Revue Multilinguales **Volume: 14 / N° : 01 (2026), pp. 796-827**

Reçu le 22/11/2025 Accepté le 08/06/2026 Publié le 30/06/2026

LE CORPS COMME PALIMPSESTE DU TRAUMATISME : MÉMOIRE DE L'EXIL ET DE LA TRANSMISSION POSTMÉMORIELLE DANS *JULIENNE* DE SCHOLASTIQUE MUKASONGA

THE BODY AS A PALIMPSEST OF TRAUMA: EXILIC MEMORY AND THE TRANSMISSION OF POSTMEMORY IN SCHOLASTIQUE MUKASONGA'S *JULIENNE*

Siham ALLAG[*1]
Fouzia AMROUCHE[2]
[1]Laboratoire RIDILCA, Université Lounici Ali, Blida 2, Algérie.
s.allag.etu@univ-blida2.dz
[2]Université de M'sila, Algérie fouzia.amrouche@univ-msila.dz

Résumé

Cet article traite la figure de Julienne dans l'œuvre de Scholastique Mukasonga comme un palimpseste où son corps reflète l'histoire rwandaise. L'analyse se concentre sur la mémoire de l'exil telle qu'elle s'incarne dans l'expérience corporelle de Julienne, dont la chair est marquée par le rejet, la stigmatisation et la violence sexuelle et institutionnelle. Notre réflexion explore comment l'exil, loin de se réduire à un simple déplacement géographique, devient un vecteur de postmémoire.

[*] Auteur correspondant

Pour ce faire, l'étude mobilise le concept de postmémoire de Marianne Hirsch et les théories du trauma de Cathy Caruth.

Mots-clés : postmémoire, Tutsi, mémoire corporelle, exil, traumatisme

Abstract

This article examines the figure of Julienne in Scholastique Mukasonga's work as a palimpsest in which her body reflects Rwandan history. The analysis focuses on the memory of exile as it is embodied in Julienne's corporeal experience, whose flesh is marked by rejection, stigmatization, and sexual and institutional violence. Our reflection explores how exile, far from being reduced to a mere geographical displacement, becomes a vector of postmemory. To this end, the study draws on the concept of postmemory theorized by Marianne Hirsch and the trauma theories articulated by Cathy Caruth.

Keywords: postmemory, Tutsi, body memory, exile, traumatism

Dans le sillage des études sur la mémoire et le trauma, les travaux consacrés aux écritures féminines issues de l'exil et façonnées dans des contextes de violences sociopolitiques s'imposent comme un champ d'analyse émergeant dans la critique contemporaine. L'intérêt de ces approches réside dans leur capacité à mettre en lumière les liens étroits entre la mémoire historique et la mémoire corporelle, entre l'expérience vécue et sa transmission mémorielle. Dans cette perspective, la

littérature rwandaise, et plus particulièrement l'œuvre de Scholastique Mukasonga, occupe une place singulière, puisqu'elle inscrit l'expérience féminine dans une temporalité complexe, où la mémoire du corps précède la catastrophe à venir tout en la pressentant.

Pour comprendre les enjeux mémoriels et traumatiques que son écriture mobilise, il importe de rappeler la construction historique des catégories « Hutu » et « Tutsi ». Comme le montre Claire Saur dans son article « Hutu et Tutsi : des mots pour quoi dire ? » (2014), ces termes renvoient d'abord à des distinctions socio-économiques anciennes. Les Hutu, agriculteurs au nez épaté, étaient voués aux tâches les plus serviles. Les Tutsi, éleveurs aux traits fins, détenaient le pouvoir monarchique. Cette frontière, longtemps souple, permettait la circulation entre les groupes. Cette souplesse s'effondre sous la domination belge. Les administrateurs transforment progressivement les appartenances sociales en identités « raciales » figées. La mention ethnique est inscrite sur les cartes d'identité en 1927, avant d'être progressivement généralisée à partir de la fin des années 1940 et au cours des années 1950. Par cette politique de rigidification administrative et idéologique, la colonisation a transformé des appartenances sociales en différences ethniques racisées, préparant ainsi le terrain aux politiques d'exclusion et aux violences extrêmes, comme en témoigne l'histoire traumatique du Rwanda au XXe siècle.

C'est précisément dans ce contexte de divisions construites et de violences institutionnalisées que s'inscrit l'écriture de

Mukasonga, laquelle se donne pour tâche de déplier l'histoire intime et corporelle de celles qui ont porté, souvent silencieusement, le poids de ces fractures historiques.

L'écriture de Mukasonga se distingue par une poétique de la résistance, où la narration devient un moyen de se réapproprier la mémoire du passé. Loin de se limiter à la seule restitution de la violence génocidaire, elle explore les avant-coups du traumatisme ethnique, notamment les années 1960 et 1973, qui ont marqué les premières fractures historiques du Rwanda. Dès 1960, débutent l'exil et les premières déportations des Tutsi vers des régions précaires comme Nyamata, dont fut victime la famille de l'autrice, suivies de l'exclusion progressive des Tutsi des emploie public et de l'éducation. L'année 1973 radicalise cette volonté d'effacement social et intellectuel par l'abolition de la politique de quotas, qui limitait déjà leur présence à 10% dans le secondaire et le supérieur. Le renvoi des étudiants provoque alors un exil massif que Mukasonga subira elle-même.

C'est dans cette perspective que s'inscrit le roman intitulé *Julienne*, publié en 2024, notre corpus d'étude. Née en 1960, année de la première déportation des Tutsi, Julienne porte dès sa naissance le fardeau du déracinement et de l'exclusion collective. Bien que son existence précède le génocide de 1994, elle évolue sous un trauma historique latent qui la condamne à une succession de ruptures existentielles. Son parcours se lit comme une litanie de quatre exils, maternel, identitaire, géographique et biologique, chaque rupture affectant profondément à la fois son identité et son rapport à elle-même.

Sa corporéité et son expérience féminine deviennent le lieu d'inscription de ces souffrances, à la fois héritées et vécues. Sa naissance non désirée, son corps décrit comme squelettique et en rupture avec les standards de beauté rwandaise, incarnent d'emblée une marginalité intime qui fait écho aux exclusions collectives. Son histoire suit l'itinéraire d'une fuite du Rwanda pour échapper aux écoles ménagères, discriminatoires envers les Tutsi, vers un exil d'abord volontaire au Burundi, puis imposé en Europe, un parcours traversé par la trahison et la maladie. Des événements tels qu'un avortement clandestin ou une infection par le VIH soulignent l'incarnation du traumatisme historique collectif dans son corps.

