future d'une nation à naître. Mais l'effort des jeunes générations pour se surpasser dans un mouvement vers l'autre est un gage d'optimisme qui permet de parier sur l'avenir.

1. La géographie coloniale

Ce que j'entends par géographie coloniale est une invention de la colonisation qui a instrumentalisé l'espace africain en lui donnant une structure qui n'est pas celle qu'elle présente naturellement. L'histoire de la côte ouest africaine communément appelée 'Côte des Esclaves' en offre un modèle. La portion de cette partie de l'Afrique qui est revenue à la France et qui a donné naissance aux deux républiques du Togo et du Dahomey a connu un destin qui sera l'histoire commune des deux pays.² Établis sur la côte, les colonisateurs ont mis un peu de temps pour atteindre l'arrière-pays et leur progression du Sud vers le Nord s'est faite lentement. Le Sud a connu très tôt l'école, le christianisme et les structures administratives et économiques. Ce processus de modernisation atteindra le Nord avec un peu de retard, ce qui a renforcé les différences géographiques entre les deux parties d'un même pays. Le Nord, pays de savane, abrite une population islamisée, adonnée à l'élevage. Le Sud, dont une partie est couverte de forêt, pratique l'agriculture et les cultures de rente introduites par le colonisateur ont développé un esprit de profit qui existait déjà, engendré par des siècles d'échanges commerciaux avec l'extérieur grâce à son ouverture sur la mer.

L'école a formé très tôt une élite coloniale qui a recruté ses membres d'abord parmi les populations du Sud. Les premiers cadres issus de l'école coloniale (instituteurs, médecins, cadres de l'administration, commerçants) se recrutent parmi les populations du Sud. Celles-ci ont fourni les premiers fonctionnaires qui sont allés travailler dans le Nord. Cette disparité géographique naturelle renforcée par les aléas de l'histoire a engendré chez les gens du Sud un certain complexe de supériorité qu'ils nourrissent vis-à-vis des gens du Nord. En effet, ils pensent que le voisinage du Blanc, l'instruction, la profession et parfois aussi la nouvelle religion apportée par le colonisateur leur ont fait acquérir un certain nombre de manières

qui les classent au-dessus des autres groupes ethniques notamment ceux du Nord. Du coup la pratique de certains métiers est indigne de leur rang. Il en est ainsi du métier de soldat qui semble entaché d'une certaine infamie. Une expression du Sud du Togo dit: 'ahoevi me kplo na enyio' (l'enfant du pays ne peut conduire un troupeau de bœufs). Cette formule ne veut pas dire que l'homme du Sud n'est pas à même de conduire les bœufs parce que l'élevage n'est pas dans sa culture, mais c'est une image agraire qui évoque le rôle du garde qui au temps colonial est chargé de surveiller les travailleurs de force ou les prisonniers comme nous en trouvons dans le roman de Bhêly-Quenum: '«Baisse-toi et travaille! c'est un ordre», hurla encore le maudit garde, un homme qui n'était même pas un ancien combattant, et dont le commandant avait fait un garde de cercle, simplement parce qu'il l'avait jugé courageux, sauvage et cruel' (*Un Piège sans fin*, p.49). Un garde est un homme inculte et ignare dont la violence frise la sauvagerie et la cruauté comme le dit Olympe Bhêly-Quenum. L'homme du Sud pense que ce type de métier n'est pas digne de lui, lui qui est instruit et qui a acquis de bonnes manières au contact des Blancs. Par contre les gens du Nord sont enclins à l'exercer parce que l'hostilité de la nature (terre aride, sol improductif) les contraints à faire carrière dans l'armée où ils entrent facilement parce qu'elle ne requiert aucune qualification spéciale. Cette partition de l'espace colonial en Nord et Sud a engendré chez les habitants des comportements qui traduisent un esprit de méfiance des uns à l'égard des autres. L'éloignement dans l'espace (le manque de moyens de communication ne permet pas le contact entre populations des deux zones), les habitudes de vie, la religion, la disparité économique ont creusé un fossé entre le Nord et le Sud. Que ce soit au Togo ou au Bénin une conscience de cette situation a inspiré l'action politique des gouvernants dans l'immédiat après-indépendance comme le témoignent les propos de Ki-Zerbo concernant le premier pays: 'Par la suite, le Président s'est

appliqué à la réduction du retard accusé par le Nord durant la période coloniale'.³

Alimenté par les préjugés, cet écart a fini par se muer en tensions sourdes et permanentes que vont accentuer les dissensions politiques et la course effrénée au pouvoir. Cette situation sociale fera la thématique d'un certain nombre de romans qui, même s'ils n'en font pas le ressort de l'action, demeure en sourdine, une des lignes de force du récit, comme en témoigne l'histoire *Un Piège sans fin*.

2. *Regards croisés*

Le roman d'Olympe Bhêly-Quenum offre l'exemple d'un récit qui peint un pays où les gens du Nord et du Sud ont des images stéréotypées des uns et des autres qu'il serait d'intérêt de décrire. Cela présuppose, cependant, chez le lecteur une connaissance de l'univers et du sujet de l'œuvre sans laquelle il ne peut comprendre le phénomène évoqué.

3. *L'histoire du roman*

Ahouna, le héros du roman, jeune pâtre du Nord du Dahomey, mène une existence faste entre un père et une mère dont la vie harmonieuse est rythmée par le cours majestueux du fleuve Kiniba. Le travail de la terre apporte des bénéfices: 'La vie était belle, l'existence facile... Tout allait bien. Allons! Il faut l'avouer, tout allait bien: Bakari était riche. Mariatou était riche et moi le petit Ahouna, j'étais riche aussi. Nous étions heureux' (*Un Piège sans fin*, p.27). Mais à onze ans, le héros va connaître ses premiers malheurs. Une épidémie de choléra décime le bétail, les criquets ravagent les récoltes et le père trouve la mort dans des circonstances tragiques provoquées par le commandant de

cercle de Founkilla. Les illusions du jeune Ahouna semblent s'évaporer.

Sur les conseils de sa mère, Ahouna se marie avec Anatou. La vie renaît, Ahouna retrouve la paix et surtout le bonheur d'être père de famille:

Nos récoltes étaient très bonnes nos vaches vêlaient, nos chèvres mettaient bas et nos troupeaux se multipliaient, la basse-cour se remplissait; un sang nouveau circulait dans toutes les veines. Kiniba coulait majestueusement, l'air était vivant, mêlé d'un parfum agréable, l'argent rentrait, nous étions heureux. (*Un Piège sans fin*, p.71)

Mais cette nouvelle vie sera vite brisée par les fantasmes d'Anatou. Elle croit trouver dans sa vie une rivale qu'elle voit souvent en rêve. Par un concours de circonstances, elle rencontre une fille dans le pré où son mari faisait paître ses animaux. Elle manifeste de la jalousie, accuse son mari d'infidélité. La vie de ce dernier chavire: 'Les jours se succédaient: je les trouvais monotones jusqu'à l'agacement' (p.131). Ne pouvant plus supporter cette atmosphère, Ahouna abandonne le foyer conjugal.

Dans sa fuite vers l'inconnu, il connaîtra une série de malheurs, endurera la faim et la soif. Sur son chemin, il rencontre Mme Kinhou qui le prend pour un assassin. En effet, il la poursuit, la rattrape et l'égorge. Il est pris, mis en croix, promené dans la ville et puis jeté en prison. Le frère et les enfants de Mme Kinhou décident de venger cette dernière. Ils dressent un guet-apens, sortent Ahouna de prison et le brûlent sur un bûcher.

Ce récit de la vie d'Ahouna, raconté par lui-même à l'ethnologue Houenou le soir de leur première rencontre est doublé d'une autre histoire, celle de son amitié avec Bossou dont le souvenir revient comme une mélodie sans fin dans son discours. Bossou est le jeune homme du Sud qui l'a aidé à forger sa personnalité. Mais l'évocation du souvenir de Bossou offre à

Ahouna l'occasion de déployer la panoplie d'images que les gens du Nord ont de ceux du Sud.

4. *Les gens du Sud vus par les gens du Nord: entre la méfiance et la fascination*

Le roman commence *in media res* au moment où après avoir commis le meurtre sur Mme Kinhou, poursuivi et semant la meute des ses poursuivants, le héros est recueilli par l'ethnologue Houenou à qui il raconte son histoire. Il présente d'abord sa famille, décrit chacun des membres en référence à son origine géographique:

Je suis un enfant de Founkilla: j'avais un père, ma mère vit encore. Mon père s'appelait Bakari; il était grand, fort et robuste; véritable homme du Nord, il avait toujours la tête rasée et luisante, portant une jolie petite barbe plus soignée que la mienne [...]. Ma mère, ma pauvre vieille Mariatou, est aussi une femme du Nord: grande, souple avec des muscles longs sous sa peau de bois noir bien travaillée et ses cheveux toujours nattés sur sa petite tête ronde, à la manière des femmes de ma région. (*Un Piège sans fin*, p.12)

D'entrée de jeu, Ahouna se présente comme un homme du Nord. Les gens du Nord sont beaux comme son père et sa mère et toute la région est décrite comme un lieu de repos et de fortune. Cette région du Nord est définie par rapport au Sud d'où sont venus les gens qui ont apporté la maladie qui devait emporter son frère Bouraïma. Dès les premières pages, le lecteur est amplement renseigné sur ce que les gens du Nord pensent des gens du Sud. Voici ce que dit Bakari à son fils d'Adamfô, le grand sorcier appelé au secours pour procéder à des rites afin d'éradiquer l'épidémie de choléra qui frappe le bétail:

Mon père sourit (au discours du vieux sorcier) et ne dit rien, mais dès que Adamfô fut parti: «Méfie-toi de ces Fons,⁴ davantage quand ils sont devins. Ce sont des gens intelligents, nés travailleurs, courageux, pleins de beaucoup de bonne volonté, mais vantards, mystificateurs et rusés: quand ils se font devins, leur fourberie n'a rien d'égal que leur ardeur au travail. Un véritable Fon devient une sangsue dès qu'il sent en lui une âme de charlatan; il ne quitte pas sa victime avant d'avoir sucé son sang jusqu'à la dernière goutte». (*Un Piège sans fin*, p.33)

Les gens du Sud se distinguent des gens du Nord par leur accoutrement. Camara, le Guinéen, beau-frère d'Ahouna qui a vécu dans le Sud du Dahomey a copié jusqu'aux habitudes vestimentaires des gens du Sud. Le héros le décrit ainsi:

C'est un bel homme joliment musclé qui ne porte pas le boubou parce qu'il a été habitué à s'habiller comme la plupart des gens du Sud. Culotte ou pantalon, chemises à manches retroussées, casquette à toile kaki ou chapeau de feutre importé d'Accra, sandales de fabrication indigène ou achetées dans les boutiques: le jeune homme du Sud tel que nous les voyions dans le Nord, voilà Camara. (*Un Piège sans fin*, p.58)

Cet attirail vestimentaire est différent de l'éternel 'boubou couleur indigo' d'Ahouna, caractéristique des gens du Nord. Ces derniers pensent que le commerce avec les Blancs a engendré chez les gens du Sud un état d'esprit dans lequel ils ne se reconnaissent pas. Anatou, la femme d'Ahouna, qui a longtemps vécu dans le Sud a été malheureusement contaminée par cette disposition d'esprit, ce que ce dernier n'a pas manqué de relever à l'occasion de leur brouille:

Tu as longtemps vécu dans le Sud dont tu as soigneusement copié les habitudes, les façons de parler tout à fait différentes des nôtres. Ce sont, à ce qu'on m'a dit, les gens de Cotonou et

des grandes villes du Sud corrompues par les subtilités de toubabs qui parlent de pressentiments quand ils veulent dissimuler les raisons ou les mobiles de leurs actions. (*Un Piège sans fin*, pp.115-16)

Quant à ses parents, ils pensent que leur fille 'a copié (du Sud) l'esprit de repartie les subtilités bêtes qu'on appelle là-bas intelligence et toutes les insolences!' (*Un Piège sans fin*, p.129). Enfin, la fausse courtoisie et le cynisme constituent la marque de l'esprit du Sud. Mais en même temps par une sorte d'effet dialectique, le Sud exerce une certaine fascination sur les gens du Nord.

D'abord les gens du Sud offrent le modèle de l'élégance vestimentaire. Le portrait admiratif qu'Ahouna fait de son beau-frère Camara s'habillant comme les gens du Sud en fait foi. Puis à l'occasion de la sortie de son ami Bossou devenu grand griot, le narrateur n'a pu s'empêcher de remarquer l'entrée en scène de 'deux jeunes filles élégamment vêtues à la mode du Sud' (*Un Piège sans fin*, p.96).

Lorsque Bossou, devenu musicien, lui qui est d'origine fon mais ayant vécu dans le Nord, module son instrument, il ne peut en sortir que des sons évoquant le Sud qui l'a marqué lors de sa première visite dans cette région. Aussi déclare-t-il à son ami:

C'est irrésistible comme la vie: une fois le Sud connu, Ahouna, on a du mal à s'empêcher d'y penser; tu ne peux comprendre ce que ça a été pour moi. J'ai été mordu par le Sud et j'en garde encore des frémissements qui m'étourdissent quand je pense à tout ce que j'ai vu là-bas. Ouidah, Porto-Novo et surtout Cotonou sont des villes à découvrir ou à redécouvrir. (*Un Piège sans fin*, pp.75-77)

Cette révélation de Bossou a fait naître dans l'esprit d'Ahouna le rêve obsédant d'aller à la découverte du Sud. Peut-être est-ce cette fascination qui lui fera prendre spontanément la direction du

Sud lorsque, le soir fatal où, excédé par les scènes d'Anatou, il prit la décision de partir en se lançant dans l'inconnu. Il sera littéralement happé par le Sud vers lequel il se dirigera comme un automate, comme un bœuf qu'on conduit à la boucherie: 'Il restait cinquante centimes, je les empochais et poursuivis ma route vers le Sud' (*Un Piège sans fin*, p.138).

Mais le Sud pour Ahouna, ce n'est pas l'univers poétique évoqué par Bossou; c'est l'enfer, le lieu où se produit l'acte immotivé qui le conduit à la mort. Là-bas, dans le Sud, les rêves suscités par le 'toba' (instrument de musique traditionnel) de Bossou se sont consumés sur le bûcher.

