

Mémoire, langue et subjectivité dans les écritures féminines francophones contemporaines: de l'intime au collectif

GABRIEL DÍEZ ABADIE

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

1. INTRODUCTION

Dans les littératures francophones contemporaines, les récits de femmes issues de l'exil, de la migration ou des marges historiques occupent une place de plus en plus significative. Portées par des voix comme celles de Kim Thúy, Laura Alcoba et Leïla Slimani, ces écritures explorent des trajectoires fragmentées, marquées par la violence politique, le déplacement géographique, la transmission silencieuse ou entravée de la mémoire. Loin de toute volonté totalisante, ces textes refusent les récits homogènes pour faire émerger une mémoire subjective, sensorielle et polyphonique. Ce que ces autrices ont en commun, au-delà de la diversité de leurs origines et de leurs contextes historiques, c'est une volonté partagée de reconstruire un lien entre l'intime et l'Histoire, entre la subjectivité individuelle et la mémoire collective, à travers une langue qui, bien souvent, n'est pas celle de l'enfance, mais celle de l'exil et de la reconstruction.

Leurs œuvres, Ru (2009) et Vi (2016) pour Kim Thúy, *Le bleu des abeilles* (2013) et *Manèges* (2007) pour Laura Alcoba, *Le pays des autres* (2020) et *Regardez-nous danser* (2022) pour Leïla Slimani, mettent en scène des subjectivités féminines en tension, traversées par les ruptures de l'histoire, les silences familiaux et les décentrement linguistiques. Dans ces récits, la langue d'écriture n'est jamais neutre: elle est une terre d'accueil fragile, un outil de mise à distance, mais aussi un espace d'énonciation où le passé peut être reconfiguré. L'écriture devient alors un geste de mémoire, non pas pour rétablir un récit figé du passé, mais pour en explorer les fissures, les traces et les résonances affectives.

Ce chapitre s'inscrit dans une filiation critique marquée par les travaux d'Ángeles Sánchez Hernández, qui a mis en évidence la manière dont les écrivaines francophones issues de l'exil ou des diasporas construisent une mémoire fragmentée, souvent silencieuse, à travers une langue autre, choisie, investie. Ces écritures, loin d'un simple témoignage, déplacent les frontières du littéraire et du politique: elles disent autrement, suggèrent, éludent, transforment. Elles proposent une relecture féminine et post-migratoire de l'Histoire, depuis les marges, en faisant de l'écriture un espace d'invention mémorielle.

Trois axes structurent notre analyse. Le premier, «Langue et mémoire: entre exil et enracinement», explore la manière dont la langue française, langue d'adoption chez Alcoba et Thúy, devient le lieu même de l'élaboration d'une mémoire intime. Elle n'est pas seulement un outil d'expression: elle est ce territoire mouvant où le sujet tente de se dire à travers les ruptures, les oublis et les silences. Le second volet, «Le «je» féminin comme lieu de mémoire fragmentée», s'attache à la forme narrative de ces récits, marqués par le fragment, l'ellipse, la discontinuité. Ces écritures déconstruisent les modèles classiques de l'autobiographie pour faire place à une subjectivité éclatée, en reconstruction, toujours partielle. Enfin, la troisième section, «De l'intime à l'Histoire: la mémoire comme lien collectif», interroge les articulations entre mémoire personnelle et mémoire historique. Ces textes ne se contentent pas de raconter un vécu individuel: ils reconfigurent l'Histoire en y inscrivant des voix longtemps marginalisées, des figures féminines oubliées, des filiations politiques et affectives occultées.

Ainsi, à travers l'analyse de ces trois écrivaines, ce chapitre propose de penser les écritures francophones féminines contemporaines comme un

espace de résistance mémorielle, où la langue, le corps et le récit se conjuguent pour dire autrement le passé. Ces œuvres déplacent les centres, brouillent les frontières entre fiction et mémoire, et tracent des chemins nouveaux pour penser le rapport entre subjectivité, langage et Histoire.

2. LANGUE ET MÉMOIRE: ENTRE EXIL ET ENRACINEMENT

Dans les récits francophones contemporains de Kim Thúy (Ru, Vi) et de Laura Alcoba (*Le bleu des abeilles*), la langue française n'est pas un simple outil de communication, mais un espace mémoriel, un territoire symbolique à travers lequel se (re)construit une subjectivité marquée par l'exil, la perte et la distance. Il s'agit d'une langue adoptée, affectivement investie, choisie autant qu'imposée, qui agit comme une interface sensible entre l'intime et l'Histoire, entre le passé silencieux et le présent d'énonciation.