Ces expériences s'inscrivent dans un continuum de violences collectives envers les Tutsi, dont les effets dépassent largement la génération directement touchée. Le concept de postmémoire théorisé par Marianne Hirsch prend ici tout son sens, il désigne la transmission trans- ou intergénérationnelle d'un héritage traumatique ou de mémoires non vécues mais profondément affectives. Il nous force à interroger comment le vécu de la rupture, qu'elle soit physique, symbolique, ou biologique, se répercute sur les « générations d'après ».

La relation que la « génération d'après » entretient avec le trauma culturel, collectif et personnel vécu par ceux qui l'ont précédée, il concerne ainsi des expériences dont cette génération d'après ne se « souvient » que par le biais d'histoires, d'images et de comportements parmi lesquels elle a grandi. Mais ces expériences lui ont été transmises de façon si

profonde et affective qu'elles semblent constituer sa propre mémoire. (Hirsch, 2014 : 205).

Le concept de postmémoire est repris en 2025 par Veronica Estay Stange dans son ouvrage *La postmémoire à l'œuvre : Art et traumatisme politique à travers les générations.* Dans cet ouvrage, l'autrice s'interroge d'abord sur le préfixe post- en le situant non pas dans la temporalité mais plutôt dans une dimension énonciative. A cet effet, elle redéfinit le concept :

La postmémoire serait donc moins une mémoire après la mémoire qu'une mémoire d'après la mémoire, une mémoire construite à la manière de, selon ou à travers la mémoire de l'autre. C'est en somme ce qui arrive dans les différentes formes de discours rapporté […] (Estay Stange, 2025 : 15)

Cette dynamique s'illustre dans *Julienne* (2024) à travers des traumatismes historiques non symbolisés qui se manifestent par une compulsion de répétition et une transmission affective et corporelle, faisant du corps de Julienne un vecteur vivant des traces du passé. Dès lors, comment l'exil, qui ne se limite pas à un déplacement géographique, transforme-t-il le corps de Julienne en archive vivante du trauma historique ? Et de quelle manière cette expérience individuelle devient-elle un vecteur de postmémoire et de transmission collective du malheur ?

Il s'agira d'abord de montrer comment la mémoire corporelle, à travers l'infra-mémoire et la postmémoire, inscrit l'héritage de la déportation Tutsi dans le corps de Julienne. On verra ensuite comment l'exil s'impose comme une expérience vécue jusque dans la chair. L'attention se portera ensuite sur la continuité du

trauma dans ce corps exilé de Julienne, là où la répétition traumatique donne forme à un malheur persistant. Enfin, l'acte de l'écriture sera envisagé comme un accomplissement postmémoriel, par lequel l'autrice transforme une mémoire intime en mémoire collective.

1. LA MÉMOIRE CORPORELLE : DE LA DÉPORTATION AU CORPS EXILÉ

Dans son ouvrage *La postmémoire à l'œuvre : Art et traumatisme politique à travers les générations* (2025), Estay Stange distingue deux composantes fondamentales de la transmission intergénérationnelle du traumatisme, à savoir l'infra-mémoire et la postmémoire. Ce concept, tel qu'il a été défini précédemment, désigne la relation que la génération suivante, celle des descendants des victimes, entretient avec le traumatisme culturel, collectif ou personnel.

> *Un long processus de clarification, d'objectivation ou d'élaboration, au sens psychanalytique. Car elle se transmet avant tout par le sensible : des regards, des gestes, des silences, des manières d'être là ou pas tout à fait là, en amont de la parole.* (Estay Stange, 2025 : 41)

Elle n'est donc pas une mémoire passive, car contrairement à la mémoire directe, qui repose sur la remémoration de l'événement vécu, la postmémoire est née dans un espace de transmission de récit, d'image, de silence et d'attitude, en somme de traces affectives.

L'infra-mémoire quant à elle « désigne précisément cet amont ; ce lieu de fusion préalable à la mise en discours de

l'expérience». (2025 : 41). Elle représente donc la phase qui s'opère avant même que l'héritier puisse conceptualiser ou verbaliser l'expérience reçue. L'infra-mémoire se manifeste à travers les gestes, les tonalités des voix, le regard. Elle s'exprime dans la mémoire du corps sous la forme de symptômes, d'émotions, ou de comportements sans représentation consciente. Le cas de Julienne illustre parfaitement cette infra-mémoire.

Bien qu'elle n'ait pas vécu le traumatisme des premières déportations Tutsi, car née en 1960, l'année où sa famille a été contrainte à l'exil à Mayange, elle en hérite la trace sensible, une mémoire transmise par le corps maternel. Sa naissance s'inscrit dans un monde déjà fracturé par la dépossession et d'exil. Avant même de voir le jour, Julienne porte le poids d'un rejet :

> *Ce qui sortira de mon ventre, pensait Estellia – et elle avait un peu honte de penser cela –, garçon ou fille, il ne sera pas vraiment désiré, un petit être voué au malheur puisqu'il va naître au sein même du malheur. Peut-être vaudrait-il mieux qu'il ne vienne pas au monde, dans ce monde où l'attendent tant de malheurs. »* (Mukasonga, 2024 : 11).

Cette pensée fondatrice et intime d'Estellia, la mère de Julienne, constitue le premier exil de la protagoniste. Elle dépasse une angoisse individuelle afin de cristalliser la transmission d'un traumatisme historique et sociétal façonné par la précarité de la déportation. L'absence d'un désir structurant transforme la venue de l'enfant en anticipation tragique. Indépendamment du sexe de l'enfant à naître, celui-ci n'est ni attendu ni désiré ; il se

trouve voué au malheur du seul fait de naître dans un contexte d'exil et de marginalisation naissante. Ce non-désir représente la première forme d'exil vécu par Julienne. En effet, le ventre maternel, cesse d'être un réceptacle sacré de la perpétuité du lignage pour devenir le lieu d'un exil intérieur et affectif. L'enfant s'y trouve condamné non pas par un défaut inné, mais par la fatalité de sa naissance. Le souhait qu'elle ne voit jamais le jour constitue la forme la plus violente de cet exil, une exclusion de l'enfant de l'existence même. Ce rejet est si profond qu'Estellia ira jusqu'à regretter qu'il ne s'agisse pas d'une grossesse nerveuse. « Elle aurait aimé que cette grossesse ne soit que l'une de ces grossesses imaginaires que s'inventent les femmes en manque d'enfant. » (Mukasonga, 2024 : 14).