5. Les gens du Nord vus par les gens du Sud

En fait, *Un Piège sans fin* est le roman des gens du Nord du Dahomey. Les gens du Sud sont peu bavards sur ce qu'ils pensent des gens du Nord. La première fois ceux-ci parlent de ces derniers, c'est à l'occasion du meurtre perpétré par Ahouna sur Mme Kinhou. Le crime est si horrible que les journaux se sont emparés de l'événement et l'ont décrit avec des mots qui trahissent l'indignation et la colère. Le contenu des articles parus dans les journaux n'est pas révélé. Le lecteur en connaît le contenu grâce au résumé qu'en donne Camara, le beau-frère d'Ahouna:

Le beau-frère d'Ahouna avait lu dans les trois journaux cotois: *l'Étoile du Dahomey*, *le Phare du Dahomey* et *la Voix du Dahomey*, qu'un homme du Nord, un sauvage dont nul ne connaissait le nom avait assassiné une femme, mère de plusieurs enfants et veuve depuis deux ans. (*Un Piège sans fin*, p.236)

Le mot 'sauvage' utilisé par les journalistes ne peut pas nous fixer sur les intentions réelles de ces derniers ou sur l'image

qu'ils peuvent se faire des gens du Nord. Le terme est déterminé par l'événement et les circonstances qui l'entourent à tel point qu'on ne peut pas l'assimiler à l'expression d'un sentiment anti-nordique. Il en est de même des épithètes 'barbares', 'monstrueux' employées par *la Voix du Dahomey* et 'qui émanaient de M. Santos pour qualifier le criminel' (*Un Piège sans fin*, p.239). Il est difficile de dire si les expressions de M. Santos trahissent un certain mépris des gens du Sud pour ceux du Nord ou si elles lui sont dictées par le caractère odieux de l'acte commis. Cependant le fait que le criminel soit désigné par le terme 'homme du Nord' laisse croire qu'un certain préjugé est véhiculé dans le Sud sur les gens du Nord. Lors de la réunion suscitée dans la famille de la victime où s'affrontent partisans et adversaires de l'idée de vengeance, Agossou déclare: 'Nul ne vit éternellement et cet homme du Nord mourra un jour ou l'autre' (*Un Piège sans fin*, p.220).

Dans la suite du récit l'expression 'hommes du Nord' a servi de vocable pour désigner à plusieurs reprises Camara et Fanikata respectivement beau-frère et beau-père d'Ahouna, descendus à la capitale pour voir ce dernier, détenu dans la prison de Ganmê. Ils ne verront que le bûcher qui l'a consumé mais pendant tout le temps de leur séjour dans la capitale, l'ethnologue Houénou, second narrateur du récit, le R.P.Dandou, le Commissaire Toupilly, les désignaient par le terme 'hommes du Nord'. Ils perdent leur identité individuelle pour devenir des éléments de l'ensemble de la population du Nord. Cette 'anonymisation' et cette 'appellation d'origine' sont le signe de l'existence réelle d'un problème ethnique. Le voisin du Nord ou du Sud est perçu comme un être différent par son origine géographique, ses caractéristiques physiques et ses habitudes culturelles. Du coup le projet de l'unité nationale se trouve ruiné d'avance et ce fait augure mal des lendemains d'indépendance. Il point un afro-pessimisme (pour utiliser un langage moderne) que corrige bien vite le message de fraternité que semblent renfermer les relations d'amitié entre Ahouna et Bossou.

6. Ahouna–Bossou: plaidoyer pour un humanisme

Ahouna nous raconte sa vie dans *Un Piège sans fin*, mais une partie de son récit est faite du souvenir de son amitié avec Bossou. De deux ans son aîné, ce dernier est un 'garçon d'Abomey dont les parents ont élu domicile dans notre pays' (*Un Piège sans fin*, p.19). Fon d'Abomey, donc du Sud, tout est fait, à en croire Bakari, le père d'Ahouna, pour éloigner les deux jeunes gens l'un de l'autre. Cependant, le proche voisinage, les fréquentations, les jeux et aussi les petites mésaventures encourues ensemble ont fini par tisser entre eux de solides liens qui vont au-delà de la simple amitié. Sur plus d'une centaine de pages, Ahouna évoque le souvenir de Bossou qui a joué un rôle déterminant à chaque épisode de sa vie. Le nom de Bossou est prononcé plus de cinquante fois sans compter ses multiples réalisations pronominales 'il' et sa désignation impersonnelle par le syntagme 'mon ami'. Son extraordinaire don des langues lui a permis une totale assimilation culturelle et une rapide intégration: 'il parle couramment le haoussa, le bariba, le nago, le yourouba et bien d'autres langues du Nord, tandis que moi j'étais toujours incapable de faire une phrase en Fon sans dire des énormités' (*Un Piège sans fin*, p.21).

Artiste, Bossou a appris à Ahouna à jouer des instruments comme le 'kpété' et le 'tôba', à fabriquer des pétards et l'a initié au tir à l'arc. Le héros porte la marque de cette amitié comme un sceau indélébile et ne se prive pas de l'exprimer en des termes élogieux. Entre les deux jeunes êtres s'exprime une harmonie qui trouve son expression suprême le soir où, devenu un griot célèbre, Bossou a donné un spectacle en présence d'Ahouna et d'Anatou déjà accordés par un amour naissant. Le héros décrit l'événement avec une admiration non dissimulée et une jouissance infinie:

Vers la fin de cette chanson inaugurale, Bossou leva ses queues de cheval, les mania dans l'espace avec art, et,

soudain, baissa les bras. Alors toute la compagnie entonna en chœur la chanson d'abord chantée par l'éblouissant et pathétique Bossou. Puis les sons des tam-tams, ceux des gongs [...] tout se fondait pour donner naissance à l'harmonie la plus enivrante que j'eusse jamais entendue dans ma vie [...]. Vint enfin le moment de la danse. Bossou chantait, agitait ses queues de cheval se multipliait en parcourant le cercle qui battait des mains et frappait des pieds en cadence. La lune était figée au-dessus de nos têtes. La voix de Bossou s'élevait au-delà de la cime des hauts arbres. Je sentais qu'il chantait pour moi. Excité par la musique, saisi par les sons voluptueusement pénétrants des instruments, déterminé par l'appel longtemps irrésistible de la voix de mon ami, je sautais dans le cercle. (*Un Piège sans fin*, pp.97-98)

Cet accord parfait entre Ahouna et Bossou se conjugue mal avec l'opinion que les gens du Nord et ceux du Sud se font les uns des autres et dont la meilleure forme d'expression réside dans l'avertissement que le vieux Bakari donne à son fils: 'Méfie-toi de ces Fons' (*Un Piège sans fin*, p.33). Cette ouverture à l'autre fait dissonance avec la loi générale qui, dans le roman, régit les relations entre les groupes humains. Celles-ci sont caractérisées par le repliement sur soi et se traduisent par la désignation de l'autre par son origine géographique 'hommes du Nord' et 'gens du Sud', signe évident de la distance que l'on prend vis-à-vis de lui ou de la méfiance que l'on marque à son égard. La réaction d'Ahouna aux propos de son père sonne comme un déni de ce 'chauvinisme' exacerbé:

j'ai toujours tenu compte de cet avertissement, mais j'ai connu si peu de Fons que je ne saurais les juger tous en me fondant sur les seules assertions de mon père, peut-être motivées par l'instinctif mépris des gens du Nord pour ceux du Moyen-Dahomey et davantage pour les orgueilleux habitants du Sud. D'ailleurs mon ami Bossou, tout Fon d'Abomey qu'il est, est

bien différent de ceux que mon père a pu connaître.» (*Un Piège sans fin*, p.33)

Ahouna et Bossou figurent la jeune génération qui doit bâtir la nation dahoméenne de demain. Le roman se situe vers 1945 et se termine huit mois après le déclenchement de la deuxième guerre mondiale. Nous ne sommes donc pas loin des 'soleils des Indépendances'. Olympe Bhêly-Quenum, visionnaire, prévoit déjà l'avènement de la nouvelle ère. Les exigences de la construction de la future nation imposent que soit réalisée l'unité entre les habitants du pays. Il faut pour cela éviter le repliement sur soi, amorcer le mouvement vers l'autre et surtout combattre les préjugés que l'auteur appelle 'la bêtise humaine' et qu'il dénonce par le truchement d'un autre de ses personnages, Camara, beau-frère d'Ahouna:

Les préjugés naissent de la bêtise humaine, comme celle-ci peut bien être une conséquence de ceux-là. Certains originaires de mon pays (la Guinée) sont naturellement bêtes, mais les préjugés ont rendu certains d'entre eux plus bêtes et plus mauvais qu'ils ne le seraient sans cela. (*Un Piège sans fin*, p.65)

Le développement de l'Afrique ne peut pas se faire avec des états minés par la gangrène du tribalisme et du régionalisme. Mais ce beau projet ne sera pas réalisé dans le roman puisque l'un des acteurs principaux, Ahouna, mourra, consumé par le bûcher allumé par les 'gens du Sud'. Bhêly-Quenum est-il hanté par l'idée d'une fatalité attachée au destin de l'Afrique? Ce roman qu'on a qualifié de roman de l'angoisse⁵ est une lointaine préfiguration de ce qu'on peut appeler le 'phénomène africain de la déception'. Tout projet de développement porte en lui le germe de sa déception (destruction) tout comme le fruit renferme le ver qui le ronge, symbole de sa pourriture. Khadafi fait pompeusement le tour de l'Afrique pour brandir le fanion de

l'Union africaine et trois mois après, les autres Africains doivent fuir la Lybie, victimes de pogrom. Dans les réunions inter-africaines, les discours prônent l'intégration régionale et sur le terrain l'ONU est occupée à éteindre les nombreux foyers de tension. À chaque moment, la réalité des faits dément le rêve joliment conçu.

Cependant, faut-il le rappeler, l'amitié entre Ahouna et Bossou, reste un idéal de fraternité qui demeure un objectif à atteindre, une exigence perpétuelle même si elle subit par moment les contre-coups de l'histoire. Elle a valeur de symbole et s'interprète comme un des aspects de l'humanisme de Bhêly-Quenum qu'on peut définir comme la recherche forcenée d'une sorte de 'symphonie humanitaire'.⁶

L'idéologie de la fraternité chez l'écrivain «dahoméen» n'est pas sectaire, elle ne se limite pas seulement au groupe africain mais elle en appelle aussi à une harmonie entre Blancs et Noirs. Les préjugés ne doivent pas être abolis seulement entre les groupes ethniques africains mais aussi entre les gens de différentes races. L'auteur choisit la prison de Ganmê où est enfermé Ahouna pour nous en donner la meilleure illustration. Dans ce petit monde clos où l'espace est pourtant divisé en 'noir et blanc', les amitiés se nouent entre prisonniers blancs et noirs. Lorsqu'un des prisonniers est confronté à un malheur (accident de travail, sévices des gardes), tous les cœurs sensibles vivent l'événement et s'émeuvent sans distinction de race. Boullin, le prisonnier blanc qui s'est lié d'amitié avec Ahouna, dira à ce dernier: 'Il y a moins de toubabs que de Noirs, mais notre présence parmi vous est une preuve que nous sommes tous des hommes' (*Un Piège sans fin*, p.197).

Ahouna souffrira longtemps de la mort tragique sur le chantier du prisonnier blanc. La communion totale réalisée entre Blancs et Noirs fonde les propos de Boullin: 'Tous ces forçats au travail, écrit Bhêly-Quenum, éprouvaient la même sensation, le même sentiment la même morsure' (*Un Piège sans fin*, p.210). Cette 'symphonie humanitaire', n'est nullement le rêve utopique

de prisonniers en mal de liberté, communiant à la 'même morsure' et à la commune révolte, mais elle est aussi la conviction d'une frange du groupe de gens qui détiennent le pouvoir dans le système colonial. La conversation entre le cruel commissaire Toupilly et l'Inspecteur Mauthonier est édifiante à ce sujet. On vient de constater le mystérieux suicide du prisonnier Affognon:

Ah le salaud! tous pareils, ces sales nègres: quand ils ne tuent pas les autres, ils se tuent. Les sociologues feraient mieux de réviser leurs laïus sur les nègres et de se raviser, eux qui prétendent que ces grands singes sont incapables de suicide! vociféra Toupilly en marchant dans tous les sens d'un air agité — Les suicides sont plus fréquents chez nous que chez les Noirs, dit Mauthonier avec un calme méditatif.

— Au diable toutes ces comparaisons dont tu ne cesses de me rebattre les oreilles en prenant trop le parti de ce gens-là ! Ils ne valent pas ce que tu penses d'eux.

— Ils sont des hommes comme nous, des hommes pareils à nous...

— Tu te trompes, Mauthonier! Les nègres ne sont pas des hommes, ce sont des singes. Cette race est l'énigme la plus cruelle et la plus troublante, mais aussi la plus terrible parce que la plus indéchiffrable que la nature mette constamment devant la logique européenne. Notre monde et notre civilisation filent vers l'échec, Mauthonier.

(*Un Piège sans fin*, p.185)

Pour Toupilly, représentant du colonialisme radical, un nègre comme Ahouna, 'noir comme du goudron, sec comme de la pierre ponce' (p.186), est un sous-homme. Mais cette vision réductrice de l'autre, désuète, est vite battue en brèche par l'autorité de l'inspecteur qui fait preuve d'un relativisme et d'un réalisme triomphants: 'Taisez-vous, je vous en prie! Un homme est un homme; et vos corps ne vaudront pas mieux que celui

d'Affognon quand vous aussi vous serez morts' (*Un Piège sans fin*, p.187).

Cette conscience de l'inanité de l'être humain et de l'égalité des hommes devant la mort qui apparaît dans la classe dominante est un signe manifeste d'optimisme chez Olympe Bhêly-Quenum. Ici triomphe le credo humaniste de l'écrivain pour qui l'espoir d'une fraternité humaine ne s'évanouit pas avec la fumée qui s'échappe du bûcher sur lequel se consume le corps d'Ahouna.

Le roman, écrit Milan Kundera, 'est une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde'.⁷ *Un Piège sans fin* est l'exploration de l'univers piégé d'Ahouna, enrôlé dans une série continue d'épreuves qui le conduisent à la mort la plus atroce. Mais cette expérience tragique est aussi celle de la vie et du monde dans lequel elle est enfermée. On naît dans un corps et dans un milieu que l'on n'a pas choisis et qui vous déterminent comme une fatalité. Les gens du Nord et les gens du Sud sont tous déterminés de l'extérieur par des conditions géographiques et historiques auxquelles ils ne peuvent échapper. S'enfermer dans ce piège, en faire une raison naturelle d'exclure l'autre, c'est ce qu'Olympe Bhêly-Quenum appelle 'la bêtise humaine'. Cette bêtise humaine semble être la loi qui régit les rapports humains depuis la nuit des temps, engendre problèmes ethniques et conflits raciaux et perturbe l'ordre du monde. Olympe Bhêly-Quenum écrit son roman pour proposer non seulement 'une vision pathétique de la condition humaine',⁸ mais aussi une morale pour régir les relations humaines. C'est ce qui fait l'actualité de l'œuvre qui colle à la réalité de l'Afrique contemporaine et du monde. Elle nous enseigne que dans un monde littéralement transformé en piège, il y a le symbole du couple Ahouna/Bossou ou de Boullin/Ahouna qui maintient le rêve d'une possible 'symphonie humanitaire'.