Chez Kim Thúy, l'écriture fragmentaire de Ru (2009) ou Vi (2016) donne à voir une mémoire éclatée, lacunaire, marquée par la fuite du Vietnam, l'arrivée au Québec, la reconfiguration identitaire. Chaque fragment narratif, souvent très court, évoque un moment suspendu: un souvenir sensoriel, une parole transmise, une absence. Ces éclats forment une constellation plutôt qu'un récit continu, et incarnent une mémoire exilée, discontinue. Comme le note Dusillant-Fernandes (2012), cette forme morcelée reflète la difficulté intrinsèque de raconter un passé marqué par la guerre, le déracinement et le silence. Le français devient ici un lieu de médiation, une langue de détour et de pudeur, mais aussi un outil d'ancrage: «Je suis venue au monde pendant l'offensive du Têt. [...] Ma naissance a eu pour mission de remplacer les vies perdues» (Thúy, 2009, p. 11). Par cette phrase, la narratrice souligne le lien indélébile entre son identité et une mémoire collective traumatique. Et ce lien, paradoxalement, ne se dit pas dans la langue maternelle vietnamienne, mais dans une langue seconde, étrangère, choisie comme espace possible de recomposition narrative.

Dans ses entretiens, Thúy précise qu'elle ne pouvait écrire ce passé qu'en français, langue qui lui permettait de poser une distance émotionnelle et narrative: «Je dirais tout simplement [que j'ai voulu] me donner une enfance, parce que je n'ai pas l'impression d'avoir été enfant.» Ce geste d'écriture

dans une langue autre est une manière de créer un espace de re-mémoration, d'inventer un «je» qui puisse accueillir ce qui n'a pas été vécu comme tel, mais qui a été transmis comme blessure.

Dans *Le bleu des abeilles*, Laura Alcoba met en scène l'apprentissage progressif de la langue française comme un processus d'appropriation identitaire. La narratrice, enfant exilée d'Argentine, découvre peu à peu cette langue d'accueil qui n'est pas celle du deuil ni de la clandestinité, mais celle d'un avenir possible. Ce cheminement linguistique est étroitement lié à une reconstruction intime: le français devient une langue-refuge, un territoire symbolique de recomposition du soi. La mémoire de l'exil y passe par des gestes quotidiens et par l'émerveillement devant une langue qui s'impose d'abord par les livres et les sons avant de devenir un instrument de subjectivation affective (Alcoba, 2013).

Chez Alcoba comme chez Thúy, la langue française n'est ni une langue d'effacement ni une langue d'assimilation, mais une langue de reconfiguration mémorielle. Ce phénomène rejoint les analyses d'Ángeles Sánchez Hernández (2019, 2022), qui lit ces écritures comme le produit d'un «espace tiers»: une zone interstitielle où la langue d'écriture ne coïncide pas totalement avec l'histoire familiale ou identitaire, mais permet d'en faire émerger les traces diffuses. Ce positionnement est aussi celui décrit par Marie-Hélène Urro (2014), pour qui la langue seconde devient un lieu actif de mémoire, un vecteur de recomposition identitaire, autant qu'un moyen d'expression du trauma. L'usage d'une langue autre facilite paradoxalement la remémoration: elle autorise la distance, et permet une narration prudente, fragmentaire, pudique.

Le flottement linguistique, cette tension permanente entre deux langues (ou plus), devient le symptôme d'une mémoire divisée, oscillant entre fidélité à un passé traumatique et désir de reconstruction. Chez Alcoba, cette tension se manifeste par des expressions espagnoles subtilement insérées dans une syntaxe française limpide. Ce bilinguisme narratif traduit une forme de traduction intérieure permanente, qui est aussi une traduction affective, identitaire, mémorielle. La langue française devient à la fois support, écran et révélateur.

L'esthétique du fragment, chez ces autrices, n'est pas une coquetterie formelle: elle est le reflet d'une mémoire traumatique, qui ne peut se dire de façon linéaire. La brièveté des chapitres, les silences, les ellipses, les répétitions,

tout cela correspond à ce que la psychanalyste Cathy Caruth (1996) appelle une mémoire «incomplète», marquée par l'irruption du passé dans le présent sans médiation stable. Ces formes allusives et discontinues rejoignent les réflexions menées dans les travaux critiques sur la mémoire diasporique, où le langage n'est jamais considéré comme un vecteur transparent d'un passé intact, mais comme un espace de recomposition affective, traversé de silences constitutifs.