Cette honte de la mère traduit l'humiliation de donner naissance à un enfant dans un contexte de de persécution. Elle s'amplifie dans la dynamique familiale et genrée où la naissance d'une quatrième fille, devient un marqueur social de l'inadéquation de la maternité. La dernière-née, nommée par son père Nyirabyago qui signifie « Celle du Malheur », incarne cette fatalité sociale et symbolique.

> *L'aînée était la bienvenue : c'était elle qui allait seconder sa mère pour les autres enfants à venir. Mais le malheur avait voulu que les deux derniers soient des filles. N'accoucherait-elle désormais que des filles ? Le père avait marqué son mécontentement par les noms qu'il leur avait attribués. Surtout pour la dernière : Nyirabyago ! Celle du Malheur ! Encore une fille ! Bien sûr, c'était une honte de ne donner le jour qu'à des filles. (Mukasonga, 2024 : 12)*

Ce non-désir qui entoure Julienne apparaît ici comme la première manifestation de l'infra-mémoire. Il ne s'agit ni d'une tristesse ni d'une angoisse intime, mais bien d'une transmission d'un traumatisme intergénérationnel qui précède la parole. Ce non-désir, avant de s'inscrire dans la chair de l'enfant à naître, se manifeste d'abord par la honte maternelle et l'absence de célébration, projetant d'emblée sur Julienne le poids d'une fatalité précoce.

Cette trace de l'infra-mémoire s'observe dès la naissance de Julienne dans son corps squelettique et fragile, perçu comme une anomalie au regard du standard de beauté rwandaise, et qui devient le support d'un stigmate collectif.

> *C'était une fille, toute noire, toute ridée, à côté d'elle, sur la peau de mouton qui avait déjà porté ses cinq frères et sœurs. Elle n'avait pas poussé le cri que poussent tous les bébés à leur naissance. Elle ne pleurait pas, cette petite chose inerte qui avait le malheur d'être une fille. […] Elle aurait souhaité que sa fille ne reçoive pas de nom. Et de fait, son père mit bien des jours à se résoudre à lui en donner un. Ce fut enfin de compte Wamukuza ! Comme s'il lui accordait, mais presque à regret, ne pouvant faire autrement, la permission de vivre. Ce nom, c'était comme la vouer à on ne sait quel mauvais destin. (Mukasonga, 2024 : 14)*

La naissance s'inscrit d'emblée sous le signe du refus, où son corps est biologiquement et socialement rejeté. L'enfant vient au monde comme un être condamné, silencieuse, privée du cri de la vie, comme si son corps même refusait d'exister. Son mutisme initial symbolise la charge infra-mémorielle de son vécu. Ce

silence représente à la fois une marque corporelle de l'exil maternel, mais surtout une marque de la passivité du corps qui subit le trauma né du rejet maternel. Ce qui contraste fortement avec le cri comme agent de la postmémoire. En effet, dans son ouvrage *La Postmémoire à l'œuvre: Art et traumatisme politique à travers les générations*, Estay Stange affirme que « lorsque la voix est expulsée de son foyer […] *je* devient *tu*, devient *elle*, devient *autre*. Du même coup, le cri au-delà de la parole signifié malgré tout chose […] l'exaspération, la rage… » (Estay Stange, 2025 : 52). Autrement dit, le cri peut devenir un discours qui exprime ce que la parole ne peut atteindre. La mère, écrasée par la misère et la honte, ne parvient pas à l'allaiter : « Estellia ne parvenait plus à allaiter le bébé. Ses seins semblaient taris à jamais : on aurait dit qu'ils se refusaient à nourrir cette enfant non désirée » (Mukasonga, 2024 : 15).

Le père, quant à lui, en tardant à lui donner un nom, impose un retard symbolique qui maintient l'enfant à la lisière de l'existence. Le prénom enfin accordé, Wamukuza, parachève l'inscription de l'infra-mémoire dans la vie de Julienne, et sonne comme une résignation qui autorise la vie sans la bénir.

De ce refus inaugural naît un corps marqué par le manque devenant ainsi le réceptacle de la mémoire transmise, celle du rejet, de la faim et du malheur collectifs. Il incarne la trace d'un héritage traumatique où la douleur se dépose sans mots, se perpétuant de génération en génération. Chez Mukasonga, ce corps chétif ne se limite pas à celui d'une enfant rejetée, il devient archive du non-dit, surface où se lisent les blessures

d'un peuple déplacé et lieu où se rejoue, à chaque respiration, la mémoire du trauma.

> *Julienne peut bien grandir, avait dit son père […] et elle grandit, […] elle devint une petite fille chétive, malingre, dont la maigreur faisait la honte de sa mère quand elle courait entre les cases du village, toute nue comme le sont les enfants jusqu'à l'âge de six ans. […] Julienne, c'était, disaient les méchantes langues, comme un petit squelette qui hantait le village, un jeu d'osselets que la Mort même avait renoncé à poursuivre. […] Les mères avaient interdit à leurs filles de jouer avec elle et même de s'en approcher. « Ne prononcez jamais son nom, détournez le regard si vous l'apercevez sur le sentier, écartez-vous si elle veut s'approcher de vous, ce n'est pas une petite fille comme vous, elle porte le malheur sur elle ». (Mukasonga, 2024 : 17)*

La fragilité physique de Julienne et sa marginalisation au sein de son village se manifestent sous la forme d'une infra-mémoire déterminée par la manière dont son corps est appréhendé par autrui. En effet, Julienne devient la cible d'un rejet qui ne passe ni par la remémoration, ni par le récit imaginaire, mais s'impose directement dans le corps qui subit la violence sociétale.