Simon Agbéko AMEGBLEAME
Université de Bénin

References

- ¹ Olympe Bhêly-Quenum, *Un Piège sans fin* (Paris: Présence Africaine, 1978).
- ² Dahomey est l'ancien nom de la République du Bénin.
- ³ Joseph Ki-Zerbo, *Histoire de l'Afrique Noire* (Paris: Hatier, 1978), p.521.
- ⁴ Les Fons constituent le groupe ethnique majoritaire de la République du Bénin, occupant le moyen pays jusqu'à la côte.
- ⁵ Jacques Chévrier, *Littérature nègre* (Paris: Armand Colin, 1984), p.14.
- ⁶ Geneviève Bollème, *La Leçon de Flaubert* (Paris: Julliard, 1964), p.115.
- ⁷ Milan Kundera, *L'Art du roman* (Paris: Gallimard, 1986), p.39.
- ⁸ Chévrier, *Littérature nègre*, p.114.

Altérité, littérature et génocide: Le dédoublement identitaire initial

Deux données de base doivent nécessairement être prises en compte pour comprendre le Rwanda. Premièrement c'est un pays qui a vu à partir du douzième siècle les éleveurs hamites prendre progressivement le pouvoir et dominer les paysans bantous groupés autour de petits rois; deuxièmement la religion animiste associée à une monarchie absolue de type théocratique a joué pendant des siècles un rôle essentiel jusqu'à la conversion au catholicisme du roi Mutara III en 1934.

Cette double caractérisation explique la lecture féodale que les observateurs occidentaux ont faite du Rwanda, en référence au modèle médiéval européen. Ainsi ont-ils décrit un réseau de chefs comparables aux barons médiévaux assurant le bon fonctionnement d'une sorte de clientèle rurale serve. Dès 1939, le chanoine De Lager, historien notoire de ces pays, voyait un 'fief' dans la vache que remettait le patron (*shebuja*) au 'vassal' (*umugaragu*). Sur ce schéma européocentrique qui ne voit que l'extérieur du décor monarchique et décrit en termes laïques un système d'esprit théocratique,¹ a été plaqué un partage ethnique lui-même simplifié, tous les tutsis — les hommes au bâton pastoral — étant du côté des seigneurs et tous les hutus — les hommes à la houe — étant du côté des serfs. Les historiens contemporains ont dénoncé cette accumulation de simplifications en insistant sur le fait que les mots hutus ou tutsis avaient dans le contexte de cette époque, outre une acception clanique, une définition en partie hiérarchique: 'Le terme hutu désignait, dans le rapport de clientèle, la position subordonnée du receveur: même s'il était tutsi, le donateur disait de lui 'mon hutu' explique par exemple Jean-Pierre Chrétien.² De surcroît, il apparaît clairement dans les statistiques du début du siècle que sur les 13 à 18% de Batutsis, la grande majorité ne faisait pas partie de la cour ou du réseau des puissants; ils étaient donc des hutus. Il ne

s'agit pas de nier l'existence d'un clivage ethnique tutsi-hutu mais de dire qu'il n'était pas superposable purement et simplement à la hiérarchie socio-politique, comme une vision exclusivement ethniste de la société l'a fait croire.

Découvrant ce pays et interprétant sa réalité institutionnelle hiérarchisée sur la base de leur culture catholique et de la vision du monde occidentale, les Pères blancs, congrégation fondée en 1869 par Mgr Lavigerie, réactivent l'hypothèse de l'origine 'éthiopienne' des royaumes de la région, c'est-à-dire le mythe médiéval du royaume du prêtre Jean, niché au cœur de l'Afrique et qui devait permettre un jour de prendre à revers l'Islam. Ce qui explique en un sens leur cécité à voir la nature du lien, certes religieux mais n'ayant rien à voir avec le christianisme,³ qui unissait le souverain rwandais à son peuple, et à baptiser à tour de bras ces gens qu'ils voyaient en somme comme d'anciens chrétiens ayant 'oublié' leur foi ancestrale: 7.000 baptisés en 1916, 2.000.000 en 1970 au Rwanda. En commençant bien entendu par les aristocrates contraints de s'incliner devant la force coloniale pour sauver leurs derniers privilèges: à la fin de 1934, 90% des chefs tutsis sont catholiques contre moins de 10% de la population du Rwanda. C'est là l'effet foudroyant de la fameuse 'tornade du Saint-Esprit'! Telles de nouvelles abbayes médiévales, les missions semblent fonctionner comme des hauts lieux de civilisation où affluent des milliers de fidèles chaque dimanche.

Le vicaire apostolique Léon Classe milite ardemment pour 'la construction d'un Rwanda de type médiéval avec son aristocratie tutsie faite pour commander, sa paysannerie hutu faite pour travailler et son Église faite pour éclairer l'ensemble, la main dans la main avec le pouvoir civil'.⁴ Ambiance intégriste de style salazariste qui s'associe avec une pensée ouvertement raciste qui oppose les 'Hamito-sémites' que seraient les Tutsis aux 'nègres bantous': dans la ligne du manuel de Seligman *Races of Africa*,⁵ un discours gobinien prédomine présentant de manière insistante les Batutsis comme des 'Européens noirs', des 'Juifs de

l'Afrique', des 'bouviers bronzés au type caucasique', confrontés à des Muhutu 'braves nègres à l'âme lourde', 'à grosses lèvres et au nez écrasé, mais si bons, si simples, si fidèles',⁶ bref selon l'expression de Jean-Pierre Chrétien, 'des seigneurs d'Orient face à des nègres Banania'.

Dans le contexte colonial belge, la féodalisation de la société s'est ainsi accompagnée d'une racialisation inégalitaire: les nobles ont été constitués en race supérieure et élevés en tant que tels, puisque, sur les instructions du même Mgr Classe, l'école des enfants de chefs Batutsi était dotée d'un programme différent. L'ordre colonial, social aussi bien que moral, qui a été installé dans ces pays est donc d'esprit totalitaire et raciste, ce qui donne raison à Hanna Arendt quand elle affirme que les fascismes européens ont fait leurs classes dans le colonialisme. Et à Aimé Césaire quand il dénonce en 1950 le Hitler qui habite le bon bourgeois humaniste du vingtième siècle.⁷ Dans les années cinquante, face à l'élite tutsie et à son aile cléricale appuyée sur le corps des dirigeants coutumiers, s'est affirmée une contre-élite hutue d'enseignants, de prêtres, d'auxiliaires médicaux. Alors que la perspective d'accéder au pouvoir accentuait le nationalisme des Tutsis et de leur mwami et faisait de l'indépendance le premier mot d'ordre de la classe dirigeante, cette contre-élite mettait l'accent sur la nécessité d'une révolution sociale préalable au nom d'une revendication égalitaire d'inspiration ethniste: non au monopole de la 'domination hamitique', non aux étrangers si l'on veut traduire en termes de l'extrême-droite d'aujourd'hui, oui au vrai peuple rwandais, hutu il va de soi.

La machine infernale du déni d'identité rwandaise était ainsi lancée, le comble étant que l'Église catholique belge ait, par une palinodie stupéfiante, cautionné ce nouveau discours racial inversant les termes du précédent. Une nouvelle génération de missionnaires, 'rouges' comme disaient leurs adversaires, c'est-à-dire inspirés par les idéaux de la démocratie-chrétienne, soutient en effet ce populisme hutu.⁸ Où se retrouve le clivage

Flamands contre Wallons; n'est-il pas piquant ou révoltant de voir la Belgique exporter ainsi ses dissensions intérieures et son propre 'ethnisme'?

Les anciens séminaristes hutus dirigés par Grégoire Kayibanda trouvent sur ces bases idéologiques suspectes le soutien du Mouvement ouvrier chrétien belge pour fonder le Mouvement social muhutu en 1957 qui deviendra en 1959 le Parti du mouvement de l'émancipation des Bahutus, plus connu sous le nom de Parmehutu. Les colonisateurs belges transmettent le pouvoir au gouvernement présidé par Grégoire Kayibanda, conseillé par les chrétiens-sociaux belges, Kayibanda devient bientôt président de la République, le mwami s'exile et les 17% de Tutsis deviennent du jour au lendemain une sorte de minorité étrangère. Et tout cela n'est pas la 'conséquence' fatale d'une lointaine et invétérée haine ethnique plongeant dans la nuit des temps africaine mais le produit d'une politique coloniale occidentale, directement inspirée par l'Église catholique.

La diabolisation et l'animalisation des Batutsis s'est alors systématisée: 'cinquième colonne', 'cancrelats', ils commencent d'être massacrés dès 1964.⁹ En 1973, le général Habyarimana renverse Kayibanda et instaure un régime d'inspiration catholique particulièrement étouffant, régime qui sera soutenu jusqu'au bout, par les gouvernements français et belge. Le passé monarchique du Rwanda, qualifié de féodal, est totalement occulté, les Tutsis, puissants dans le secteur économique, sont systématiquement écartés de l'armée et de l'administration et, bientôt, les difficultés économiques croissant, le pouvoir, contesté de l'intérieur, se lance dans une fuite en avant ethnique dont la lecture du périodique *Kangura* (le réveil), certes extrémiste mais néanmoins autorisé, donne une idée:

Redécouvrez votre ethnie [...]. Vous êtes une part importante du groupe bantou. La nation est artificielle, mais l'ethnie est naturelle. (1992)

Un cancrelat ne peut pas donner naissance à un papillon. Et c'est vrai. Un cancrelat donne naissance à un autre cancrelat. S'il y a quelqu'un pour le contester, celui-là n'est pas moi. L'histoire du Rwanda nous montre clairement qu'un Tutsi demeure toujours exactement identique à lui-même, qu'il n'a jamais changé. (1993)

C'est bien une idéologie de type nazi qui se trouve ici à l'œuvre. Les thèmes du racisme anti-tutsis sont exactement les mêmes que ceux du racisme antisémite. Les missionnaires n'ont-ils pas d'ailleurs traité depuis un siècle les Batutsis de 'Sémito-hamites'? Les mini-massacres de 1991, 1992, 1993 ont tout du pogrom. Et ce furent ensuite les terribles événements de 1994 dont la qualification en terme de génocide prend mieux sa vérité, espérons-nous, après le rappel des conditions historiques de naissance du racisme au Rwanda que nous venons de faire en nous appuyant sur les travaux des historiens. Car le nœud du génocide est bien le racisme fasciste, non un racialisme à base ethnique qui enferme l'autre dans une identité radicalement différente et prône une société ghettoïque, non un racisme simplement inégalitaire de type gobinien qui affirme la supériorité d'une race sur une autre, mais un racisme négateur qui dénie à l'autre le droit à l'humanité, qui le déshumanise et le réifie.

Les populations rwandaises ont été déracinées de leurs références traditionnelles au profit d'un modèle explicatif emprunté à l'histoire de l'Occident, celui de la monarchie féodale. Elles ont été tenues à l'écart des références modernes censées accompagner la civilisation européenne que l'on leur imposait. Elles ont été ensuite manipulées, conditionnées et armées. Et le pire est arrivé. Le génocide.

Ce génocide, nous ne le raconterons pas puisque le propos de cet article est de réfléchir à la manière dont, après coup, on peut (ou non) raconter ou évoquer un génocide, quel qu'il soit. Pour une approche historique des événements, nous renvoyons au gros

volume publié sous les auspices de Human Rights Watch et de la Fédération Internationale des Ligues des Droits de l'Homme, *Aucun témoin ne doit survivre: Le génocide au Rwanda*,¹⁰ et aux nombreux travaux de Jean-Pierre Chrétien.¹¹

L'écrivain et la mise en scène d'un génocide

Le terme *génocide* renvoie aujourd'hui prioritairement à la Shoah, à l'extermination systématique dans les camps de concentration nazis des Juifs, principalement, et d'autres populations dites 'inférieures'. Comment trouver des mots pour rapporter dans sa vérité concrète ce monstrueux crime contre l'humanité qui dépasse l'entendement, comme on dit? Ceux qui ont entrepris de le faire (Robert Antelme, Charlotte Delbo, Primo Levi, Elie Wiesel pour ne citer que les plus connus d'entre eux) ont tous dit la difficulté de vivre ce dédoublement mémoriel qu'implique le fait d'écrire après des événements qui, le temps passant, deviennent littéralement incroyables. En effet il convient de distinguer entre un niveau de souvenir superficiel parce que cérébral et rationalisé et un niveau profond, affectif et incontrôlé. Charlotte Delbo nous explique que lorsqu'elle nous parle d'Auschwitz, ses mots viennent de la 'mémoire intellectuelle, la mémoire de la pensée' mais que plus profondément il y a 'la mémoire des sens':

Ce ne sont pas les mots qui sont gonflés de mémoire émotionnelle. Sinon quelqu'un qui a été torturé par la soif pendant des semaines ne pourrait plus jamais dire: J'ai soif. Faisons une tasse de thé. Le mot aussi s'est dédoublé. Soif est redevenu un mot d'usage courant. Par contre si je rêve de la soif dont j'ai souffert à Birkenau, je revois celle que j'étais, hagarde, perdant la raison, titubante; je ressens physiquement cette vraie soif et c'est un cauchemar atroce.¹²

Par ailleurs, le débat entre Elie Wiesel et Jorge Semprun à l'occasion de la publication de *L'Écriture ou la vie* du second en 1994 a fait comprendre pourquoi certains ont pu parler dès la fin de la seconde guerre mondiale (Elie Wiesel ou Primo Levi) tandis que d'autres ont dû longtemps attendre que le désir de vie l'emporte enfin sur l'obsession de la mort:¹³

À Ascona, dans le Tessin, un jour d'hiver ensoleillé en décembre 1945, j'avais été mis en demeure de choisir entre l'écriture ou la vie. C'est moi qui m'étais mis en demeure de faire ce choix, certes. C'est moi qui avais à choisir, moi seul. Tel un cancer lumineux, le récit que j'arrachais de la mémoire, bribe par bribe, phrase après phrase, dévorait ma vie. Mon goût de vivre, du moins, mon envie de persévérer dans cette joie misérable. J'avais la certitude d'en arriver à un point ultime, où il me faudrait prendre acte de mon échec. Non pas parce que je ne parvenais pas à écrire: parce que je ne parvenais pas à survivre à l'écriture, plutôt. Seul un suicide pourrait signer, mettre volontairement fin à ce travail de deuil inachevé: interminable.¹⁴

Il a toutefois fallu attendre ces dernières années pour que la 'littérature des camps' sorte d'une sorte de champ marginal dans lequel on la confinait parce que l'on la jugeait sans doute trop fortement marquée par ses origines testimoniales. Tous les auteurs cités à l'instant sont des 'rescapés' comme on dit, des camps et ce qu'ils écrivent acquerrait une spécificité de cette seule origine. Ce genre de classification, fait à partir du vécu de l'auteur, est à l'évidence fort superficiel, comme le prouve d'ailleurs le dialogue Wiesel/Semprun qui en viennent à constater qu'ils n'ont pas finalement vécu la même chose.