Ces formes allusives, discontinues, rejoignent les analyses de Nicole Koulayan (2003) qui, dans « Le français, langue diasporique d'un genre spécifique », identifie le français utilisé par les auteurs issus de l'immigration comme une langue diasporique singulière: à la fois lieu de mémoire, vecteur d'identités plurielles et instrument d'hybridation culturelle. Plus récemment, Monge et al. (2023) soulignent que de telles langues «font lien entre les implantations et [...] la terre d'origine», agissant comme des vecteurs identitaires fondateurs pour des locuteurs plurilingues, même immobiles. La littérature francophone de l'exil, d'adoption ou de la diaspora fait ainsi de la langue seconde un espace mémoriel à part entière, à la fois marqué par l'absence d'un sol d'origine et porteur d'une nécessité de réancrage. Le français, dans ce contexte, n'est ni la langue du pouvoir colonial ni un simple substitut: c'est une langue investie, métamorphosée, qui porte en elle les frottements, les manques, les silences constitutifs.

Par ailleurs, cette langue d'écriture se charge d'un rôle presque corporel. Les souvenirs passent par les sensations, par des détails concrets. Dans *Vi*, par exemple, une robe, un bol de soupe, une odeur de sauce poisson déclenchent un souvenir latent. Le langage devient alors sensoriel, tactile, olfactif. Il ne nomme pas, il évoque. Cette écriture sensorielle est une forme de résistance au récit historique dominant: elle privilégie l'expérience vécue, le ressenti individuel, les micro-histoires. Ce sont ces détails, souvent considérés comme insignifiants, qui composent une archive alternative, où le corps et les affects prennent le pas sur la chronologie et les faits.

L'écriture dans une langue autre est aussi une manière de refuser le récit imposé, celui des archives officielles, des langues institutionnelles, des histoires nationales. Elle devient un geste politique discret, mais fort: elle recentre le récit sur des subjectivités mineures, féminines, post-migratoires. Cette déterritorialisation du langage est également une déhiérarchisation des formes narratives. Loin du roman classique, ces textes privilégient la prose

brève, le fragment poétique, l'allusion. La langue française y devient pluralisée, marquée par des rythmes et des imaginaires venus d'ailleurs, hybridée, traversée de souvenirs qui la débordent.

Enfin, la langue choisie devient parfois langue de défi. Elle permet de reprendre possession d'un récit que l'Histoire officielle a invisibilisé. Alcoba, Thúy ou Slimani écrivent contre l'effacement, mais sans violence. Leur résistance est littéraire, stylistique, patiente. Comme l'écrit Slimani (2020) dans *Le pays des autres*, ce sont les petits gestes qui réécrivent l'Histoire. Dans ce contexte, la langue seconde n'est pas un lieu de dépossession, mais de réinvention discrète, de lente réappropriation. Elle est chargée d'un pouvoir de métamorphose, capable de contenir les dissonances, de faire émerger les absents.

En définitive, dans ces écritures féminines francophones, la langue française devient bien plus qu'un médium: elle est un espace mémoriel mouvant, un outil de survie narrative, un laboratoire de subjectivités fragmentées. Loin d'être simplement adoptée, elle est travaillée, recomposée, investie. Elle devient un lieu paradoxal d'enracinement dans l'exil, de reconstruction dans la perte. Elle permet d'habiter la mémoire sans la figer, d'habiter la langue sans s'y dissoudre. Et c'est là, peut-être, que réside le geste littéraire le plus fort: dans cette capacité à faire de l'incertain, du silencieux et du lacunaire, une forme de vérité partagée, une mémoire en mouvement.

3. LE «JE» FÉMININ COMME LIEU DE MÉMOIRE FRAGMENTÉE

Dans les littératures francophones contemporaines marquées par l'exil, le «je» féminin ne se présente jamais comme une entité stable, assurée ou centrale. Il n'est ni le garant d'une vérité autobiographique continue, ni le sujet souverain d'un récit de soi. Bien au contraire, il incarne une forme de vulnérabilité narrative, une subjectivité en tension, traversée par des voix, des silences, des brisures. Ce «je» se construit dans l'éclatement, dans l'inachevé, dans la recomposition constante de fragments mémoriels souvent douloureux. Loin de chercher l'unité, il s'assume comme lieu de fracture, de recomposition, de creux. Il devient un espace d'émergence fragile mais tenace d'une mémoire intime, féminine et diasporique.