Le non-désir maternel devient une prophétie funeste projetant sur l'enfant le poids du contexte sociopolitique. Ainsi, Julienne devient le lieu d'une mémoire qui s'imprime dans la chair, une mémoire qui se tait, mais se manifeste par le manque, le rejet et la honte. Sa souffrance, à la fois singulière et héritée, réactive corporellement le souvenir collectif de la faim, de l'exil et de la précarité. Autrement dit, le corps s'érige en un réceptacle des souffrances collectives. Ainsi, l'infra-mémoire se reconfigure au

contact du discours, reliant l'expérience individuelle à l'indicible collectif.

Cette dimension du corps comme archive sensible du trauma rejoint la postmémoire de Marianne Hirsch. Chez Mukasonga, le concept se fait chair, car il s'incarne dans le regard social et la souffrance intime de Julienne, illustrant ce qu'Hirsch appelle « marked by memory », c'est-à-dire la marque laissée par la mémoire d'autrui. Pour Hirsch, le trauma se transmet non seulement à travers les récits, mais aussi par les affects, les silences et les gestes, inscrivant littéralement la blessure dans les corps des générations suivantes :

> *Pour les survivants du trauma, l'écart entre les générations est la brèche entre une mémoire localisée dans le corps et la connaissance médiatisée de ceux qui sont nés après. Le trauma, dans son sens littéral, est une blessure infligée à la chair. (Traduction personnelle) (Hirsch, 2012 : 80).* [1]

Dans cette perspective, Julienne incarne cette brèche d'un passé qui la précède. Ce corps hérité opère un glissement progressif allant de la mémoire subie à la mémoire reconstruite, de la trace imposée à la trace réinventée. Elle illustre la tension décrite par Estay Stange (2025) entre un Trop-plein d'affects hérités et un trop-vide d'expériences personnelles. En d'autres termes, elle porte un excès de mémoire non vécue mais dont elle ressent intensément les effets. Un excès qui s'exprime par des gestes,

[1] Survivors of trauma, the gap between generations is the breach between a memory located in the body and the mediated knowledge of those who were born after. Trauma, in its literal meaning is a wound inflicted on the flesh.

des peurs, des silences, une corporalité inexpliquée. Julienne vit la survivance du trauma comme un exil intérieur, une impossibilité d'habiter pleinement son présent. C'est précisément parce que le corps de Julienne est d'abord un corps hérité, marqué par la déportation parentale et l'expérience collective de la faim et de la précarité qu'il devient un réceptacle du traumatisme transmis et le lieu d'inscription de ce premier exil intérieur.

Dans la continuité de ce traumatisme intergénérationnel, le corps de Julienne se trouve au centre des formes symboliques et sociales exercées par le pouvoir. Refusant l'enfermement d'une existence dictée par un mariage arrangé, les attentes sociales et la servitude, son désir d'exil vers le Burundi pour retrouver sa sœur naît ainsi d'une double volonté de rupture. Il s'agit d'échapper à la persécution politique frappant son ethnie, toute en refusant la réduction de son être à un corps utilitaire, un corps soumis et reproductif, nié dans sa singularité et sa liberté. Cet avant-exil l'inscrit dans une tension permanente entre vulnérabilité et autonomie, où le corps devient à la fois instrument de négociation et espace de mise en scène du pouvoir et de la résistance.

Partir au Burundi et retrouver sa sœur, c'était là l'unique but que Julienne s'était fixé et qui occupait toutes ses pensées. Mais évidemment les obstacles étaient nombreux. Franchir clandestinement la frontière comme l'avait fait Lidia était devenu pratiquement impossible. En plus du camp militaire de Gako, de jeunes voyous de Kigali qu'on avait enrôlés dans des milices appelées « Jeunesses révolutionnaires » patrouillaient

> *dans la région en tous sens, semant la terreur par la violence, le pillage et le viol. Les autorités délivraient des laissez-passer pour se rendre au Burundi voisin pour diverses raisons, familiales ou commerciales. Bien sûr, ces laissez-passer étaient réservés aux Hutu, il n'était pas envisageable pour un Tutsi de se présenter devant le bourgmestre dans l'intention de lui demander un laissez-passer pour rejoindre ses frères cafards et aller comploter contre le peuple majoritaire, les vrais Rwandais.* (Mukasonga, 2024 : 30)

Ce projet de quitter le Rwanda se heurte à une impossibilité de s'exiler dans un contexte politique saturé de violence et de persécutions ciblées à l'égard des Tutsi. Ces derniers survivent dans un espace clos où la frontière entre la vie et la mort n'existe plus, un espace où même pour s'exiler, ils se heurtent à une succession d'obstacles institutionnels et militaires, qui témoignent de la domination totalisante du pouvoir hutu.

Le récit illustre cette militarisation intégrale de l'espace rural, où toute tentative de déplacement devient un acte de défi. Le camp militaire de Gako, placé sous l'autorité directe du régime hutu, étend son contrôle sur la région et transforme la campagne en un vaste territoire de surveillance visant à maintenir la population Tutsi dans la terreur. Toute sortie légale est entravée sous la menace de représailles ou d'humiliations raciales. À cette présence militaire s'ajoute celle des « Jeunesses révolutionnaires », milices composées de jeunes déclassés de Kigali dont les patrouilles incessantes instaurent un climat permanent de violence, de pillage, d'agressions et de viols. Cette violence diffuse, à la fois désorganisée et systémique, ne vise

pas seulement à persécuter mais à priver la population Tutsi de toute autonomie, la maintenant dans la peur et l'impuissance. Le corps des femmes devient une cible privilégiée en ce que la menace constante du viol se présente comme une arme politique, un instrument d'intimidation et d'humiliation collective. Loin d'offrir une rupture apaisée, l'exil réactive et multiplie les situations traumatiques d'assujettissement auxquelles Julienne est confrontée, transformant son corps en un outil de survie soumis à la violence.

Sur le plan administratif, l'impossibilité de franchir clandestinement la frontière contraint Julienne à se confronter à une machine bureaucratique d'exclusion raciale. Les laissez-passer, en apparence neutres, sont strictement réservés aux Hutu, et la demande d'un tel document par une femme Tutsi est immédiatement perçue comme une trahison ou un complot contre les « vrais Rwandais ». Ainsi, la puissance administrative prolonge la violence militaire, codifiant la ségrégation et transforme la suspicion en loi et la peur en outil de gouvernement.