Après le génocide du Rwanda (1994) qui a vu l'extermination programmée de centaines de milliers de civils principalement tutsis par des civils et des miliciens principalement hutus, c'est à nouveau la stupeur et l'abatement qui ont saisi les survivants du

drame. Où trouver la force de raconter et à quoi bon? Beaucoup ont confié leur témoignage à des journalistes, quelques autres ont publié des récits. Mais ce ne sont pas ces textes dont on parlera aujourd'hui mais à un ensemble relativement homogène de textes littéraires que l'on pourrait appeler 'secondaires'.

Quatre ans après les faits l'Association Arts et Médias d'Afrique (organisatrice du festival Fest'Africa de Lille) a monté l'opération 'Écrire par devoir de mémoire', invitant des écrivains et des intellectuels africains extérieurs à Kigali et au Rwanda pour qu'ils puissent voir de leurs yeux les terribles charniers et témoigner, chacun à leur manière, épaulant ainsi la petite cohorte des écrivains rwandais déjà au travail. Ce sont les récits des dix écrivains impliqués dans cette opération (les œuvres de quatre d'entre eux sont présentées ci-après) que nous prendrons comme base d'une réflexion d'ensemble à orientation poétique.¹⁵

La situation d'écriture de ces écrivains est bien différente de celle des rescapés des massacres: ils n'ont pas à se poser la question de savoir s'ils ont l'envie de devenir écrivains puisque c'est parce qu'ils sont des écrivains reconnus que l'on leur a demandé de participer à cette entreprise. Il ne s'agit pas pour eux de trouver la force de revivre par le souvenir les événements traumatisants qu'ils ont vécus mais en quelque sorte de hisser leur écriture à la hauteur de la souffrance qu'ont endurée les victimes et du choc qu'eux-mêmes ont ressenti en visitant les charniers conservés en l'état par le gouvernement du général Kagamé après la reconquête du pays par le Front Patriotique Rwandais (FPR). Il faut en effet souligner dans la mesure où cela influe sur la vision que l'on peut avoir des faits qu'en visitant Ntarama, Nyamata ou Murambi, on peut aujourd'hui encore affronter l'odeur nauséabonde des corps en décomposition et voir de ses yeux les restes mutilés des suppliciés. La décision de ne pas enterrer les corps des victimes a été prise afin que chaque Rwandais ait le courage de regarder la réalité en face: 'La forte odeur des ossements prouvait que le génocide avait eu lieu seulement quatre ans plus tôt et non dans des temps très anciens.

Au moment de périr sous les coups, les suppliciés avaient crié. Personne n'avait voulu les entendre. L'écho de ces cris devait se prolonger le plus longtemps possible.'¹⁶ L'image du cadavre de femme au pieu fiché dans le vagin que l'on peut voir dans l'un des charniers revient obsessionnellement dans plusieurs écrits, témoignant de l'horrible force de ces ossuaires sur l'imaginaire.

Ainsi affronté au monstrueux, la première réaction de l'écrivain est celle de tout le monde: 'Mon Dieu, comment tout cela a-t-il pu arriver?'; et de chercher à comprendre les faits en interrogeant des témoins, des rescapés, des miraculés. Attitude de journaliste se plaçant en quelque sorte à l'extérieur, et semblant se contenter de donner la parole aux autres. Mais en ce sens cela aurait été se dérober à l'invitation qui leur avait été faite que de se cantonner dans cette attitude. Cela ne veut pas dire qu'ils ont eu quelque obligation que ce soit de produire de la fiction car la conception dominante dans la littérature moderne ne repose plus sur le partage classique entre fictionnel et non-fictionnel.

Véronique Tadjou qui, tout en multipliant dans une première et dans une dernière parties de *L'Ombre d'Imana*, des impressions, des notes de voyage, des bribes d'entretiens avec des Rwandais pris dans la tourmente de 1994 — sur un mode assez proche donc du témoignage journalistique —, a compris la nécessité «littéraire» de hausser le ton par trois brefs apologues insérés au milieu de son livre. 'La colère des morts' est une supplique aux morts pour qu'ils s'apaisent et pardonnent aux vivants:

il faut à présent enterrer les morts selon les rites, enterrer leurs corps séchés, leurs ossements qui vieillissent à l'air libre, pour ne garder d'eux que la mémoire rehaussée de respect. La mémoire est comme l'épée trempée dans l'acier, comme la pluie dans le ventre de la sécheresse. Diadème posé sur la tête d'une princesse éplorée, parure sur les épaules de la mère meurtrie de chagrin, habit de lumière pour embellir l'homme rompu par l'immensité de l'absence.¹⁷

Le lyrisme des reprises prosodiques et la force des images donnent une solennité émue à la réflexion. 'Sa voix' est le récit d'une rencontre après les événements entre une femme et le frère de son mari qui s'est suicidé parce qu'il était soupçonné d'avoir participé à l'assassinat d'une famille hutue. Elle comprend qu'elle doit maintenant oublier et assumer. 'Anastase et Anastasie' est le récit du viol d'une femme par son propre frère et de sa mort héroïque dans les combats contre les tueurs hutus. Ainsi le récit de Véronique Tadjou s'efforce-t-il par sa composition et son écriture poétique de se hausser à la dimension éthique/lyrique nécessaire pour dépasser les incertitudes de l'objectivisme factographique ou de l'impressionnisme journalistique.

Ce qui est aussi la poétique qui préside aux choix d'écriture d'Abdourahman Waberi, plaçant son recueil de *Textes pour le Rwanda* sous l'égide d'Aimé Césaire, le poète éruptif du *Cahier* et de *Et les Chiens se taisaient*. Son ouvrage est constitué de quatre séquences. La première partie comprend trois séquences: la première, intitulée *Terminus*¹⁸ est un chant funèbre aux Tutsis martyrs, tantôt d'un grand ton lyrique, tantôt maniant le sarcasme et l'humour noir pour évoquer les 'milices bovines' qui s'attaquent à 'toutes les femmes au cou frêle, fœtus compris'. Suit une seconde séquence intitulée *La Cavalcade* qui évoque, sans 'parce que' ni 'c'est pourquoi', la grande frustration des Hutus qui remonte à la nuit des temps et à la naissance de leur rêve meurtrier de purification ethnique:

Il faut rétablir nos droits sous nos bananiers. Peuple de l'argile, on t'a trop longtemps piétiné, spolié et humilié, il est grand temps pour toi de redresser la tête et les épaules. [...] Débroussaillons la vermine, enfants de cultivateurs. Coupons le plus grand nombre de cous possible.¹⁹

Ayant ainsi tenté de restituer dans leur vérité les deux adversaires, Waberi en un apologue à nouveau mis sous le signe

de Césaire — *Et les chiens festoyaient* — évoque ces chiens mangeurs de cadavres, qui symbolisent l'enfer, l'enfer des victimes, l'enfer des bourreaux, les chiens de l'enfer: 'Colonnes de chiens devenus fous qui obstruent la crête des collines dès le petit matin. Museau d'ombre et de sang. Gueules de faim. Coyotes, cerbères, lycas, chacals, tous diables dépeupleurs de la même engeance.'²⁰

En une seconde partie, Waberi redevient témoin ordinaire, s'efforçant à la simplicité de ton d'un honnête homme qui cherche à comprendre. 'Bujumbura Plage' est une vignette acide sur la jeunesse dorée du Burundi, l'état jumeau du Rwanda, dominé par une junte militaire d'obédience tutsie qui opprime et assassine les Hutus; l'écrivain, par cette évocation d'un 'petit pays marinant dans la haine ethnique', a cherché sans doute à nous faire comprendre indirectement l'atmosphère qui fut à l'origine des événements rwandais. La quatrième séquence 'Retour à Kigali' nous fait doucement redescendre sur terre pour évoquer en quelques images, sans prétention ni volonté de juger, des Rwandais qui sont simplement des êtres humains qui souffrent et qui rient, comme vous et moi en somme. Un polyptyque composite contenant quelques très belles pages.

C'est aussi du désir de rendre compte de la terrible souffrance des êtres humains que découlent les choix littéraires du dramaturge tchadien Koulsy Lamko dans son récit intitulé *La Phalène des collines*. Texte de fiction sans doute mais non pas narration au sens étroit du terme puisque c'est une phalène, 'énorme papillon de nuit aux couleurs de sol brûlé' susceptible de se poser où il veut qui sert de justificatif à ce que l'on pourrait définir en termes littéraires comme une sorte de récit picaresque faisant se succéder au fil des vols de la phalène des scènes 'de genre' hautes en couleur, en couleurs horribles en l'occurrence. C'est ainsi que l'on peut assister à des scènes violemment symboliques comme celle, initiale, qui voit le viol et le meurtre épouvantable (le crucifix enfoncé dans le sexe) de la reine tutsie par l'abbé Théoneste. Scène emblématique qui sonne comme une

mise en accusation du catholicisme et du colonialisme. 'Logorrhée à laves volcanique' (quatrième de couverture) qu'il est impossible de résumer, le récit de Koulsy Lamko nous marque comme le feraient les couleurs violentes d'une peinture expressionniste. Une phrase (pour décrire le fleuve Nyabarongo) donne une idée de la véhémence scripturale: 'l'eau s'est rendue victorieuse du magma ventriloque qui de temps à autre gronde et bougonne comme un vieux chien galeux et phtisique'. On songe à Tchicaya U Tam'si et son écriture 'en folie'; l'écrivain congolais,²¹ est d'ailleurs salué au milieu du livre (p.71). La poétique ici à l'œuvre est celle de la monstruosité apocalyptique, contemplée non sans complaisance, à la manière de Céline, comme l'a noté Julia Kristeva: 'Céline témoigne du pouvoir de fascination qu'exerce sur tous, ouvertement ou en cachette, cette région de l'horreur.'²²

Tierno Monenembo et Boubacar Boris Diop ont l'un et l'autre choisi la fiction narrative pour réagir au génocide rwandais et tenter d'en dire une vérité; pari difficile en particulier sur le terrain du réel. Le roman occidental s'est attaché à étudier au cours des siècles, de Cervantès à Thomas Mann, la diversité d'un monde où chacun a sa vision des choses, sa vérité. En ce sens il concurrence l'histoire officielle, en éclairant avec plus de forces des zones insoupçonnées mais, se refusant au langage abstrait, il peine à produire des synthèses, sauf à se lancer comme Balzac dans une course au Tout, véritablement insensée puisque, nous le savons, le Pas-Tout est le lot de l'esprit humain.

De ce point de vue le roman de Boubacar Boris Diop est un faux roman, en ce sens où, refusant de considérer le réel comme 'discontinu et formé d'éléments juxtaposés',²³ il entreprend de nous en donner une lecture cohérente et rationnelle, en mettant le narratif au service du didactique. Ainsi l'auteur choisit-il pour personnage central un intellectuel parti faire des études à l'étranger et qui revient après les événements pour comprendre; un peu comme l'écrivain lui-même a débarqué un beau jour dans le cadre du projet évoqué ci-dessus. Si bien que le récit de la

quête de la vérité par le personnage central est un double du journal de la découverte de la réalité rwandaise par Diop lui-même.

Ce jeune homme croit que son père, médecin et industriel hutu, marié à une femme tutsie, esprit libéral et ouvert, a disparu dans la tourmente mais son amie Jessica, militante du FPR (le mouvement tutsi qui a reconquis Kigali et mis fin aux cents jours du génocide), lui fait découvrir la triste vérité: son père est celui que l'on appelle 'le bourreau de Murambi'; il a soixante mille morts sur la conscience, et lorsque les choses ont mal tourné, il a fui au Zaïre avec l'aide de l'armée française. Tout au long de ce récit qui multiplie les éclairages, les explications apportées par les divers personnages abondent, un peu comme dans l'enquête journalistique de Jean Hatzfeld, exprimées sous formes de dialogues un peu convenus mais utiles pour présenter les divers points de vue possibles. L'attention principale se focalise néanmoins sur le Docteur Joseph Kerekese. Comment expliquer sa conduite? Les pages consacrées à ce moment capital où le docteur va déclencher l'irréparable en donnant l'ordre de massacrer tout le monde y compris sa femme et ses enfants, sont essentielles:

Sur le chemin de l'École Technique, j'ai pensé à Julienne et François, et à leur mère. Ce n'est la faute de personne. Au dernier moment elle me maudira en pensant que je ne l'ai jamais aimée. Ce n'est pas vrai. C'est juste l'histoire qui veut du sang. Et pourquoi verserais-je seulement celui des autres? Le leur est tout aussi pourri.²⁴

Les longues discussions de Cornélius avec ses amis butent sur la boue qui emplit l'âme du docteur Karekezi, comme s'il était impossible d'expliquer que des gens aient massacré leur prochain 'dans la joie'. Le roman laisse une impression d'échec, d'échec de la littérature qui ne pourrait comprendre la démesure génocidaire. Peut-être Boubacar Boris Diop aurait-il dû se

demander s'il était possible de maîtriser l'évocation historique d'une telle réalité avec une fil narratif aussi convenu et une écriture aussi sage.²⁵ Quand le réel se déréalise, pour entrer dans la folie, il faut changer de régime.

Tierno Monénembo se contente de voir le monde par les yeux mêmes de son héros (récit dit homodiégétique), lequel est un enfant. Ce choix n'est pas un hasard et ne résulte pas non plus d'une sensiblerie commerciale, c'est en quelque sorte une nécessité pour entrer de plein pied et naturellement dans ce monde sans repères qu'est devenu l'Afrique des guerres dites 'tribales'²⁶ et le Rwanda en particulier: républiques d'enfants mendiants, voleurs et assassins, plus de parents, plus de maîtres, plus de dieux; pour seules amies et protectrices des prostituées au grand cœur. Au cœur de l'enfant brûle la haine, haine contre les pères belges et les mères brésiliennes qui ont assuré les Tutsis que les murs de leurs églises constituaient un rempart inviolable et les ont offerts en victimes désarmées à leurs bourreaux, haine contre les avocats et les juges qui s'entendent entre eux, haine contre les directeurs de prison et d'orphelinat, haine contre ceux qui ont tué ses parents et rendu fous ses petits frères et sœurs. Jugé pour le meurtre d'un copain qui couchait avec sa sœur, il insultera tous les adultes et sera condamné à mort. Pas de pardon, pas de repentir.