Chez Kim Thúy, cette esthétique de la fragmentation est assumée pleinement. Dans *Ru* (2009) comme dans *Vi* (2016), le texte est constitué de courts chapitres, parfois de quelques lignes à peine, qui s'apparentent à des vignettes, des flashes de mémoire, des sensations fugaces, des fragments d'un passé dispersé. Ces unités narratives sont autant de points d'entrée dans un récit disloqué, qui ne prétend pas tout dire, mais qui laisse affleurer une vérité émotionnelle. Cette forme correspond à la logique de la mémoire traumatique: non linéaire, non totalisable, fondée sur des associations, des retours en arrière imprévus, des répétitions obsessionnelles. Thúy elle-même reconnaît dans des entretiens que cette écriture morcelée lui permet de «dire sans trahir», de «préserver ce qui fait mal sans l'exposer». Le «je» devient alors un point d'appui éphémère, toujours en mouvement, jamais fixé.

Cette instabilité se manifeste aussi dans le positionnement identitaire. Le «je» de Thúy est une voix traversée par les influences du Vietnam, du Québec, de la France. Il est à la fois enfant, femme, mère, étrangère, intime et collective. Chaque fragment réintroduit un pan de cette pluralité sans jamais en faire une synthèse. Le «je» reste poreux, traversé par des voix maternelles, par les silences des absents, par les images d'un Vietnam perdu. La mémoire ne s'exprime pas par des faits ou des dates, mais par le ressenti, les émotions, les gestes. L'écriture se fait alors mémoire sensorielle: un parfum, une texture, un bruit deviennent porteurs d'un souvenir indicible.

Dans *Le bleu des abeilles* (2013), Laura Alcoba explore cette même logique de la fragmentation à travers une narratrice-enfant confrontée à l'exil et à la clandestinité. Le «je» y est celui d'une fillette argentine arrivée en France, qui découvre une langue nouvelle, un monde inconnu, tout en portant en elle les silences d'un passé marqué par la répression politique. Ce «je» enfantin est doublement décentré: par sa position d'exilée, et par son statut d'enfant, c'est-à-dire d'être en construction, dans l'incompréhension partielle de ce qui l'entoure. L'écriture épouse cette incertitude: les souvenirs sont diffus, elliptiques, faits d'images floues, de malentendus, de sensations confuses. Le passé argentin ne s'exprime jamais frontalement, mais à travers des détails: un regard de la mère, un mot entendu, une lettre reçue.

Cette écriture à hauteur d'enfant permet une mise à distance pudique du trauma. Alcoba ne décrit pas directement la prison, la peur ou la violence, mais les suggère par des éléments du quotidien. Ce choix narratif donne à voir une mémoire oblique, jamais didactique, toujours sensorielle. Il s'agit, comme

le souligne Ángeles Sánchez Hernández, d'une stratégie d'écriture féminine post-migratoire: dire sans dire, parler à travers les blancs, faire affleurer le passé dans les interstices du présent narré. Ce «je» discret, mais puissant, refuse les discours autoritaires, et choisit l'intime comme espace de résistance.

La syntaxe elle-même, dans ces récits, incarne cette tension mémorielle. Le style de Thúy, très épuré, fragmentaire, laisse de larges zones de silence. Les phrases courtes, les ellipses, les ruptures de ton traduisent l'impossibilité de dire autrement. Loin d'un effet esthétique gratuit, cette fragmentation formelle traduit une esthétique de la retenue, où le souvenir ne peut être énoncé que par éclats. Alcoba, de son côté, adopte une narration faussement simple, où la linéarité apparente masque une construction complexe de la mémoire à travers les sensations, les retours en arrière, les insertions d'éléments décalés dans le fil du récit. L'enfant-narratrice semble avancer à tâtons, tentant de reconstruire une logique affective à partir de bribes.

La figure de la mère joue dans les deux cas un rôle central dans cette mémoire fragmentée. Chez Alcoba, la mère est à la fois présente et absente: elle incarne la clandestinité, le secret, la force silencieuse. L'enfant la regarde comme une énigme, un point d'ancrage autant qu'un lieu de mystère. La mémoire passe par ce regard: c'est à travers la mère que le passé devient sensible, que l'Histoire trouve une matérialité affective. Chez Thúy, la mère incarne également la transmission d'un passé tu, mais essentiel. Elle porte en elle les non-dits de la guerre, les exils subis, les douleurs transmises sans mots. Dans les deux cas, la mère est une figure-catalyseur, qui rend possible l'émergence d'un «je» féminin fragmenté mais relié, fragile mais porteur de sens.