La violence qui encercle Julienne se déploie de manière diffuse et plurielle, notamment lors de la scène où elle sollicite un laissez-passer auprès du bourgmestre. Cette scène illustre de façon exemplaire la mécanique d'humiliation. Dès son entrée, celui-ci l'interpelle :

Ainsi, c'est toi qui entres sans frapper ! C'est comment encore ton petit nom ? Oui bien sûr, Julienne… Tu vois, je te connais, je connais tous les habitants de ma commune, même une petite

fille comme toi. Approche-toi, n'aie pas peur. C'est bien de rendre visite à son bourgmestre, le père de la commune. Certainement, tu as quelque chose à me demander. Puisque tu es là, tu sais, je peux tout entendre, même d'une petite cafarde, et toi, tu en es une, à la perfection. » (Mukasonga, 2024 : 32)

Ce passage, où s'entremêlent paternalisme, ironie et insulte directe, illustre comment le langage de haine s'infiltre au cœur des interactions. En réduisant systématiquement les Tutsi au statut de « cafard », ce discours conjugue animalisation et relégation du sujet Tutsi en dehors de l'humanité reconnue pour opérer une déshumanisation radicale. Ce processus légitime ainsi toutes les formes de violence envers les Tutsi et spécifiquement envers Julienne. De ce fait, l'exclusion administrative et la violence institutionnelle qui s'exercent contre elle deviennent possibles et socialement acceptées.

Par ailleurs, placée dans une situation où la voie légale lui est interdite et où l'option clandestine s'avère trop périlleuse, Julienne est contrainte d'obtenir le document administratif « en toute discrétion et en le payant au plus haut prix ». (Mukasonga, 2024 : 34) Le prix que Julienne doit finalement payer s'avère être son propre corps. Internalisant la logique de marchandage imposée par le contexte, elle tente d'abord de se persuader qu'elle pourrait « s'en tirer au prix de quelques attouchements intimes ». (Mukasonga, 2024 : 34) Mais le vieux bourgmestre avait d'autres plans :

[Il] la poussa brusquement derrière le rideau sur le matelas qui faisait office de divan et, haletant, se jeta sur elle. Julienne renonça à se débattre : le papier l'attendait sur le bureau.

Julienne lisait et relisait, avec un sentiment mêlé de victoire et d'amertume, ce laissez-passer tant désiré. Elle l'avait bien obtenu, mais à quel prix ! Elle s'efforçait de chasser de sa mémoire et de ses rêves les images de cauchemar : ce gros homme essoufflé qui se jetait sur elle. Ce n'était qu'un cauchemar, cela ne pouvait avoir existé. Et pourtant, elle avait bien été violée. Cela s'était passé sans qu'elle ait eu le temps de repousser son agresseur, de négocier avec lui, comme elle l'avait espéré, on ne sait quel compromis. (Mukasonga, 2024 : 34)

Déjà marqué par la stigmatisation sociale au Rwanda face à la fermeture des voies légales, le corps de Julienne se retrouve réduit à un instrument de survie. Cédant à l'exigence du bourgmestre, le viol transactionnel qu'elle subit pour obtenir son document administratif matérialise l'asservissement physique et institutionnel imposé aux femmes Tutsi. Son comportement, lorsqu'elle « renonce à se débattre : le papier l'attendait sur le bureau » (Mukasonga, 2024 : p. 34), révèle que la survie administrative s'acquiert au prix d'une dépossession corporelle profonde.

La théorie du trauma, telle qu'élaborée par Cathy Caruth dans son ouvrage *L'expérience inappropriable. Le trauma, le récit et l'histoire* traduit en français en 2023, rappelle que le traumatisme est avant tout infligé à un corps. Dans ce contexte, la trajectoire de Julienne illustre précisément cette dimension

corporelle ou la chair devient le lieu de l'inscription physique de la violence.

> *En tant que blessure infligée de façon répétée, l'acte de Tancrède en appelle au sens originaire du traumatisme lui-même : en anglais comme en allemand, le terme grec trauma, ou « blessure », se réfère à l'origine à la blessure infligée à un corps. […] Mais ce que semble suggérer Freud […] est que la blessure à l'esprit n'est pas, comme une blessure corporelle, un événement simple et guérissable, mais plutôt un événement qui [...] n'est pas accessible à la conscience avant qu'il ne s'impose à nouveau, de façon répétée. (Caruth, 2023 : 8)*

Dans le cas de Julienne, le viol transactionnel constitue à la fois une atteinte physique et une expérience psychique qui résiste à toute possibilité de guérison. La blessure, comme le décrit Freud, déborde le moment du fait et ressurgit sous forme de cauchemars, de répétitions et d'amertume, tout en étant difficilement intégrable à la conscience. L'inscription du trauma dans le corps de Julienne rend visible la dimension mémorielle de la blessure, où le droit de circuler s'obtient au prix d'une marque indélébile, dont la mémoire demeure vive et persistante.

Ce processus illustre que la mémoire corporelle dépasse la pathologie individuelle mais témoigne aussi d'une histoire collective, où la blessure se répète et se transmet à travers le corps, inscrivant durablement le trauma dans l'expérience vécue du sujet. Loin de se figer dans l'instant de l'agression, la violence de l'exil se multiplie et s'inscrit durablement à travers le corps.

2. LA CONTINUITÉ DU TRAUMA : DE LA MÉMOIRE SOMATIQUE À L'ÉCRITURE POSTMÉMORIELLE

Le traumatisme n'est pas localisable dans l'événement violent et original appartenant au passé d'un individu, mais plutôt dans la façon dont sa nature inassimilée elle-même -la façon dont il n'est pas précisément connu quand il survient la première fois- revient plus tard hanter le survivant. […] le traumatisme semble être beaucoup plus qu'une pathologie, ou la simple maladie d'une psyché blessée : il s'agit immanquablement de l'histoire d'une blessure qui s'exclame, qui s'adresse à nous pour tenter une réalité ou vérité qui n'est pas autrement disponible. (Caruth, 2023 : 8-9)

Dans *L'expérience inappropriable. Le trauma, le récit et l'histoire* (2023), Cathy Caruth relit Freud pour repenser le traumatisme non pas comme un simple souvenir d'un événement passé, mais comme un phénomène d'après-coup, structuré par l'impossibilité de l'assimilation au moment même où il survient. Autrement dit, la blessure psychique n'est pas une réalité immédiatement accessible, mais un choc différé, qui se manifeste dans la répétition, les cauchemars, les maladies du corps.