Ce qui n'empêche nullement le contrepoint de l'humour, de la fantaisie et de la dérision. Mots déformés ('avénements', 'pédrophiles', 'taumatrismes', 'busenessman'), insertion de nombreux kinyarwandismes, écriture populaire fortement oralisée, en sont les premiers signes extérieurs tandis que se multiplient scènes burlesques, récits de petites combines, petites bagarres entre semi-prostituées, truands à peine sortis de l'enfance, journalistes occidentaux aussi blasés que naïfs, assistantes sociales au grand cœur et aux seins plantureux, avocats véreux. Et les massacres, et les charniers, et les tortures? C'est la force du récit de Monenembo de ne pas les raconter, de ne pas les décrire tout au long du récit mais d'en faire le

couronnement du livre en le réservant pour les dernières pages de sorte que l'on comprend que c'est ce à quoi tout aboutit et dont tout découle sans que l'on puisse expliquer totalement pourquoi.

Il est dans le livre de Monénembo un épisode qui illustre la force de la poétique 'cynique' qui anime l'ouvrage. Dans une séquence d'une vingtaine de pages,²⁷ il raconte comment le jeune Faustin, qui a acquis cette terrible maturité des enfants qui ont appris à survivre dans un monde de violence, devient guide d'un journaliste cameraman anglais, un peu cynique, un peu viveur mais assez sympathique. Exploitant le filon dans un monde où tous les coups sont permis pourvu qu'ils permettent de survivre, l'enfant se met à inventer des récits touchants pour la BBC ou CNN:

Dans des endroits où je n'avais mis les pieds, je reconnaissais tout de suite la mesure calcinée d'où l'on avait extrait mes parents; la cour entourée d'hibiscus où on leur avait coupé les jarrets; le préau de l'église où on les avait éventrés; la vieille brasserie de bois où l'on avait fait de la bière de banane avec leur sang; le fourneau où l'on avait grillé leurs cœurs et leurs intestins avant de les assaisonner de miment pour le déjeuner des assaillants qui s'étaient montrés les plus braves.²⁸

L'enfant devient ainsi une sorte de spécialiste-pour-journaliste-occidental de récit 'vrai'. La surcharge humoristique fait grincer les dents. Que veut nous dire le romancier guinéen, qui vient lui-même d'un pays où le mensonge s'est si longtemps mêlé à l'horreur que personne ne savait plus où passait la limite entre le vrai et le faux? Que parfois les choses ont été exagérées, que les journalistes occidentaux ont été naïfs, que l'on les a abusés, roulés dans la farine, que ce qui se lit et dit dans la presse est mensonge, montage, manipulation, supercherie?

Les récentes 'révélations' sur la responsabilité de l'actuel président Paul Kagamé dans l'attentat contre l'avion du président Habyarimana le 6 avril 1994 qui déclencha le massacre des

Tutsis iraient dans ce sens. Cela ne doit pas pourtant, comme le rappelle Claudine Vidal,²⁹ servir à occulter les responsabilités des auteurs des crimes. Si les peuples eux-mêmes ne sauraient être culpabilisés en bloc, si les dirigeants tutsis ne doivent pas être absous a priori de toute arrière-pensée ou agissements criminels, néanmoins les responsabilités doivent nécessairement être cherchées parmi ceux qui ont armé et fanatisé les foules de la majorité hutue.

De ce monde Faustin ne comprend que l'impossibilité de le comprendre, il est littéralement aveuglé par la souffrance, il est pure souffrance. Et en même temps, il en rit:

«Pourquoi en est-on arrivé là?»

L'horrible et inévitable question! Je crois qu'elle me l'a posée chaque fois que nous nous sommes rencontrés: sur le perron de la poste, sur le trottoir de la rue de la Récolte et sur les terrains vagues bordant la prison (je ne savais pas alors que j'y séjournerais, un jour). Je me souviens que, excédé, je lui avais répondu, une fois:

«Ben, parce que nous aimons ça! C'est pas la première fois, que je sache!»³⁰

C'est cela que j'appelle une poétique cynique, en prenant le mot dans le sens que lui a donné le philosophe allemand Peter Sloterdijk dans son célèbre essai *Critique de la Raison Cynique*:

Face aux catastrophes mondiales passées et à celles qui menacent, la vitalité actuelle, frustrée par l'histoire, ne veut plus y croire beaucoup. Souvent, elle se montre très peu encline à se servir de son propre entendement. Pour avoir largement perdu leur courage et leur raison, les héritiers de l'*Aufklärung* sont aujourd'hui nerveux, sceptiques et sans illusion en route vers le cynisme global, et c'est seulement sous la forme de la dérision et du démenti, que des allusions

aux idéals d'une civilisation humaine semblent encore supportables. [...] Rira bien qui rira le dernier.³¹

Il y a une puissante modernité cynique dans la dérision de Monénembo.

Lorsqu'une série d'ouvrages paraît en même temps sur le même événement, il est tentant et, peut-être en partie inévitable, d'établir un palmarès: un tel a réussi, un tel a échoué ou plutôt telle poétique a prouvé son efficacité en la circonstance plus que telle autre. S'il s'agit, comme dans le cas présent, d'un génocide que l'on s'est efforcé dans une première partie de situer historiquement le plus objectivement possible, il est bien difficile de s'y résoudre, l'importance morale du 'devoir de mémoire' donnant à chaque tentative sa légitimité, son droit à être pleinement écouté, sans égratignures critiques. Ce que nous avons tenté de montrer dans une seconde partie, c'est comment chacun a procédé, quelle fut sa poétique et quel rythme il a ensuite trouvé pour dire à la fois la vérité des événements et sa vérité face aux événements, dans un langage moderne.

Daniel DELAS

Université Cergy-Pontoise

References

- ¹ Voir la belle description qu'en donne 'de l'intérieur', non sans quelque excès lyrique, Paul del Perugia dans *Les derniers rois mage* (Paris: Editions Phébus, 1978; rééd. Payot, 1993).
- ² Jean-Pierre Chrétien, *L'Afrique des Grands Lacs: Deux mille ans d'histoire* (Paris: Aubier, 2000), p.164. Ce n'est que le dernier en date des ouvrages de cet historien qui est sans doute le meilleur spécialiste de l'histoire de cette région d'Afrique et dont l'engagement est net et de bon aloi.

³ Dans une société close, soumise au retour immuable des saisons et au culte de la Vache, la personne du Roi, soumise à un rituel exigeant, garantissait l'unité spirituelle du monde des hommes avec la Nature

⁴ Chrétien, *L'Afrique des Grands Lacs*, p.238.

⁵ Charles Gabriel Seligman, *Races of Africa* (Londres: [n. pub.], 1930).

⁶ Mgr Classe cité dans Chrétien, *L'Afrique des Grands Lacs*, p.247.

⁷ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme* (Paris: Présence Africaine, 1955), p.15.

⁸ Voir del Perugia, *Les derniers rois mage*, pp.343-44.

⁹ N'ayons pas la naïveté de croire que les Tutsis n'ont pas mené des actes de déstabilisation intérieure.

¹⁰ Alison Des Forges, *Aucun témoin ne doit survivre: Le génocide au Rwanda* (Paris: Karthala, 1999).

¹¹ Jean Pierre Chrétien, *Rwanda, les médias du génocide* (Paris: Karthala, 1995); *Le Défi de l'ethnisme* (Paris: Karthala, 1997); *L'Afrique des Grands Lacs* (Paris: Aubier, 2000). Voir aussi les travaux de Claudine Vidal, Gérard Prunier, Colette Braeckmann, François-Xavier Verschave. On pourra compléter par le bon livre de témoignages recueillis par le journaliste américain Philip Gourevitch, *Demain, nous serons tués avec nos familles*, traduit par Philippe Delamare (Denoël, 1999), et par un autre bon travail de journaliste, celui de Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie: Récits des marais rwandais* (Seuil, collection Fiction et Cie, 2000).

¹² Charlotte Delbo, *La Mémoire et les jours* (Paris: Berg, 1985), p.14.

¹³ Entretien publié sous le titre *Se taire est impossible* (Paris: Éditions Mille et Une Nuits/Arte Éditions, 1995).

¹⁴ Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie* (Paris: Gallimard, 1994), p.204.

¹⁵ Les dix écrivains africains qui ont participé à 'Rwanda:écrire par devoir de mémoire' depuis 1998 et leurs écrits sont: Koulsy Lamko (Tchad), *La Phalène des collines*, roman (Kuljaama: Kigali, 2000); Boubacar Boris Diop (Sénégal), *Murambi, le livre des ossements*, roman (Paris: Stock, 2000); Tierno Monénembo (Guinée), *L'Ainé des orphelins*, roman (Paris: Seuil, 2000); Meja Mwangi (Kenya), *Great Sadness* (à paraître); Monique Ilboudo (Burkina Faso), *Murekatete* (Le Figuiet et Fest-Africa éditions, 2000); Venuste Kayimahé (Rwanda) *France-Rwanda, les coulisses du génocide*, (à paraître); Véronique Tadjo (Côte d'Ivoire), *L'Ombre d'Imana: Voyages*

jusqu'au bout du Rwanda (Actes Sud 2000); Jean-Marie Vianney Rurangwa (Rwanda), *Le Génocide des Tutsi expliqué à un étranger*, essai (Le Figuiet et Fest'Africa éditions 2000); Abdourahman A.Waberi (Djibouti), *Moisson de crânes, textes pour le Rwanda* (Paris: Le Serpent à plumes, 2000); Nocky Djedanoum (Tchad), *Nyamirambo !*, poésies (Le Figuiet et Fest'Africa éditions, 2000).

¹⁶ Diop, *Murambi*, p.187.

¹⁷ Tadjo, *L'Ombre d'Imana*, p.57.

¹⁸ À partir d'un jeu de mots sophistiqué sur terminer/exterminer.

¹⁹ Waberi, *Moisson de crânes*, pp.50-51.

²⁰ Ibid., p.58.

²¹ Auteur d'un poème intitulé «Berceuse» (dans *Epitomé*) qui évoque les «phalènes qui dansent en ellipse» sur la tête de l'enfant mort.

²² Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur* (Paris: Seuil, 1980).

²³ Pierre, Bourdieu, 'L'illusion biographique', *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 62-63 (1986).

²⁴ Diop, *Murambi*, p.138.

²⁵ Reproche qui s'applique pleinement au petit roman de Monique Ilboudo, *Murekatete*.

²⁶ Le dernier livre d'Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé* a pour héros un enfant-soldat ballotté dans les guerres 'ethniques' du Libéria de même que le grand livre de Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy (petit minitaire)* (Actes Sud, 1998) racontait en anglais 'pourri' les pérégrinations d'un enfant-soldat dans la guerre civile nigériane.

²⁷ Monénembo, *L'Ainé des orphelins*, pp. 94-114.

²⁸ Ibid., p.109.

²⁹ *Libération* du 2 novembre 2000.

³⁰ Monénembo, *L'Ainé des orphelins*, p.31

³¹ Peter Sloterdijk, *Critique de la Raison* (Suhrkamp Verlag, 1983; trad. française, Christian Bourgois, 1987), p.661.

Photographic (de)compositions: Orientalist fantasy, identity, and misrecognition

Introduction: photography as the (un) 'truth' of identity

A film from fourth grade leaps out from my memory. Not that I remember its title or content; instead I recall my restless sense of frustration while watching it. As I looked up at the screen, I watched the mouths until they no longer signified anything but movement. And from the vague sea of parting lips I distinctly formulated the opinion that I would learn more from this film, that I would be more engaged by it, if it included female characters in addition to boys and men.

A film from one year later stands out just as clearly, although for different reasons. As I sat enthralled by a British production of Robert Louis Stevenson's *Treasure Island*, I heard snickers and complaints rise from the surrounding audience of my classmates — mimicry and cries of 'I don't understand this!' and 'what are they saying?' The more jeering I overheard, the happier I felt in my own understanding; and the more closely I identified with the accents — the British 'others' — and recognized myself as a grateful outsider.

Although the media of cinema and photography contain vastly different possibilities for recording time, space, identity, and desire, these film memories foreground the issues of representation, identification, and recognition that I want to explore vis-à-vis photography and literature. In *Camera Lucida*, Roland Barthes — a self-described aesthetic 'realist,' despite his work on the semiotics of imagery — approaches the photograph as a ghostly trace; incontrovertible evidence of something or someone 'that-has-been'. For him, 'toute photographie est un certificat de presence'.¹ His reading deemphasizes the photographer's style, manipulation, and creative licence; instead,

he accentuates the photograph as an 'image without code', a transparent frame for the 'truth' of its referent or subject.

Despite (or perhaps because of) his more or less objectivist framework, Barthes is at pains to discover why the act of viewing photography, especially pictures of ourselves and of those we know, is so often an experience of misrecognition, dissimilitude, or utter *inability* to recognize. With regard to this puzzle Barthes comments that 'au fond, une photo ressemble à n'importe qui, sauf à celui qu'elle représente'.² Using Barthes' ambivalent approach to photography as a starting point, I would like to pursue this question: why, so often, do we not recognize ourselves in photographs? Especially within the context of postcolonial Francophone literature, how have colonization and the aesthetic of Orientalist representation impacted upon individual experiences of recognition and identification? I hope to examine these problems through the mixed lenses of fantasy, memory, and cross-cultural exchange.

Social meanings and desires are inevitably projected on to the body and identity, just as they are transmitted through the camera on to paper representations that reflect what Deleuze would call a 'collective assemblage' of, simultaneously, the photographed subject, the photographer's eye, and their shared or divergent cultural and political histories.³ Because of the parallax that so typically accompanies this process of inscription, I want to conceive of *misrecognition* as a site of potentially creative, productive tension for forging identities. Keeping in mind the need, as French feminist Luce Irigaray sees it, to 'change the stock of the female imaginary';⁴ I want to focus here on women's acts of *misrecognition* as creative and political modes of *resistance* to Orientalist modes of representation. I will argue that the subversive tactics of Algerian writers Assia Djebar and Leïla Sebbar, among others, resemble Michel de Certeau's notion of 'la perruque', or everyday trickery and resistance.⁵ Through their creative engagement with fantasy, projection, and parallax, they endlessly perceive, and act on, the space outside the frame or

beyond formal representation — they force silences and fissures to ‘speak’.

First, what do I mean by ‘misrecognition’? Jacques Lacan has theorized misrecognition or *méconnaissance* as integral to the formation of the ‘I’. Psychoanalytic theory suggests that we achieve subjecthood *only* through a process of self-splitting, wounding inscriptions. For Lacan, this process begins in the mirror stage, which marks the birth of the self as ‘Other’. In early infancy (realm of the Imaginary), a child experiences himself or herself as part of a larger whole that incorporates the child, mother, and surrounding environment. The infant does not perceive her body as a separate entity capable of acting on the world. During the mirror stage, however, a child who sees her reflection in the mirror comes to equate that image with her body and ‘Self’. She perceives her body as distinct from other bodies, and as linked to a ‘double’ or mirror image. Through play and mimicry, she begins to apprehend — and to delight in — the perceived correspondence between image, body, and self, which she identifies as a relation of equivalence or substitution. The mirror stage thus launches a process of identification wherein the subject assumes a fictional unity of self that persists within the Imaginary. Lacan concludes that the self is founded on a fiction that only loses currency by way of its ‘progression’ from the Imaginary to the Symbolic. Misrecognition plays a primary role in ego-formation and the illusion of autonomy: ‘I’ misrecognize myself as an image. It is in this sense that Lacan evokes ‘un méconnaître essentiel au me connaître,’ or misrecognition as vital to self-knowledge.⁶ The mirror stage inaugurates the fiction of the unified subject.