Ce motif du regard sur la mère est également présent chez Leïla Slimani, notamment dans *Le pays des autres* (2020), où la mémoire paternelle, bien que centrale, est contrebalancée par une filiation féminine silencieuse mais structurante. Le personnage de Mathilde vit un exil intérieur profond: étrangère au Maroc, incomprise par son mari, elle incarne une fracture identitaire douloureuse. Sa parole, souvent contrainte, s'exprime dans les creux du texte, dans ce qui n'est pas dit. L'écriture de Slimani utilise le fragment, la faille, le blanc, pour évoquer cette mémoire diasporique qui ne trouve pas sa place dans les récits nationaux. Ce choix formel traduit aussi une volonté politique: donner voix à celles qui ne figurent pas dans l'Histoire officielle, inventer un espace d'écoute pour les subjectivités marginales.

Slimani, dans ses propos publics, insiste sur l'idée que certaines douleurs ne peuvent être consolées: «Il y a des douleurs inconsolables. Mais on peut leur donner une forme.» Cette phrase résume l'enjeu de l'écriture fragmentée: il ne s'agit pas de réparer, mais de porter, d'assumer, de transmettre sans figer. L'écriture devient une hospitalité faite au passé, un espace ouvert à la complexité, à l'ambivalence, à l'ombre. Ce «je» féminin, loin d'être narcissique ou autocentré, est traversé par des mémoires familiales, historiques, collectives. Il est le lieu où ces mémoires se croisent, se contredisent, se répondent.

La mémoire, dans ces récits, ne se transmet pas seulement par les mots, mais par des objets, des gestes, des perceptions. Dans *Vi*, un bol de soupe, une robe d'enfance, une odeur de poisson séché deviennent des points d'ancrage symboliques. Chez Alcoba, ce sont les lettres de la marraine, les livres, les sensations liées à la langue française qui jouent ce rôle. Ces éléments incarnent une mémoire incarnée, affective, une mémoire du corps. Loin d'un souvenir intellectuel, il s'agit d'un ressenti. Le «je» se construit par le sensible.

En définitive, l'écriture du «je» féminin dans ces œuvres post-migratoires ne vise pas l'unité biographique, mais l'hospitalité envers une mémoire brisée. Elle accueille les absents, les oubliés, les silences. Elle affirme que la mémoire est multiple, contradictoire, parfois incohérente, et que c'est précisément cette incohérence qui la rend vivante. Ces écritures nous invitent à repenser la notion d'identité non comme une essence, mais comme un processus, un montage fragile de souvenirs, de sensations, de récits. Elles ouvrent un espace où le fragment devient forme pleine, où l'éclatement devient mémoire, où le «je» devient chant à plusieurs voix.

4. DE L'INTIME À L'HISTOIRE: LA MÉMOIRE COMME LIEN COLLECTIF

Si les textes de Kim Thúy (*Ru*, *Vi*), de Laura Alcoba (*Manèges*, *Le bleu des abeilles*) ou de Leïla Slimani (*Le pays des autres*, *Regardez-nous danser*) prennent racine dans des expériences individuelles, leur portée dépasse largement le registre de l'intime. En effet, ces voix féminines, souvent marquées par l'exil, le silence ou la marginalisation, inscrivent leur récit dans une mémoire collective, qu'elle soit historique, politique ou diasporique. Cette articulation subtile entre l'expérience personnelle et les enjeux collectifs

constitue un trait central de l'écriture mémorielle féminine contemporaine. Là encore, les travaux d'Ángeles Sánchez Hernández sont précieux pour penser cette littérature comme un espace de recomposition de l'Histoire depuis les marges.

Dans *Le pays des autres* de Leïla Slimani, cette tension entre intimité et histoire est au cœur du récit. L'héroïne Mathilde, Française installée au Maroc après la Seconde Guerre mondiale, incarne une figure ambivalente: à la fois colonisatrice par sa présence et dominée par sa condition de femme dans un monde patriarcal et rural. L'Histoire avec un grand H s'invite dans le quotidien: la lutte pour l'indépendance du Maroc, les révoltes paysannes, les fractures sociales et raciales. Pourtant, Slimani ne raconte pas ces événements frontalement. Ils apparaissent en creux, à travers les tensions familiales, les regards, les ressentiments. Ce choix d'écriture, fait de suggestion, d'allusion, de silences, permet de donner à voir l'impact du politique dans la sphère intime.