Cette perspective éclaire la destinée de Julienne, dont le viol commis par le bourgmestre constitue de manière exemplaire ce type d'événement inassimilé décrit par Freud et repris par Caruth. Survenant dans un cadre de domination totale, idéologique, radicale, administrative et sexuelle, l'agression ne prend pas, pour Julienne, la forme d'une scène dotée de sens ou

susceptible d'être intégrée. Elle le vit dans la sidération, comme un acte soudain, brutal, dépourvu de toute intelligibilité, et qu'elle perçoit d'abord comme le prix exigé pour obtenir un laissez-passer. La dissociation n'efface pas la violence mais elle marque au contraire l'entrée du trauma dans sa temporalité propre, celle de la latence. Dans l'immédiat, le viol est relégué hors du champ de la conscience Julienne, qui est persuadée qu'il ne s'agit que d'un cauchemar ; mais c'est précisément cette absence d'assimilation qui fait réapparaître la blessure ultérieurement, sous une forme transformée.

Le premier retour du trauma prend la forme d'une grossesse non désirée. Cette grossesse force Julienne à affronter, dans et par son corps, la matérialisation biologique du trauma.

> *Elle devait se rendre à l'évidence : tous les signes étaient là, elle était enceinte. « Non, non, pas maintenant, ce n'est pas possible, je ne veux pas. » […] Fille mère ! Julienne croyait déjà entendre le murmure des passants, « fille mère, fille mère, umusongarere, umusongarere, fille sans pudeur, tu es le déshonneur de ta famille », chanteraient les enfants en lui lançant des pierres : c'était ce à quoi la réduirait bientôt la mauvaise chance qui la poursuivait. Elle entendait les vieilles grands-mères, réputées pour leur sagesse, rappeler avec satisfaction à leurs petites-filles la tradition selon laquelle on jetait les filles enceinte avant mariage dans la Nyabarongo. (Mukasonga, 2024 : 64)*

Ainsi, la mémoire des événements s'écrit dans la chair, forçant Julienne à affronter de nouveau la honte et la peur de l'exclusion. Devenir « fille mère » dans le contexte de l'exil Tutsi, cela signifie porter publiquement la trace visible d'une

faute sociale, une honte qui relance et prolonge le trauma originel. Selon la logique freudienne de l'après-coup, ce premier retour n'est pas un achèvement mais inaugure un deuxième temps qui redouble la blessure psychique et somatique. En effet, l'avortement clandestin auquel elle se voit contrainte ne constitue pas une libération, mais une répétition de la première violence.

Je te préviens, ça va faire mal. Mais tâche de ne pas crier, il y a des voisins. Pas d'anesthésie, ici, on n'est pas à la clinique […]. Alors souviens-toi un peu de ce qui t'a amenée chez moi, et que cela te serve de leçon, voilà où mènent la débauche et la luxure […] Le médecin procéda à l'opération avec la brutalité que devaient lui inspirer ses prétentions hypocrites au rôle de vengeur de la morale et des bonnes mœurs. Il arrachait du ventre de la pécheresse les conséquences de cette faute originelle […] « Voilà le travail, dit le docteur en montrant avec satisfaction à sa patiente le contenu sanglant d'un seau, et comme j'aime le travail bien fait, j'ai même ajouté un petit supplément gratuit, comme on dit, j'ai fait du "deux en un". Tu n'auras plus le genre de problème pour lequel tu es venue me voir. Tu pourrais me dire merci mais ce n'est pas la peine ». (Mukasonga, 2024 : 73-74)

Cet avortement clandestin radicalise le trauma par une scène de total assujettissement et de déshumanisation. La brutalité du médecin ainsi que son discours moralisateur transforment l'acte médical en une punition intentionnelle, traduit par la douleur physique d'une opération sans anesthésiant et par une honte morale qu'il la somme de garder en mémoire comme une conséquence de sa débauche.

Par sa brutalité, le médecin nie Julienne dans son humanité ; le corps héritier du malheur Tutsi devient un objet de sanction, où la douleur imposée est justifiée par un discours d'ordre sexuel et social. L'opération médicale, qui était une tentative d'effacer les signes visibles de la honte, devient la répétition de son premier asservissement.

L'ultime retour ou réincarnation du traumatisme de Julienne par des cauchemars qui hante ses jours et ses nuits. Lors de ces derniers, la poupée Nzamurambaho, sa poupée d'enfance, apparaît sous la forme d'une image fantomatique est menaçante et devient la figure obsédante, le témoin muet de l'enfant avortée mais également la figure de la blessure inassimilée.

Une voix intérieure revenait qu'elle n'arrivait pas à faire taire : « Le bébé n'avait rien fait de mal. » Elle prétendait qu'il apparaissait parfois dans ses rêves sous la forme de Nzamurambaho, mais, dans le rêve, la poupée de bois s'était munie d'un visage hideux qui lui répétait avec un sourire sarcastique : « Petite maman, tu as voulu te débarrasser de moi, mais ne crains rien, je serai toujours avec toi » – « en toi… en toi », répétait l'écho. Julienne lui répondait : « Tais-toi, Nzamurambaho, tu n'es qu'un bout de bois, assez ! Et ne t'avise plus de me harceler. Je t'ai choyé car j'avais besoin d'être consolée. Mais il y a des limites à ne pas franchir : reste dans le bois avec les tiens, c'est là qu'est ta place. Tu n'es qu'un bout de bois et j'aurai les enfants que j'aurai voulus, j'aurai de beaux enfants comme je les désire et non un bout de bois comme toi, Nzamurambaho. » (Mukasonga, 2024 : 76-77)

Cette scène onirique, s'organise autour de la poupée qui n'est pas un simple objet mais une sorte d'enfant, l'amie d'enfance de Julienne « Cette petite branche devenue poupée, Julienne l'avait ramassée un jour. […] Elle en avait fait son bébé. […] c'était Nzamurambaho, c'était son bébé et il n'était qu'à elle, rien que pour elle. » (Mukasonga, 2024 : 20). Cette branche constitue le premier objet investi de soin, de tendresse et de confidence. Cette substitution affective qu'elle a adoptée étant enfant comme son bébé, vient la hanter maintenant après cette succession de traumatismes. Elle lui apparait avec un visage hideux, pour incarner l'enfant non né, devenant ainsi le spectre de ce traumatisme inassimilé. Elle parle avec elle, en répétant qu'elle sera toujours avec elle, en elle. Ce phénomène correspond à la conception caruthienne selon laquelle la blessure traumatique s'exclame, c'est-à-dire revient hanter le survivant sous la forme d'une voix ou d'une image comme un relais de l'impossibilité de Julienne d'assumer la perte. Ainsi, elle devient la porte-parole du trauma. La tentative de Julienne de refuser et de refouler la voix montre la lutte contre l'intrusion traumatique due à une incapacité de se débarrasser du poids de la hantise.