Lacan’s formulation of the mirror stage highlights the limits of human knowledge, which is necessarily situated, partial, and informed by fantasy.⁷ Yet I want to emphasize the decolonizing and deconstructive potentials, rather than the tragic limits, of ‘self-knowledge’ and representation. To this end, it is important to consider the plural meanings of misrecognition. My work will

consider several dimensions of ‘misrecognition’: 1) in a Deleuzian sense, as a relation to an excessive or unthought element within the real whereby ‘I’ discover myself only insofar as I am passing into another world or identity; 2) as an Imaginary relation to an image which constitutes an effect of (illusory) self-identity (Lacan’s mirror stage, but also Fanon’s notion of the colonialist image that ‘fixes’ and fractures the ‘native’); 3) as refusal of such recognition, which might be read as a denegation of an unconscious identification, or as a perverse disavowal of such a pre-existing and socially sanctioned identity.

I am especially interested in the latter aspect of misrecognition, and want to ask what can happen when someone confronts an unrecognizable image with the disclaimer, ‘that’s not me!’ Significantly, this moment of misrecognition might constitute not only a distancing from the ‘false’, but also a strategic attempt to provocatively employ fantasy, as an inevitable element of history, memory, and identity, in one’s own becoming. I will focus on misrecognition as a subversive manipulation of one’s image that performs, in Homi Bhabha’s terms, a ‘strategic return of that difference that informs and deforms the image of identity’.⁸ Like Bhabha, I regard this form of manipulation as a hopeful rejoinder to Frantz Fanon’s painful evocation of the ‘impossibility’ of identification within the context of colonialist representation.

In light of the readings that I will discuss, I see an urgent need to re-frame debates about fantasy and cultural identity in terms of misrecognition rather than misrepresentation or anti-essentialism. To this end, I will posit misrecognition — or a ‘gap’ between internally felt and externally fashioned images of identity, especially spawned by representation within a colonial context — as a tool for potentially creative decompositions and reworkings of the ‘self’. It is my contention that misrecognition can produce lines of creation for new subjectivities, rather than merely symptomatic attempts to suture or evade the constitutive limits of a culturally or institutionally sanctioned ‘self’. The

misrecognized image makes it possible to live the 'wounds' of colonized subjectivity as an opening onto the outside. Whereas Lacan conceives of *méconnaissance* as an unconscious phase of ego-formation, I will explore the 'I' and the process of 'recognition' as ongoing and active negotiations between the self-splitting imperatives of representation and the creative possibilities of self-portraiture.

1. Photography and fantasy: framing the 'subject'

As he recounts repeated confrontations with racist images, attitudes, and stereotypes in everyday life, Frantz Fanon pauses in the telling to take stock of their traumatic effects for his identity. Of one particularly disturbing experience with racism on a commuter train, he remarks: 'Voici que je me découvrais objet au milieu d'autres objets [...]. Qu'était-ce pour moi, sinon un décollement, un arrachement, une hémorragie qui caillait du sang noir sur tout mon corps? [...] Je suis sur-déterminé de l'extérieur.'⁹ Indeed, what else *might* representation 'be' for colonized subjects? Just as Lacan theorizes subjectification as a wounding process, Barthes explores photography in its capacity to bruise and rupture. In *Camera Obscura*, Barthes helps us to understand the traumatizing potentials of representation by exploring photography not as an aesthetic question, but — more importantly — as 'une blessure' (a wound).¹⁰ He highlights the photograph's ability to 'prick', sting, break, cut, shock, and ultimately disturb the viewer by way of its *punctum*, or its surprising, accidental, and unconscious element — the effect that insinuates itself into an image despite and against the photographer's intent.

I find Barthes' emphasis on the alienating and traumatic potentials of photography to provide a useful starting point from which to approach Orientalist and colonialist representation. I will use photography as a metonym for representation in order to

think, especially within the frame of cross-cultural exchange, about the photograph's capacity to pierce, to pin down or 'fix',¹¹ and to wound. I will then consider the works of several postcolonial Francophone writers who attempt to misrecognize photographs and other forms of imagery. I will emphasize not only the photographer as artist, but also the represented subject as a mediator and creator of the 'meanings' of an image.

Of course, playful engagements with hurtful images cannot *foreclose* their wounding potential. Yet wounds may be deflected, scar tissue leveraged to promote constructive breaks with dominant ideology and representation. It is in this sense that I mean to recall the French verb *blessier*, to injure, and its English homonym *bless* or *blessing*. Can we be blessed by that which wounds us? I want to think about this in the realm of representation: can misrecognition or split subjectivity serve as both a wound and a potential blessing? I will begin this reflection by considering some of the operations and effects of photography itself, as a particular confluence of chemical, aesthetic, and subjective possibilities.

What exactly *is* a picture? In response to this ontological question, Barthes provocatively answers that 'une photo est toujours invisible: ce n'est pas elle qu'on voit'.¹² The photograph can be thought of as a simulacrum that mechanically repeats moments that could never otherwise recur. As such, it raises questions about the captured moment: was it candid or posed? If a photo is posed, what is its intent? Or, if candid, does a portrait reveal an otherwise hidden 'truth' of identity? And does the posed photograph subtly alter its subject, or preclude any 'truth' from spilling out onto the image?

Barthes describes what 'posing' means to him: 'je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image.'¹³ Because posing enacts actual or potential transformation, it often elicits anxiety: 'how will I come out on paper?' or 'how will others see me?' In this way — as a promise and art of self-transformation — photography makes possible a

myriad of 'rendez-vous' with the self, and exceeds the reflective limits of the mirror. Or, as Barthes concludes, 'la Photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre: une dissociation retorse de la conscience d'identité'.¹⁴

It is precisely as a *non-mirror* image that the photograph disturbs. For in the time between composition and exposure, the photographed subject cannot see the 'eye' that is seeing *her*, or framing her as an aesthetic object. She can only hope that what she *tries* to hide eludes the camera's eye, or, conversely, that what she hopes to exude comes through in her portrait. She may also hope that she 'translates' well to the two-dimensional surface. Yet, as I have insisted, most often she will not — at least not without some experience of alienation or misrecognition. Barthes further describes his experience of posing for photographs:

Je voudrais en somme que mon image, mobile, cahotée entre mille photos changeantes [...] coïncide toujours avec mon 'moi' profond; mais c'est le contraire qu'il faut dire: c'est 'moi' qui ne coïncide jamais avec mon image; car c'est l'image qui est lourde, immobile [...] et c'est 'moi' qui suis léger, divisé, dispersé et qui ne tiens pas en place.¹⁵

However one wishes for a photograph that will capture one's deepest 'truths', the photograph is always a becoming — other of the self, a lacuna between image and identity. By a simple trick of light, the camera transforms its subject into an aesthetic object. Yet, because the photographed subject is best conceived as an assemblage, the photograph raises questions of ownership and authenticity. The picture is always a likeness — but of whom? Who authors or owns a photograph?

Like any image or cultural artifact, a photograph permits multiple and often contradictory readings. Although, as Barthes insists, a photograph has roots in the referent or the 'real', it also offers its viewer a fantasy that can incite desire, disgust, or

identification. A picture may make us dream of being someone or somewhere else — it delivers us to the possibility of being-otherwise. To account for this capacity of photographs to transport us beyond the picture's frame, Barthes discusses what he calls the *punctum* of a photograph. This is the accidental detail that somehow slips into a photograph against the will of the photographer. For the viewer, this detail wounds, shocks, and disrupts the composed image. Like a lightning bolt, the *punctum* is a prick, a sting, a surprising cut — some unnameable element that eludes the photographer's eye yet bruises the viewer.

While Barthes discusses the *punctum* as purely unintended and as experienced only by the viewer, I want to think about a *similar* disruption that may occur at the level of the posing subject's consciousness. To counter Barthes' claim that in photography 'nothing can be refused or transformed', I will argue that it is precisely by engaging with the founding *fantasies* of an image that one can begin to envision creative lines of flight from, and effective forms of resistance to, its 'wounding' imagery.

2. Alloula's postcards: 'return to sender'

In *The Colonial Harem*, Algerian writer Malek Alloula undertakes an ambitious and provocative study of French colonial postcards depicting Algerian women, between 1900-30. He reads these postcard images as symptoms of the complex web of colonial domination and sexualized representation that shaped the French national imaginary.¹⁶ Alloula analyzes images whose Algerian women subjects are either posed in a photographer's studio or caught off-guard by the camera's eye. In many respects, Alloula's work constitutes a groundbreaking inquiry into the enabling conditions and political effects of visual culture in the context of colonization. Alloula focuses on the aesthetic genre of the colonial postcard, whose erotic imagery has the power to

circulate between eyes and cultures. He emphasizes that Oriental images are not expressions of neutral or *disinterested* knowledge of another culture, but instead underwrite colonial power relations. As such, these images are 'l'expression parfaite de la violence du regard'.¹⁷

Alloula's work was one of the first sustained inquiries into the operations of the Orientalist gaze vis-a-vis colonized women. In particular, Alloula attempts to expose the feminized trope of the Orient. Building on John Berger's analysis of patriarchal representation whereby 'men act and women appear',¹⁸ Alloula identifies photographed Algerian women — mainly slaves and concubines — as the objects of obsessive sexual phantasm inaugurated by the French eye. The Oriental gaze peruses these women with an ambivalent sense of both self-righteousness and lecherous titillation. Alloula rightly renders the colonial gaze as one that accentuates otherness, distance, and difference from the West. As the manifestations of this gaze, French colonial postcards typically exoticize their 'Oriental' subjects by employing stereotypical props, spaces and textures to emphasize intractable difference or 'otherness' relative to European culture.

Alloula outlines a visual and political economy in which Algerian women are desired and circulated, yet ultimately effaced by French colonizers. Within this Orientalist representational economy, images work on several levels to fabricate exotic otherness and to erase female subjectivity. Posing is foundational to the colonial imaginary, and the colonized woman's gaze is typically averted. The Algerian woman's only line of vision becomes her image of herself being watched. Her gaze is often directed toward her own body or away from the camera in order to accentuate her alienation and internalized colonization, and sometimes also to suggest the 'reverie' of opiate sedation. Only when a woman is photographically composed as a prostitute or lesbian does her gaze meet the camera head-on in order to reinforce the

Orientalist narrative of the sexually 'promiscuous', voluptuous, or 'deviant' Algerian woman.

Alloula's accompanying text reveals the complex and often dangerous intersections between colonial fantasy, desire, and politics. He highlights French colonial efforts to thwart Algerian nationhood via educational and religious 'reform' and an enforced adoption of the French language. Moreover, Alloula demonstrates the efficacy of the postcard, as a cheap travel relic, to disseminate Orientalist fantasy.

By Alloula's account, the French colonial eye reduces Algerian woman to a pornographic surface that it hungers to 'penetrate'. Postcard photographs often depict women in varying states of undress, and in large groups — a mingling of skin, costume and exotic jewellery, exposed behind the harem curtains and beneath the veil. For Alloula, these photographic devices underlie a desire for sexual access to the bodies of Algerian women. Yet he maintains that the *reflective properties of the veil* ultimately frustrate the photographer's gaze and fantasy of access. The veil — as both empty screen and excessive trace — is precisely what precludes 'the illusion of transparency on which photography relies for its power of truth-telling'.¹⁹

Alloula's evocation of the veil as a protective barrier to colonial 'penetration' is symptomatic of his political perspective as an Algerian nationalist. A 'nationalist' viewpoint leads Alloula, like Fanon, to unquestioningly attribute both anti-colonial and gendered meanings to the veil. Yet, as Marjorie Garber points out, this interpretation of the veil as a symbol of the 'feminine' has a long history in Western culture. In her view, to read the veil as an unambiguous gender signifier means to indulge in a 'Eurocentric obsession' with the veil as *symbol* of the 'feminine'.²⁰ Alloula's analysis assumes that eroticism depends on the radical 'otherness' of woman and — by implication — binary sexual difference, as signified by the veil.

Rather than attempting to record the feelings of the women who are the 'objects' of colonialist representation, or to engage

in a more nuanced reading of the veil as signifier, Alloula speaks for and *through* women. Ostensibly, he does so in order to affirm that the Algerian 'Woman' is safe from colonial penetration, thanks to the protection of the veil and, implicitly, Algerian men. At the same time, Alloula's narrative emphasizes actual and potential injury, violation, penetration, and revenge. Furthermore, his text reproduces the colonial postcards in large, coffee-table format and lavish sepia tones.²¹ As a result, *The Colonial Harem* reads like a direct sexual challenge to French colonialist men. Because he upholds the masculinist imperatives of Algerian nationalism — especially those that would enforce women's practice of veiling as a tool of anti-colonial resistance and symbol of 'traditional' femininity — Alloula participates in the 'voyeuristic gaze of the colonizer'.²² His text hauntingly repeats the epistemic violence of Orientalist representation and colonialist domination, even while it critiques the exploitative and overtly sexualized qualities of the colonial gaze. Given his nationalist stance, Alloula 'seems remarkably uncurious about women's own thoughts', and about the various meanings and subject positions that women might have associated with their photographs.

Alloula 'force la carte de révéler ce qu'elle retient' in two ways: first, by uncovering the meanings of the colonial gaze; and second, by subverting the stereotypes that it attaches to Algerian women's bodies. Alloula's subversion consists of de-exoticizing Algerian women: although he acknowledges that there is a grain of truth to some of the photographic detail,²³ he overwhelmingly identifies the French postcards as fraudulent counterfeits of 'real' Algerian women. For Alloula, what most powerfully emerges from French colonial portrayals of Algerian women is an absence of oppositional or confrontational gazes, and ultimately surrender — the women are posed, he says, as if offering themselves and their bodies up to the French (male) colonizers.