Cette stratégie narrative de l'effacement apparent est au service d'une réinscription de l'individuel dans le collectif. Chez Leïla Slimani, cette tension se cristallise particulièrement dans le personnage de Mathilde. Étrangère en terre marocaine, marginalisée dans sa belle-famille, réduite à une fonction domestique et maternelle, Mathilde subit le poids des normes patriarcales tout en cherchant des espaces de liberté: son jardin, ses promenades solitaires, sa complicité ambivalente avec son mari Amine. Ces interstices d'autonomie, bien que modestes, permettent de donner chair à une parole féminine étouffée. À travers elle, Slimani rend visible une mémoire oubliée: celle des femmes colonisatrices sans pouvoir, ni ici ni là-bas, et pose ainsi la question d'une appartenance toujours contrariée. Slimani déconstruit le roman national marocain en y insérant des figures féminines qui, tout en étant prises dans les réseaux de pouvoir, tentent de s'en émanciper. Ce refus de la linéarité historique, cette volonté de faire de la mémoire un espace polyphonique et contradictoire, participe à une poétique de l'entre-deux. L'histoire intime de Mathilde, ou celle de la fille d'immigré dans *Regardez-nous danser*, devient le prisme par lequel se rejoue l'Histoire officielle, désormais décentrée, subjective, féminine.

Chez Laura Alcoba, la dimension politique est tout aussi présente, mais elle est médiatisée par le regard de l'enfant. Dans *Le bleu des abeilles*, le récit d'enfance est traversé par les non-dits de la dictature argentine: la clandestinité de la mère, l'absence du père, la peur, les prisons. L'Histoire est là, mais toujours en creux. Elle se transmet par les gestes du quotidien, les silences familiaux, les

ellipses narratives. La narratrice ne comprend pas tout, mais elle sent, pressent. La mémoire collective se construit alors à travers une mémoire sensorielle et affective. Le politique se glisse dans l'intime, le grand récit national se dissout dans les détails du domestique.

Cette mémoire familiale blessée, Alcoba la déploie sans pathos, avec une retenue marquée. L'écriture se veut pudique, à hauteur d'enfant. Il n'y a pas de grand discours, mais une juxtaposition de scènes sensibles, de souvenirs lacunaires. Ce choix est esthétique autant que politique: il permet de redonner voix à ceux qui n'ont pas eu la possibilité de raconter, à ceux que l'Histoire a effacés. Comme le montre Sánchez Hernández, cette forme d'écriture discrète est une résistance: elle ne crie pas, mais elle insiste, elle crée une mémoire alternative, souterraine, mais persistante.

L'écriture de Kim Thúy participe également à cette reconfiguration de la mémoire collective. Dans *Ru* ou *Vi*, elle ne cherche pas à raconter l'Histoire du Vietnam ou de l'exil de façon encyclopédique. Elle préfère la métaphore, la sensation, l'ellipse. Chaque fragment est une trace, un écho. Ce sont les gestes des femmes, les regards d'enfants, les odeurs de cuisine, les bruits du port qui racontent la guerre, la fuite, le dépassement. La mémoire collective n'est pas une suite de faits, mais une constellation de résonances affectives. Elle est subjective, mouvante, mais d'autant plus signifiante. Ces micro-récits révèlent la manière dont l'intime peut constituer un socle d'Histoire, plus éloquent parfois que les grandes fresques historiques.

L'Histoire, dans ces récits, ne précède pas le sujet: elle l'habite, elle le travaille de l'intérieur. L'écriture devient alors un acte politique discret, mais profond. Ainsi, chez Kim Thúy, dans *Vi*, un passage évoque une mère qui, pour nourrir ses enfants, doit troquer des bijoux contre un sac de riz, geste banal et silencieux qui condense tout un pan de l'Histoire vietnamienne de l'après-guerre. Ce sont ces gestes anodins, racontés sans emphase, qui cristallisent la violence historique et soulignent la résilience. Chez Laura Alcoba, dans *Manèges*, l'évocation de la prison d'Ezeiza, réduite à des souvenirs flous, à un sac préparé par la mère en silence, devient un acte de remémoration qui re-politise l'espace domestique. En racontant leur expérience, ces autrices réinscrivent des voix féminines dans un tissu historique où elles étaient absentes ou marginales. Le «je» narratif devient un «nous» implicite: il incarne des générations, des filiations, des diasporas. La mémoire individuelle devient archive collective, trace plurielle d'un vécu diasporique, genré, silencé.