L'incapacité de Julienne à s'approprier le sens de son histoire se traduit dans sa vie affective. À la recherche d'une réparation ou d'une maîtrise, elle croit pouvoir trouver, dans la relation avec Bob, un espace de protection et d'auto-détermination. Mais ce déplacement ne fait que rejouer sur un autre registre l'aliénation première : la liaison avec Bob réactive, sous une nouvelle forme, la dynamique de séduction, d'abandon et de violence, jusqu'à la

contamination par le VIH, que Julienne définit elle-même comme une condamnation à mort.

Le VIH, dans ce contexte, agit comme l'ultime figuration d'un trauma qui n'a jamais cessé de se transmettre, d'un malheur « hérité » et réactivé, telle une vermine intérieure, inarrêtable et indélébile. Le dernier mot, « il a voulu faire d'elle un jouet de sexe et de mort », condense à la fois la blessure d'origine et sa perpétuation sous de multiples formes.

Au terme de ce parcours, la thèse caruthienne confirme que la mémoire traumatique n'a pas de lieu fixe dans l'événement initial, mais circule, se répète, hante et structure la temporalité biographique. Le passé n'est jamais passé, il revient incarné dans le biologique, dans les choix, dans le symptôme, dans le rêve. La mémoire somatique devient le support d'une vérité indicible, éclatée mais insistante, qui transgresse la frontière du récit pour s'imposer dans la chair.

Le destin de Julienne atteste la formulation caruthienne selon laquelle le trauma est l'histoire d'une blessure qui s'exclame, qui cherche à nous dire une vérité que ni l'histoire ni la narration ordinaire ne peuvent contenir. Le parcours de l'héroïne devient ainsi la scène de répétition sur laquelle se cristallisent la violence historique, l'oppression sexuelle, l'errance biographique et l'impossibilité d'appropriation d'un passé qui, à défaut d'être dit, se vit au plus près du corps.

C'est face à l'inscription somatique du traumatisme dans la chair qu'intervient la postmémoire, dont l'investissement imaginatif

ouvre la voie vers l'acte d'écriture comme devoir de mémoire. Dès lors, le passage de la chair à la création textuelle suppose un investissement de l'imaginaire pour une reconfiguration de l'événement absent, où l'acte d'écriture se manifeste comme accomplissement postmémoriel.

La postmémoire se distingue clairement de la mémoire par la distance générationnelle qui la sépare de l'événement d'origine, mais aussi par le rôle de l'investissement imaginatif. « La postmémoire, dit Marianne Hirsch, est une puissante forme de mémoire précisément parce que sa connexion avec son objet ou avec sa source n'est pas médiatisée par la remémoration mais par un investissement créatif et par l'imagination. » (1996 : 662). Là où la mémoire repose sur une expérience directement vécue, la postmémoire naît dans un espace dominé par les récits transmis, les silences familiaux et les traces affectives. Le sujet grandit dans un environnement marqué par les histoires, les traumatismes et les pertes de ses prédécesseurs. Sans avoir connu ces événements, il les intègre néanmoins dans son inconscient par imprégnation affective et identification imaginaire, forgeant des souvenirs adoptés plutôt que vécus. La postmémoire est ainsi un héritage psychique qui finit par constituer une forme de passé personnel pour celui ou celle qui le porte.

Dans *Julienne* de Scholastique Mukasonga, l'acte de postmémoire fonctionne sur deux registres complémentaires. Il s'incarne d'abord dans le corps même de Julienne, personnage construit comme un corps hérité marqué par l'histoire familiale,

collective. Il prend ensuite la forme d'un acte d'écriture, une entreprise littéraire par laquelle l'autrice s'engage à transmettre l'histoire de Julienne. Cette dernière n'est pas seulement le personnage du roman, la sœur de Lidia, Madeleine, et fille d'Estellia et Rukuma ; mais elle est également la sœur biologique de l'autrice, mentionnée dans *Inyenzi ou les cafards* (2006), œuvre autobiographique et un hommage mémoriel à sa famille morte lors du génocide des Tutsi au Rwanda de 1994. La page de dédicace de ce livre, où apparaît le nom de Julienne, atteste cette filiation mémorielle :

À tous ceux qui ont péri dans le génocide

[…]
à
Judit
h et
Julie
nne,
mes
sœurs
,

[…]

à tous ceux de Nyamata qui sont nommés dans ce livre et à tous ceux, plus nombreux, qui ne le sont pas,

aux rares rescapés qui ont la douleur de survivre. (Mukasonga, 2006 : 9)

L'œuvre *Julienne* ne se présente pas comme une simple fiction, mais comme une archive affective, un lieu où l'histoire individuelle rencontre la mémoire collective. Il s'agit d'un récit

qui accomplit la double fonction de réparation et de transmission, reliant la blessure intime au devoir de mémoire intergénérationnel et affiliatif. Le geste fondateur de ce roman est explicitement formulé dans la dédicace inaugurale : « C'était une promesse longtemps faite à moi-même : j'écrirai un jour le livre de Julienne. Voici enfin Julienne : pour toi, Julienne » (Mukasonga, 2024 : 9). Cette déclaration ancre le récit dans une démarche postmémorielle où l'autrice, en accomplissant cette promesse tenue plus de vingt ans après l'exil et la disparition, fait de Mukasonga un témoin secondaire, une dépositaire de récits et d'affects dont elle n'a pas été la première victime, mais dont elle porte néanmoins la charge.