Yet Alloula's analytical gesture seems caught within an economy of overturning or reversal. He does not imagine that

Algerian women themselves may ironically perform or subtly *resist* the stereotypical images that they help to construct. Instead, his descriptions of the women reduce them to: 'icones extatiques, soumettant passivement à leur maquillage', 'formes souples de la dissolution de la résistance',²⁴ 'trophées', et 'marionnettes d'une imagination ennuyeuse et plein de répétition'.²⁵ Alloula indirectly hints at, then dismisses the possibility of female agency when he describes 'sapphist' photographs. He says:

D'habitude l'expression est vague, distante, absente... Comme si les modèles n'ont aucune illusion de l'effet qu'elles produiront. Ou bien, comme si elles se comprennent que seulement les seins puissent attirer l'œil du photographe et ses clientes. Réduites à cette allure érotique, les femmes doivent effacer elles-mêmes en poussant en avant les seins pour gagner plus d'argent.²⁶

By absorbing moments of potentially resistant consciousness among women within a totalizing narrative of female passivity and penetration by the colonial gaze, Alloula fails to imagine that women posing for Orientalist photographs could have a critical — and even actively creative — relation to the clichéd images that they portray. Alloula's account leaves no room for the challenge of a 'knowing' gaze that might employ fantasy and stereotype to subvert an image or mimic a stereotypical identity. Instead, Alloula denounces the false and sexually predatory nature of the Oriental 'look', and identifies his project as an attempt to 'renvoyer à l'expéditeur cette immense carte'.²⁷

However, because he is silent about female resistance and gender dynamics within the Algerian nationalist movement, his text often reads like a direct sexual challenge to the French male voyeurs who survey the bodies of Algerian women. Amidst this battle, women's bodies reemerge as the titillating currency of the specular (or endlessly self-referential) economy. Notably, this

sort of battle between French colonizers and Algerian nationalists for sexual access to Algerian women played out most forcefully during the revolution, especially via rape. Indeed, it provided a *basis* for colonized women's double oppression. Of this, Assia Djebar remarks: 'Pendant qu'un nationalisme après l'autre réussit, on se rend compte que dedans cet Orient délivré à lui-même, l'image de la femme n'est pas autrement conçue: par le père, le mari, et de même plus troublant, par le frère et le fils.'²⁸ Strikingly, her words appear in the introduction to *The Colonial Harem*; yet Alloula himself does not seem to realize his own potential implication as a 'brother (or) son'. Yet by repressing the possibilities of Algerian women's resistance, he unwittingly perpetuates the nationalist oppression of Algerian women.

In her introduction to Alloula's work, Barbara Harlow alludes to the 'double colonization' of Algerian women during the revolution — colonization by the French, coupled with masculinist nationalism — which forced women to *choose* between their allegiance to female or Algerian identity. The terms of nationalist mobilization throughout the revolution exacted a prying apart of inextricable strands of identity for Algerian women. Despite a strict regulation of the sexes and their spaces of contact within nationalist cells, the male leadership of the Front de Libération Nationale (FLN) denied that sex-related issues had any place in the movement. They condemned as traitors any Algerian nationalist women who accused *Algerian* men of gender-based exploitation such as rape and domestic violence. As a result, women's participation in, and perceived loyalty to, the incipient nation demanded their silence with regard to gender oppression by Algerian men.

Clearly, the masculinist nationalist movement forced women to 'choose' between their needs as women and their duties as patriots, which led to a schizophrenic existence for many female revolutionaries. This schizophrenic identity can be understood as part of the problem of misrecognition for Algerian women. Nationalist imagery and politics offered up a *singular* vision of

female Algerian identity. As a result, Algerian women experienced other components of their identities as unspoken, unsanctioned, and, in many cases, strictly forbidden.

Without diminishing, I hope, the profoundly wounding effects of split subjectivity, I want to suggest that it may afford colonized women the possibility to achieve critical distance *vis-à-vis* the scripted 'self'. It is in the Orientalist photograph's effect of distance that one can *challenge* the image's totalizing power. A focus on disjuncture rather than misrepresentation can re-frame Alloula's work. As I have argued, his project asks us to witness how Algerian women are *seen* by the Oriental gaze, rather than to imagine not only more nuanced forms of oppression, but also how these women, as subjects, might actively view, disown, or recreate their posited 'selves'. As a result, Alloula's study remains available for reappropriation by the Orientalist gaze.²⁹

Yet because an image is always open to multiple readings, it may — where distance is photographically conceived — create 'unintended' effects, including misrecognition on the part of the photographed subject, and viewer identification with the subject by way of eerily familiar details. These unauthorized readings flow from the internal ambivalence of Orientalist imagery, and radically unsettle the boundary between self and other that such imagery typically works to preserve. In other words, while Alloula perceives the photographed women as powerless players in an orgy of colonial exploitation, I imagine chances for 'hidden transcripts' of resistance. As women ironically perform their contradictory roles of exotic object, Algerian mother, and masculinized patriot, their gazes might escape the circularity of the masculinist, Orientalist symbolic economy and its currency of self-reference. My sense is that more harm may be done by *blindness* to this possibility than by its consideration. If postcolonial theory is at least partly an attempt to authorize histories of resistance, what ends might the *repression* of women's critical and creative 'misrecognition' serve?

Against Alloula's perceived 'manque d'une confrontation de regards opposés', I am suggesting that to occupy the space of misrecognition may enable postcolonial subjects to deconstruct symbolic economies founded on the disavowal of difference, and to produce 'alternative' stories of identity. I would add to Deleuze's contention that 'it is necessary to discover the separate elements and relations that elude us at the heart of an unclear image' that *only* this discovery can enable the creation and perception of powerful counter-fictions. Unlike the charge of misrepresentation, an affirmation of misrecognition acknowledges the represented subject not as frozen or 'fixed' under the camera's eye, but as a playful and shifting composition able to scrutinize, to contest, and ultimately to position herself as 'too much' for the lens.

3. No lack of gazes: Djebbar and Sebbar

Although Alloula's eye fails to imagine acts of creative misrecognition aimed back at the camera, such acts abound in postcolonial Francophone literature. Like Alloula, Assia Djebbar is profoundly committed to figuring out how to comprehend the horror of Algerian history. Yet, contrary to the tide of early anti-Orientalist scholarship, her work does not seek to simply reverse or 'return' the colonial gaze. Instead, her autobiographical novel *L'Amour, la fantasia* performs a *new way of seeing* — or rather, a new representative economy — which problematizes the specular ideals of correspondence, singularity, and equivalence as 'foundations' for identity.³⁰ *Fantasia* stages not a 'return' of the colonial gaze, but a 'dismemberment' of the very terms of its possibility.³¹ Djebbar's alternative economy of representation is based on misrecognition, and involves a process of 'going under' in a Nietzschean sense ('spelunking', or excavating) that allows her to foreground typically 'minor' or unseen 'details' of national memory, official historiography, and colonial subjectivity.

Djebbar's genealogical project to trace the 'descent' of Orientalist — as well as nationalist — representation and historiography constantly spills over or contaminates the *topos* of the body. Djebbar locates the body as the surface of inscription for the wounding effects of representation. She 'explores' the female body in particular as a site that is violently overwritten by the intersecting forces of representation and descent, but one that also houses the subversive potentials of the voice. As she ventures into the recesses of the female body and subjectivity, Djebbar disinters the masculinist, Orientalist imagery that informs her sense of self. What she realizes, in part, is that she is already *doubly* 'penetrated' by the eyes of both the colonial oppressor and her Algerian 'brother'.³² Djebbar lives her body as if it is physically ensnared; she is at pains to imagine an 'I' unmarked by the tattoo of this double-gaze.

While spending a childhood summer with three cloistered sisters in a tiny Sahel village during her annual 'visit to the country', Djebbar and the other girls excavate some disturbing images from their brother's bookcase. They discover an album of erotic photographs, as well as an envelope of postcards that depict 'Ouled-Nails alourdies de bijoux, les seins nus'.³³ After finding these images, the girls revisit their impression of the brother's oppressive strictness and volatile temper. While, prior to this discovery, the girls regarded their brother as an intimidating, authoritarian figure, they are now suddenly aware of his presence 'à ces heures opaques de la sieste'.³⁴

Djebbar and the other girls now apprehend their Algerian brother as a voyeur who has silently watched them, hidden in the shadows of the harem. The brother is no longer a stern, paternalistic figure; instead, he is a patriarchal *and* Orientalist voyeur who is nourished by the French enemy's images of bare-breasted, bejeweled Algerian dancers and prostitutes. With this realization, the girls feel disempowered and 'heavy'. But they also feel somehow transgressive, and perhaps more strategically 'savvy' or positioned vis-à-vis their oppressive brother. 'Nous

nous imaginons surgir d'une région interdite; nous nous sentons plus vieilles.³⁵

Djebar hints that although this encounter with the male gaze is stultifying, it may also be the starting point for a feminist critique of representation and of the double colonization of Algerian women by French colonizers and Algerian nationalists or 'brothers'. Her project throughout *Fantasia* consists of an effort to portray Algerian women as not reducible to the status of immobilized victims trapped within the silent world of the harem, but as also instigators of 'un étrange combat de femmes' and 'imperceptibles révolutions'.³⁶ Such revolutions include the hidden flurry of love letters to distant pen pals penned by these same cloistered girls, and dispatched to the outside world in order to circulate before thousands of male eyes. For Djebar, this 'clandestine operation' informs her imaginary no less vividly than the brother's pornographic photographs. Together, these images stage a representational crisis that has the potential to inaugurate an 'unfounding' of sorts:

Tout se mêle dans mes souvenirs: les romans en vrac dans la bibliothèque interdite du frère et les lettres mystérieuses qui arrivaient par poignées [...]. Dans les interstices du sommeil qui s'approchait, j'imaginai un tournoiement de mots écrits en secret, sur le point d'enserrer de rets invisibles nos corps d'adolescentes couchées l'une à côté de l'autre, en travers de l'antique lit familial.³⁷

Within the love-letter operation, Djebar figures the girls as political agents or emissaries, and recasts the male gaze as an impotent or frustrated attempt at voyeurism. She imagines the postman's feverish disbelief and amorous jealousy as he delivers this endless flurry of love letters to the girls — replies from their distant pen pals. Djebar muses that these letters, from every corner of the world, must have puzzled and frustrated him.

She also marvels at the audacity of the clandestine love letter operation. By taking up the pen, the cloistered girls commit their first 'offence' or daring aggression; by launching their letters beyond the closed doors and blackened windows of the harem to the outside world, they stage an illicit meeting between inside and outside, personal and political domains. At the same time, their love letter 'operation' is an explicit attempt to preclude or forsake the Algerian cultural script of arranged marriage in favour of a Western model of love-based marriage and personal agency. Reading their love letters as multi-layered texts of resistance, Djebar visions the cloistered girls as trespassers, agitators, and cultural interlocutors *par excellence*.

Like Djebar, the Algerian-French writer Leïla Sebbar explicitly imagines acts of an insurgent female gaze. In her novel *Shérázade*, two girls in a pornographer's studio trick the pornographer by 'turning to their own advantage the very techniques he enjoins them to use'.³⁸ Capitalizing on stereotypes of Algerian women as seductive, mysterious, and untrustworthy, Sebbar's protagonists gleefully trash his studio before he can take their portraits. At once manipulators of the camera's eye and agents of their own self-fashioning, these girls use stereotypically 'Arabic' behavior such as theft and trickery to create compelling images of themselves as subjects. Furthermore, they use these images for their *own* pleasure and profit. By so doing, they pursue a creatively deconstructive politics of retouching and re-visioning.

4. *Garanger: photographing identity*

During the Algerian revolution, the French colonial administration ordered all Algerians to carry *cartes d'identité* for purposes of identification. In order to take the requisite photographs for these cards, the French military rounded up entire communities of Algerians against their will. They forced

Algerian women to unveil for their photographs, ostensibly to facilitate their recognition by French colonial authorities. Marc Garanger served in the French army from 1960-62 as an army photographer to assist with the production of Algerian identity cards. An evolving consciousness led Garanger to denounce French colonial practices. He worked feverishly during his two-year tenure in order to create a body of images that would powerfully attest to the injustices of colonization. Rather than the flatly objective or 'realist' apparatus imagined by Barthes, the camera was, for Garanger, an active manipulator of 'la subjectivité de derrière l'objectif'.³⁹ He emphasized the camera's potential to ensnare us in its regard. Although Garanger critiqued photographic manipulation, especially when it served the colonialist ends of exoticization and dehumanization, he also explored its potentials to stir both the human conscience and, ultimately, public debate. Most often, he used the camera lens to record the everyday details of French colonization, and to recall spectatorial complicity.

During his tour of duty in Algeria as an identity card portraitist, Garanger was repeatedly struck by the violence of Algerian women's gazes as they met his own photographic eye. In his introduction to *Femmes algériennes 1960*, as Garanger recalls, 'j'ai reçu leur regard à bout portant'.⁴⁰ Discussing his portraiture in the preface to a subsequent collection of photographs entitled *Femmes des Hauts-Plateaux: Algérie 1960*, Garanger further explains that:

Le regard est un moyen de communication et de connaissance, et je pense que les gens que j'ai photographiés ne s'y trompaient pas [...]. La réponse des femmes à l'agression qui leur était faite est visible dans chacun de leur regard. C'est ce dont je veux porter témoignage.⁴¹

In her introduction to Garanger's *Femmes des Hauts-Plateaux*, Leïla Sebbar describes him as 'un jeune soldat français, un

homme [qui] a voulu garder la mémoire des années de violence dans le regard et les gestes des femmes des Hauts-Plateaux'.⁴² Later she imagines the defiant voices that might accompany women's violent gazes: 'Elles disent non, elles ne veulent pas qu'on les regarde comme des primitives [...] non, elles refusent ici.'⁴³ Sebbar contends that Algerian women 'refuse' identification by either targeting or withholding their gaze from the 'soldier-photographer' that 'fixes' their image. She also implies that because the veil often conceals *everything but the eyes*, the gaze might be read as a particularly potent site of resistance among Algerian women. Shérazade, the protagonist in Sebbar's novel of the same name, also confronts Garanger's collection of photographs. She views them through a similar lens: 'Ces Algériennes avaient toutes devant l'objectif-mitrailleur, le même regard, intense, farouche, d'une sauvagerie que l'image ne saurait qu'archiver, sans jamais la maîtriser ni la dominer.'⁴⁴ The disturbing glances that abound in Algerian women's autobiographical fiction 'jam' the machinery of recognition and identification. They function to recast women as historical agents, and as catalysts for deconstructively creative practices of self-decomposition.

5. Visions of butterflies: essentialist fantasy and identity

David Henry Hwang's *M. Butterfly* created a sensation on stages worldwide in the late 1980s.⁴⁵ The play fuses the stories of Puccini's classical opera, *Madame Butterfly*, and a real-life espionage trial in France in the mid-1980s in order to articulate an imaginative critique of Orientalist representation. David Cronenberg later produced a film adaptation of *M. Butterfly*. In her critical essay entitled 'The Dream of a Butterfly', Rey Chow scrutinizes both the stage and film screen versions of *M. Butterfly* in order to understand their implications for cross-cultural exchange, particularly exchange between former

imperial and colonized cultures.⁴⁶ Chow's critique builds on differences between these two stories of *M. Butterfly*.