Leïla Slimani, dans ses entretiens comme dans ses œuvres, revendique cette dimension politique de la littérature. Dans *Le pays des autres*, elle fait de l'écriture une arme douce mais incisive contre les silences de l'Histoire. Par exemple, lorsqu'elle décrit l'épisode où Mathilde tente de consulter un médecin pour sa fille et se heurte au mépris colonial de l'administration française, elle met en lumière, sans discours explicite, la violence systémique d'une époque. Ce moment apparemment banal devient une scène exemplaire de l'exclusion et du racisme institutionnel, soulignant comment l'intime se trouve traversé de tensions historiques. L'écriture se transforme ainsi en acte de dévoilement, de résistance, et de mémoire. Elle insiste sur la nécessité de dire les silences, de rendre visible l'invisible. La mémoire de son père, accusé à tort de corruption, devient un point d'ancrage autobiographique et symbolique. Elle écrit pour «retrouver ses fantômes», pour leur donner une forme, sans chercher à les réparer. La littérature, selon elle, n'est pas un lieu de rédemption, mais un espace de confrontation, d'accueil du chagrin, de mémoire lucide. Elle dénonce aussi la violence du regard extérieur qui enferme, qui identifie: en arrivant en France, elle devient «Arabe» pour la première fois, comme si son altérité ne pouvait s'exprimer que dans la catégorie projetée par l'autre.

Cette assignation identitaire rejoint un enjeu plus large de réécriture de l'Histoire: qui a le droit de parler ? Dans quelle langue ? Pour dire quoi ? Slimani, Alcoba et Thúy répondent en proposant une littérature qui refuse la linéarité et l'hégémonie d'un seul récit. Elles déconstruisent l'autorité des archives officielles pour proposer des contre-récits marqués par l'intime. Ces écritures du quotidien, de la sensation, de l'émotion, sont autant de stratégies de résistance à l'effacement.

En ce sens, l'Histoire qu'elles racontent est toujours fragmentaire, parcellaire, située dans un entrelacs de voix, de silences et de gestes qui forment une mémoire incarnée. Elle émerge non pas comme un récit figé ou universel, mais comme une constellation de vécus singuliers, ancrés dans des contextes diasporiques, genrés et historiques précis. Le regard féminin post-migratoire, porté par Kim Thúy, Laura Alcoba ou Leïla Slimani, devient alors un prisme essentiel pour relire le passé. C'est à travers lui que les marges prennent la parole, que les figures mineures de l'Histoire accèdent à une visibilité, et que les récits dominants sont subtilement détournés, infléchis, reconfigurés. Cette relecture n'est jamais autoritaire, mais toujours située, sensible et plurielle, un geste d'écriture qui fait mémoire tout en refusant de la figer. C'est une histoire

qui passe par les corps, les silences, les absences. L'écriture devient une forme d'archive affective. Elle restitue les voix disparues non pour reconstituer un passé idéal, mais pour en accepter la complexité, la douleur, la fragmentation. Elle met en relation des expériences dispersées, minorées, oubliées, et les relie dans une trame mémorielle commune.

En définitive, ces écritures féminines francophones opèrent un déplacement profond du récit historique: elles montrent que la mémoire collective ne peut exister sans les voix individuelles, sans les subjectivités blessées, sans les silences transmis. Elles réaffirment que l'intime est politique, que le personnel est historique, et que l'écriture peut être un geste de transmission, de réparation, voire de réinvention du passé. Elles inventent ainsi une manière nouvelle de faire mémoire: à hauteur de femme, à hauteur d'exil, à hauteur de trace.

5. CONCLUSION

À travers l'étude croisée de *Le bleu des abeilles* de Laura Alcoba, de *Ru et Vi* de Kim Thúy, ainsi que de *Pays des autres* de Leïla Slimani, ce chapitre a tenté de cerner les dynamiques singulières qui traversent l'écriture féminine francophone contemporaine dans un contexte post-migratoire. Si chacune de ces œuvres puise dans une expérience intime, l'exil, la filiation, l'enfance, la perte, aucune ne s'enferme dans un repli individuel. Au contraire, leur force réside dans leur capacité à faire du singulier une voie d'accès au collectif, à dire l'Histoire à travers les creux du récit personnel.

Dans un premier temps, nous avons mis en lumière le rôle fondamental de la langue dans ces processus de subjectivation mémorielle. Ni langue maternelle ni simple outil communicationnel, le français devient pour Alcoba et Thúy un espace d'énonciation affective et politique, un territoire où reconstruire une mémoire fragmentée, silencieuse, souvent indicible. Cette langue d'adoption, investie d'émotions complexes, devient paradoxalement une terre d'enracinement, là où tout semblait flottant. Elle constitue un «lieu de mémoire mobile» où le sujet féminin diasporique peut à la fois dire et se dire, affronter le passé sans être écrasé par lui.