En écrivant *Julienne*, elle assume une position d'exécutrice testamentaire de la mémoire familiale, ou ce qu'Estay Stange nomme le « passeur de mémoire » (Estay Stange, 2025 : 77). Le geste littéraire de Scholastique Mukasonga va au-delà de la restitution d'une voix effacée, pour assurer plutôt la transmission, ou la conjuration par l'écriture d'une vie d'exclusion. Elle restaure donc une présence effacée par l'histoire, redonne une voix à celle qui a vécu et souffert dans l'exil, et corrige, par l'écriture, l'injustice d'une existence interrompue et reléguée à la marge. Julienne, rejetée dès sa naissance et toujours aux prises avec l'exil et la violence, devient dans le roman une figure-matrice, une incarnation des femmes rwandaises déracinées, humiliées, contraintes à survivre. Sa vie transformée en récit littéraire se fait un

monument textuel offert à la fois à la mémoire familiale et à l'histoire collective.

Mais la démarche ne s'arrête pas à l'autrice puisque le geste de transmettre se répand à l'intérieur même de sa famille. Dans les remerciements, Mukasonga explique : « J'ai repoussé l'échéance, jusqu'à ce jour où ils m'ont mis le stylo entre les mains : ―Voilà maman, c'est le moment, c'est maintenant Julienne » (Mukasonga, 2024 : 219). Cette scène intime en dit beaucoup, elle révèle que la mémoire de Julienne est devenue une affaire familiale, un héritage transmis aux enfants de l'autrice, qui deviennent eux-mêmes les dépositaires de cette postmémoire. En les voyant rappeler à leur mère son devoir d'écriture, on comprend que la mémoire de Julienne ne peut rester enfermée dans le silence ou la douleur individuelle. Elle doit être racontée, partagée, mise en récit pour ne pas disparaître. Ainsi, l'autrice, en agissant comme une passeuse de mémoire devient une sorte de :

> *« Témoins de deuxième main. Des pseudo-témoins, si l'on veut. Leur rôle n'est pas d'apporter des preuves de l'événement qui permettraient d'affirmer que „cela s'est passé ainsi". Il est de rendre compte des traces du passé dans le présent pour montrer que „cela aurait pu se passer autrement", et que „la même chose pourrait se passer ailleurs" ». (Estay Stange, 2025 : 106).*

Or son écriture dépasse son geste de création et d'imagination, pour s'inscrire dans le temps mais surtout dans l'espace intergénérationnel et transgénérationnel, transformant ainsi une mémoire individuelle, intime, en une mémoire collective. Ainsi,

l'affirmation de Lidia dans le roman, selon laquelle la mort de Julienne restera « *sa mort à elle, sa douleur à elle* » (Mukasonga, 2024 : 218), se voit dépassé par l'écriture. Car en étant transmise à la génération suivante, puis inscrite dans le texte, la douleur intime devient mémoire collective, partageable, et porteuse d'un sens plus vaste que celui de la seule souffrance individuelle.

Tout bien considéré, le récit de Julienne s'inscrit dans une véritable poétique du traumatisme, où le corps féminin de la protagoniste devient, de manière frappante, le langage même des violences subies. Bien que son existence se soit entièrement déroulée avant le génocide catalytique de 1994, le roman de Mukasonga met en scène une existence placée sous le signe d'une litanie d'exils, tissée à travers le témoignage de l'autrice et du personnage de Lidia, et qui reflète l'acte de postmémoire. Le parcours de Julienne s'ouvre sur un exil maternel inscrit avant sa naissance, marqué par le rejet d'une mère qui la pressent comme « enfant du malheur ». S'ensuit un exil identitaire, lié à son apparence squelettique, mais surtout à son appartenance Tutsi et à la stigmatisation qu'elle entraîne.

À cela s'ajoute un exil géographique qui est d'abord choisi lorsqu'elle se réfugie chez sa sœur au Burundi, puis imposé lorsqu'elle est contrainte de quitter l'Afrique pour la Belgique sous prétexte de menace. Enfin, son exil devient biologique avec le VIH, maladie perçue comme une fatalité qu'elle se sent destinée à propager, conduisant à un dernier exil : celui d'une mort partagée. Dès lors, l'exil ne se réduit pas à un déplacement

géographique mais devient plutôt un processus qui transforme le corps de Julienne en archive vivante du trauma historique.

À travers ces exils successifs, volontaires ou contraints, son corps conserve, réactive et transmet les violences du passé, jusqu'à en devenir le support même d'une mémoire blessée. Cette corporéité traumatique fait de son expérience individuelle bien plus qu'un vécu intime en devenant un vecteur de postmémoire, c'est-à-dire une mémoire héritée, habitée et incarnée, qui dépasse la biographie personnelle pour rejoindre l'histoire collective. Ainsi, son corps, marqué par les exils et le VIH, ne témoigne pas seulement du malheur mais il le transmet, le perpétue et le transforme en héritage, permettant le passage de l'individuel au collectif et inscrivant la souffrance dans une dynamique de transmission mémorielle essentielle.

BIBLIOGRAPHIE

CARUTH, C., *L'expérience inappropriable : Le trauma, le récit et l'histoire* (É. Guidoni, Trad.), Hermann Éditeurs, Paris, 2023.

ESTAY STANGE, V., *La postmémoire à l'œuvre : Art et traumatisme politique à travers les générations*, Hermann Éditeurs, Paris, 2025.

HIRSCH, M., « Past Lives: Postmemories in Exile », Poetics Today, 17(4), Durham (Etats-unis) 1996, p. 659–686. Disponible sur [https://www.jstor.org/stable/1773218] (consulté le 12/10/2025).

HIRSCH, M., *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York, 2012.

HIRSCH, M., « Postmémoire », Témoigner. Entre histoire et mémoire, n° 118, Bruxelles, 2014, p. 205-206. Disponible sur [Postmémoire] (consulté le 25/05/2025).

MUKASONGA, S., *Inyenzi ou les cafards*, Gallimard, Paris, 2006.

MUKASONGA, S., *Julienne*, Gallimard, Paris, 2024.

SAUR, L., « "Hutu" et "Tutsi" : des mots pour quoi dire ? », Histoire, monde & cultures religieuses, 30(2), Karthala, Paris, 2014, p. 119–138. Disponible sur [« Hutu » et « Tutsi » : des mots pour quoi dire ? | Cairn.info] (consulté le 25/05/2025).