Briefly, Chow reads Hwang's screenplay as a didactic response to cultural stereotyping that remains within the framework of Said's original critique of the intellectual and artistic tradition of Orientalism (1978), coupled with an appeal for interaction based on 'truth' rather than stereotype.⁴⁷ In Chow's view, this type of anti-essentialism often stymies productive dialogue. On the other hand, she argues that the film version offers an alternative way to envision cross-cultural exchange and Orientalist fantasy. Chow's distinction between the film and the screenplay stems from her conviction that cultural exchange and identity must be understood not as fixed 'truths' to be ascertained, but as always already inscribed by fantasy and cognition. She frames her study of the *M. Butterfly* story with some questions vis-a-vis the problem of fantasy. First, Chow asks what kinds of identification and exchange with a cultural 'other' may be possible given the inseparability of fantasy and identity. She also asks if it is possible to think of cultural relations (e.g. East-West) as 'fixed', given their reliance on fantasy and its implication of fluid subject positionality. Finally, Chow asks what cross-cultural fantasies may tell us about the limits of human vision that shape both personal history and collective memory.

For Chow, David Cronenberg's filmic production of *M. Butterfly* imagines what might happen when we explore, rather than dismiss, the possibilities of fantasy and stereotype. Chow wagers that misrecognition and fantasy are not simply tools for dehumanization, but, rather, integral components of human relations. She suggests that mutual fascination, coupled with asymmetric subject positions, preclude the 'truthful' cultural meetings romanticized by Hwang. Her argument takes impetus from Lacanian psychoanalytical theory, which posits idealization and misrecognition as integral to love relations. Within this schema, lovers see each other not for what they 'really' are, but

for what they wish each other to be. Chow concludes that 'what seduces is not the truth of the other, but the artifact'⁴⁸ — the mutual weaving of a lure which ensures that the lovers will both meet and miss simultaneously.⁴⁹

Chow's emphasis on the primacy and inevitability of fantasy raises salient questions for any form of 'crossing'. What are the possibilities for respectful exchange, vision, and voyage across cultural, sexual, and other forms of difference — especially if we are unconsciously invested in fantasies of the 'other'? And what role can or must anti-essentialism play in the interwoven drama of fantasy, love, identity and misrecognition? Chow's analysis radically unsettles the possibilities for culturally, racially, and sexually 'knowing'. Her attempt to consider the potential *powers* of falsification, myth and fantasy provocatively re-frames the problematic of cultural 'crossing'. Most significantly, Chow foregrounds the potentials for mobilizing fantasy, parallax, and misrecognition in order to creatively rework identity and representation. She offers an extremely useful analytical tool with which to read the literature of postcoloniality and intersectional or 'hyphenated' identity. I have already indirectly evoked her analysis in my analysis of Algerian or Algerian-French writers. Next, I will briefly discuss several works by Asian-American writers that Chow's work helps to illuminate.

6. *Tripmasters and rice queens*

Like Djébar and Sebbar, Maxine Hong Kingston and Martin Manalansan challenge, wrestle with, and appropriate stereotypical imagery in order to forge subversive, explosive narratives of selves that are not 'fixed' beings, but rather perpetual becomings and *navigations between* truth and fiction. Wittman, the narrator of Kingston's *Tripmaster Monkey*, humorously integrates stereotypes into his transactions with dominant culture and his encounters with others. Upon meeting an interesting girl, for example, he wonders: 'Is she

stereotypecasting him? Is she showing him the interest of an anthropologist, or a tourist?⁵⁰ Wittman uncannily — and theatrically — scripts the stereotypes that often lie just beneath the surface of daily, ‘civil’ interactions. Performance is central to his identity: he claims that his parents were actors; lives to write and perform plays; and, on one occasion, melodramatically vows to himself that he will ‘make of his scaffold, a stage’⁵¹ — which he ultimately does. His language is at times limited by its appropriation and deployment of ethnic stereotypes, yet his zany performance of them — like his meditation on the paucity of words to express shades of hair colour within minority groups⁵² — shatters the stereotypes’ ordinarily hegemonic power and ability to wound.

Wittman uses stereotypes to desacralize origins — for, as he observes, ‘you don’t easily come home’⁵³ — and to locate power in everything false, marginal, and fragmented. Like Rimbaud, he experiences and expresses himself as simultaneously ‘I’ and ‘other’, first and third person. Wittman insinuates himself into traditionally ‘high’ and ‘low’ forms of popular culture in order ‘to spoil all those stories coming out of and set in New England Back East — to blacken and yellow [the faces]’.⁵⁴ The confrontational language of his cross-cultural encounters, including his mimicry of the Chinese-American dialect, aids in his broader assault on dominant culture. His subversive, everyday tactics — especially in the workplace — enact de Certeau’s notion of ‘la perruque’. Through his creative engagement with fantasy, projection, and parallax, Wittman endlessly perceives, and acts on, the space *beyond* ‘official’ culture. By foregrounding what is routinely ‘presumed’ or ‘invisible’, he forces the silences and surfaces of mainstream culture to ‘speak’.

Martin Manalansan studies gay personal ads in order to examine their role in the construction and expression of Filipino identity.⁵⁵ Manalansan approaches personal ads as ambivalent records of individual desire, and as potentially creative

engagements with popular cultural fantasy — such as the stereotypical mutual fascination between gay Asians and Caucasians. Manalansan reads several Filipino personal ads as subversive body-scripts; part of their artistry — and success in luring potential partners — is achieved through calculated exaggeration, omission, wit and brevity. Personal ads are elliptical: they can selectively accentuate and elide various physical and personal attributes. For Manalansan, these ads — as subjective maps of the body — may strategically or even inadvertently disallow the fetishization of stereotypically ‘Oriental’ traits. Alternately, they might playfully invite projection, fantasy, and fetishization in the hope that these will effectively ‘lure’ potential partners.

Ultimately, Manalansan contends that ‘ethnic’ personal ads, like the genres of autobiography and storytelling, have the potential to reconfigure the ‘Oriental’ body and identity by creatively incorporating hegemonic or essentialist imagery. In his view, queer Filipino personal ads often renegotiate fantasy, identity, and Oriental representation. For example, Manalansan discusses specific drag queens who displace the stereotypical ‘rice queen syndrome’ by averring that ‘what is publicly displayed as a picture of [...] subservience often hides instances of creative engagement with the power situation’.⁵⁶ Their critical distance signals that these drag queens occupy an ironic stance of misrecognition vis-à-vis dominant ethnic and sexual stereotypes. Of course, some of the personal ads studied by Manalansan can be alternatively read as problematic reinscriptions of conventional ethnic and gender stereotypes. However, Manalansan’s vision of the Orient as an ‘imagined geography of artifacts, flesh, behaviour, and myth’⁵⁷ — and his reading of Filipino personal ads as a form of autobiography where ‘fabulations of selves are set against prevailing social configurations’ of identity⁵⁸ — remind us of the instability and malleability of representation. His work provides intriguing examples of *bricolage*, or the ‘art of manipulating and

enjoying'⁵⁹ fantasy-based identity, sexuality, and cultural difference.

Against Alloula's perceived 'absence of a confrontation of opposed gazes',⁶⁰ the works of Manalansan, Kingston, Djebbar and Sebbar *seek out* the gazes that oppose. They explore misrecognition as a space for creatively re-working 'identities' via destabilizing performance, fantasy, and confrontation. Instead of narrowly conceiving of political power as fixed presence, representation or visibility, these authors mobilize 'I's, in the first and third person, as deterritorialized mosaics of fact and fiction, self and other.

Conclusion: poetic montage and resistance

The problem is not to [...] apply a thought which preexists in principle, but to bring into being that which does not yet exist (there is no other work, all the rest is arbitrary, mere decoration). To think is to create.⁶¹

The jamming effects of thought need not actively produce [new thoughts and new things or assemblages] but *may intervene to insert a stammer, a hesitation or a pause within the expected*.⁶²

I have tried to imagine new versions of the 'political' by insisting that the moment of *misrecognition* in encounters with representation can be a space of potentially creative friction. Misrecognition, or a noted lack or correspondence between the imaged and the 'real', can creatively mobilize unstable fantasies of identity. To derail, or put to subversive use, particular intertwinings of fantasy and 'reality' is a potentially joyous act of *becoming* that binds thought to the unthought, and to previously inconceivable juxtapositions. We need to change the *subject* of critical cross-cultural discourse, to shift the terms of exchange

from '*this representation* disempowers me because it is false' to '*I laugh, disrupt, dance, disown.*' An emphasis on misrecognition can locate the powers of the false and the bastard. Although it does not suppose that the subject can somehow find an 'outside' of power, it does allow one to renegotiate power's effects, and to leverage the self as a decentered eye/I of becoming. By recognizing the minor, the unofficial, and fantasy within dominant representation, misrecognition forces a kind of 'stammer' within the dominant. We might learn to *think* this stammer as both an ethical imperative and as a catalyst for 'joyful discoveries, poetic as well as warlike'.⁶³

Karina EILERAAS
UCLA

References

- ¹ Roland Barthes, *La Chambre claire* (Paris: Gallimard Seuil, 1980), p.135.
- ² Ibid., p.160.
- ³ Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, trans. by Dana Polan (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), p.22; see chapter 9 for further definition of this term.
- ⁴ I refer here to an essential component of Irigaray's project as summarized by Gayatri Spivak in 'French Feminism in an International Frame', in *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (New York: Methuen, 1987).
- ⁵ See Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. by Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 1984), General Introduction and p.25.
- ⁶ Jacques Lacan, *Écrits*, trans. Alan Sheridan (New York: W.W. Norton & Company, 1977), p.306.
- ⁷ By 'fantasy' I also mean to evoke cognitive attempts to impose order and structure on the world, in order to enhance its intelligibility or accessibility to humans.

- ⁸ Homi K. Bhabha, 'Foreword: Remembering Fanon,' in Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, trans. Charles Lam Markmann (London: Pluto Press, 1986), p.xxii.
- ⁹ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (Paris: Seuil, 1952), pp.88-93.
- ¹⁰ Barthes (1980), p.42.
- ¹¹ I am especially interested here in Fanon's use of the term 'fix'. In *Black Skin, White Masks*, he refers to being 'fixed' in both subjective and aesthetic terms: 'the glances of the other *fixed* me there, in the sense in which a chemical solution is fixed by a dye... I burst apart' (p.109).
- ¹² Barthes, *Chambre claire*, p.18.
- ¹³ Ibid., p.25.
- ¹⁴ Ibid., p.28.
- ¹⁵ Ibid., pp.26-27; my emphasis.
- ¹⁶ Malek Alloula, *Le Harem Colonial: Images d'un sous-erotisme* (Geneva: Slatkine, 1981), p.84. English translation by Myrna and Wlad Godzich, *The Colonial Harem* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).
- ¹⁷ Alloula, *Le Harem Colonial*, p.84.
- ¹⁸ John Berger, *Ways of Seeing* (London: Penguin Books, 1972).
- ¹⁹ Anne Maxwell, "'Native" Women and Tourism: A Contested Site of Orientalism', *Third Text*, 25 (1993-4), p.22.
- ²⁰ See Marjorie Garber, 'The Chic of Araby: Transvestism, Transsexualism and the Erotics of Cultural Appropriation', in Julia Epstein and Kristina Straub, eds, *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity* (New York: Routledge, 1991), pp.226-27.
- ²¹ For more on this, see Mieke Bal, 'The Politics of Citation', *Diacritics* (Spring 1991), pp.26-27.
- ²² Maxwell, "'Native' Women and Tourism', p.27.
- ²³ Alloula, *The Colonial Harem*, p.52.
- ²⁴ Ibid., p.64.
- ²⁵ Ibid., p.93.
- ²⁶ Ibid., p.98; my emphasis.
- ²⁷ Alloula, *Le Harem colonial*, p.10.

- ²⁸ Assia Djebar, *Women of Algiers in Their Apartment*, trans. by Marjolijn de Jager (Charlottesville: University Press of Virginia, 1992), p.138.
- ²⁹ See Ann Laura Stoler, *Race and the Education of Desire* (Durham, NC: Duke University Press, 1995), p.175n.
- ³⁰ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia* (Paris: Albin Michel, 1985).
- ³¹ With this term I mean to evoke a sense of both physical or bodily tearing apart (dismemberment), and a critical engagement at the level of representation that acts as an interruption, interference, or 'disservice' to national memory and/or 'official' history.
- ³² Note that this is precisely the 'double-gaze' that Alloula does not fully acknowledge or theorize.
- ³³ *L'Amour, la fantasia*, p.20.
- ³⁴ Ibid., p.20.
- ³⁵ Ibid., p.20.
- ³⁶ Ibid., pp.23 and 47.
- ³⁷ Ibid., p.22.
- ³⁸ Winifred Woodhull, *Transfigurations of the Maghreb* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), p.119.
- ³⁹ Francis Jeanson, 'Préface', in Marc Garanger, *La Guerre d'Algérie vue par un appelé du contingent* (Paris: Seuil, 1984), p.7.
- ⁴⁰ Marc Garanger, *Femmes algériennes 1960* (Paris: Contrejour, 1982), n.p.
- ⁴¹ Marc Garanger, *Femmes des Hauts-Plateaux: Algérie 1960* (Paris: La Boîte à Documents, 1990), p.7.
- ⁴² Leïla Sebbar, in Garanger, *Femmes des Hauts-Plateaux*, back cover.
- ⁴³ Ibid., p.34.
- ⁴⁴ Leïla Sebbar, *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (Paris: Stock, 1982), p.220.
- ⁴⁵ David Henry Hwang, *M. Butterfly* (New York: Penguin, 1989).
- ⁴⁶ Rey Chow, 'The Dream of a Butterfly', in Diana Fuss, ed., *Human, All Too Human* (New York: Routledge, 1996).
- ⁴⁷ Edward Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1978).
- ⁴⁸ 'Dream of a Butterfly', p.70.
- ⁴⁹ Lacanian term for a lack of coordination between the eye and the gaze, or the real and the ideal, as discussed in Chow, 'Dream of a Butterfly'.

-
- ⁵⁰ Maxine Hong Kingston, *Tripmaster Monkey* (New York: Vintage Books, 1990), p.13.
- ⁵¹ Ibid., p.70.
- ⁵² Ibid., p.59.
- ⁵³ Ibid., p.11.
- ⁵⁴ Ibid., p.34.
- ⁵⁵ Martin Manalansan, '(Dis)Orienting the Body: Locating Symbolic Resistance Among Filipino Gay Men', *positions* 2.1 (Spring 1994).
- ⁵⁶ Ibid., p.75.
- ⁵⁷ Ibid., pp.73-74.
- ⁵⁸ Ibid., p.84.
- ⁵⁹ de Certeau, *Practice*, p.xxii.
- ⁶⁰ Alloula, *Colonial Harem*, p.5
- ⁶¹ Gilles Deleuze, trans. Paul Patton, *Difference and Repetition* (New York: Columbia University Press, 1994), p.147; my emphasis.
- ⁶² Elizabeth Grosz, *Space, Time and Perversion* (New York: Routledge, 1995), p.135; my italics.
- ⁶³ de Certeau, *Practice*, p.xix.