Nous avons ensuite observé comment le «je» féminin, loin d'être un sujet plein et stable, se donne à lire comme un lieu de fracture et de recomposition

permanente. Chez Thúy, Alcoba, mais aussi Slimani, l'autofiction ne s'écrit pas selon les codes classiques d'une linéarité narrative ou d'une cohérence identitaire. Elle privilégie le fragment, l'ellipse, le silence, la sensation. Ce «je» est morcelé, multiple, traversé de voix maternelles, de fantômes familiaux, de silences historiques. Il ne cherche ni à se totaliser ni à se réparer, mais à accueillir l'incomplétude comme modalité d'existence. Ces écritures mettent ainsi en œuvre une poétique de la discontinuité qui rejoint une vérité du ressenti plus qu'un récit de maîtrise.

Enfin, nous avons souligné que cette mémoire intime, sensorielle, fragmentée, s'inscrit aussi dans une tension plus large avec l'Histoire. Loin de se limiter à une intériorité mélancolique, ces autrices font de leur écriture un acte politique discret mais puissant. Alcoba redonne chair à une enfance étouffée par la dictature argentine. Thúy fait entendre les éclats d'une guerre et d'un exil souvent tus dans les récits nationaux. Slimani interroge de manière frontale les mécanismes d'invisibilisation de l'histoire coloniale et les violences symboliques de l'assimilation. Le lien entre mémoire familiale et mémoire collective ne va jamais de soi: il est conflictuel, instable, mais justement productif. Il oblige à relire le passé non comme une archive close, mais comme un champ de tensions, de contradictions et de voix multiple

Ce que ces écritures ont en commun, c'est aussi leur refus d'un récit unifié, apaisé, réparateur. Elles rejettent les modèles cathartiques ou résilients au profit d'une hospitalité au chagrin, à l'échec, à l'ambivalence. Elles donnent forme à ce qui résiste à la forme, elles laissent parler ce qui, trop souvent, a été tu. En cela, elles s'inscrivent dans une continuité avec les réflexions d'Ángeles Sánchez Hernández, qui a souligné combien l'écriture des femmes issues de l'exil ou de la diaspora ne vise pas tant à «raconter leur vie» qu'à faire de la littérature un espace de légitimation du silence, de la faille, du discontinu.

Ces récits post-migratoires féminins ne se contentent donc pas de produire une parole intime. Ils déplacent les frontières du littéraire en reconfigurant les régimes de mémoire, en réinventant les formes narratives, en replaçant les figures féminines au centre du récit historique. Ils montrent que le corps, la langue, la mémoire et l'écriture ne sont pas séparés, mais intimement liés dans une logique de recomposition permanente. Le «je» devient un point de diffraction du collectif: il porte en lui les vestiges de l'Histoire, les affects hérités, les voix tues, mais aussi la possibilité de les transmettre autrement.

Ainsi, les écritures d'Alcoba, Thúy et Slimani renouvellent en profondeur les modalités du récit de soi en contexte francophone. En tissant l'intime et le politique, le sensoriel et l'historique, la perte et l'acte de dire, elles ouvrent un chemin littéraire inédit, exigeant et profondément nécessaire. Elles font de l'écriture un lieu de survivance, de réinvention, et de transmission plurielle. Non pas malgré la fragmentation, mais grâce à elle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Alcoba, L. (2007). *Manèges: Petite histoire argentine*. Gallimard.
- Alcoba, L. (2013). *Le bleu des abeilles*. Gallimard.
- Benaïssa, F. (2014). *Les écritures de soi chez les écrivaines migrantes francophones*. L'Harmattan.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- Cherrad, N. (2017). *L'écriture féminine francophone face à l'Histoire: entre mémoire intime et mémoire collective*. Presses Universitaires de Rennes.
- Ernaux, A. (1983). *La place*. Gallimard.
- Ernaux, A. (1988). *Une femme*. Gallimard.
- Koulayan, N. (2003). Le français, langue diasporique d'un genre spécifique. *Synergies Algérie*, 1, 29–38.
- Laronde, M. (2004). *Autour du français langue d'écriture: mémoire, exil, identité*. Peter Lang.
- Monge, S., Sato, Y., & Leclercq, J. (2023). *Langues et ancrages: entre mobilité, plurilinguisme et identités*. Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil.
- Sánchez Hernández, Á. (2020). Écritures de l'intime et mémoire historique dans la littérature féminine francophone contemporaine. Universidad de Salamanca.
- Slimani, L. (2020). *Le pays des autres*. Gallimard.
- Slimani, L. (2022). *Regardez-nous danser*. Gallimard.
- Thúy, K. (2009). *Ru*. Libre Expression.
- Thúy, K. (2016). *Vi*. Libre Expression.
- Urro, L. (2014). Mémoire et subjectivation dans l'écriture migrante féminine francophone. *Francofonía*, 26, 85–102.

