
| RESEARCH ARTICLE

Violence, discipline et résistance : la politique de l'espace dans Petit Pays de Gaël Faye

Qiuxi Tang

Department of French Language and Literature, Jinan University, Guangzhou, Guangdong, China

Corresponding Author: Qiuxi Tang, **E-mail:** 2993402608@qq.com

| ABSTRACT

À partir de la théorie foucauldienne de l'espace, cet article analyse l'opposition entre deux espaces centraux dans Petit Pays de Gaël Faye : l'Impasse et le Cabaret. L'Impasse, produit de l'histoire coloniale et des privilèges de classe, apparaît en surface comme un paradis de l'enfance, mais recèle en réalité une inscription violente du colonialisme. L'éclatement de la guerre fait passer la logique disciplinaire de cet espace du caché au manifeste, transformant finalement le protagoniste Gabriel de victime en bourreau. À l'inverse, le Cabaret, espace stable traversant l'avant-guerre, la guerre et l'après-guerre, constitue une résistance au pouvoir violent par sa suspension des frontières raciales, la continuité de la vie quotidienne et la préservation des mémoires plurielles. À travers l'analyse contrastée de ces deux espaces, cet article met en lumière la logique interne du cycle de la violence et des possibilités de résistance dans le contexte postcolonial.

| KEYWORDS

Petit Pays, espace, Foucault

| ARTICLE INFORMATION

ACCEPTED: 3 September 2026

PUBLISHED: 09 October 2026

DOI: 10.32996/ijllt.2026.9.10.12

1. Introduction

Petit Pays, premier roman de l'écrivain français contemporain Gaël Faye, retrace l'enfance et les bouleversements familiaux du jeune Gabriel, pris dans la tourmente du génocide rwandais et de la guerre civile burundaise. Porté par une forte dimension autobiographique, l'auteur prête au protagoniste Gabriel sa propre trajectoire, restituant à la première personne ses années d'enfance au Burundi. C'est à travers ce regard d'enfant que le roman donne à voir la mémoire collective meurtrie par la guerre, conférant à Petit Pays une écriture singulièrement marquée par le prisme de l'enfance et le poids du traumatisme.

L'Impasse et le Cabaret sont deux espaces importants dans Petit Pays. L'Impasse, où habite le protagoniste Gabriel, est pour lui un paradis de l'enfance ; le Cabaret, lieu de rassemblement populaire où l'on parle librement, est qualifié de « pouls de la nation ». Le récit commence à l'Impasse et se termine au Cabaret. Ces deux espaces constituent le fil conducteur invisible du roman : le parcours de Gabriel de l'Impasse au Cabaret symbolise à la fois le passage de l'enfance à l'âge adulte et la sortie des ruines de la guerre pour entrer dans une « hétérotopie » libre et pacifique.

Cependant, l'opposition entre ces deux espaces ne se réduit pas à une simple dichotomie entre « fermeture-ouverture » ou « violence-paix ». À partir de la théorie foucauldienne de l'espace, cet article cherche à démontrer que l'Impasse est un espace disciplinaire « produit » par le pouvoir colonial et la violence guerrière, au sein duquel opère constamment une logique violente du racisme ; tandis que le Cabaret constitue ce que Foucault nomme un « espace hétérotopique », qui, par sa suspension de l'ordre dominant du pouvoir, son maintien de la vie quotidienne et sa préservation des mémoires plurielles, oppose une résistance à la discipline violente. Le déplacement du protagoniste entre ces deux espaces reflète la transformation de l'individu d'une existence aliénée à une existence authentique dans un monde violent.

2. L'inscription spatiale de la violence coloniale

L'Impasse est une ruelle de deux cents mètres dans le quartier riche de Bujumbura, bordée de maisons entourées de jardins et d'arbres fruitiers, où un doux parfum qui éloignait les moustiques. Aux yeux de Gabriel, l'Impasse est comme « le voile qui me protégeait depuis toujours des piqures de moustique » (Faye, 2016, p.21), une utopie enfantine. Avant l'arrivée de la guerre, cet

enfant naïf pensait y rester pour toute la vie. Pourtant, sous cette surface édénique se cache une structure profonde de violence coloniale.

La composition des habitants de l'Impasse révèle sa nature. La plupart ne sont pas originaires de la région : on y trouve des Allemands, des Grecs, ainsi que des hommes des anciennes puissances coloniales (France, Belgique) et leurs enfants métis nés de femmes locales. Gino, le meilleur ami de Gabriel, habite une vieille maison coloniale. Ces résidents étrangers ne se sont pas installés ici par hasard, mais pour prolonger les privilèges raciaux de l'époque coloniale. Le père de Gabriel, Michel, le souligne : « Pourquoi penses-tu que Jacques préfère rester dans cette région plutôt que rentrer en Belgique? Ici, nous sommes des privilégiés. Là-bas, nous ne serons personne. » (Faye, 2016, p. 16). L'Impasse n'est donc jamais un espace géographique neutre, mais un espace produit par l'histoire coloniale, le racisme et les privilèges de classe (Alix, 2016). Les Blancs et les métis en sont les « usagers » : ils jouent dans les jardins, organisent des fêtes, mènent une vie insouciant. Les Noirs locaux, comme le domestique Prothé, en sont les « servants » : leur existence ne sert qu'à garantir l'expérience édénique des premiers, tandis que leurs droits et leur dignité sont constamment méprisés, voire niés. La violence coloniale se manifeste le plus directement dans l'Impasse par le traitement arbitraire des corps noirs. M. Von Gotzen, un Allemand, urine dans la nourriture de son jardinier, ou enferme un jeune domestique dans un congélateur parce qu'il a brûlé des bananes. Ces actes extrêmes révèlent un fait : le corps du domestique local ne jouit d'aucun droit fondamental et il est considéré comme un objet que l'on peut disposer à volonté, pour se divertir ou évacuer ses émotions.

Foucault, dans *Surveiller et punir*, développe le concept d'« économie politique du corps » : le système de pouvoir place le corps dans une économie politique spécifique — le corps est directement impliqué dans le champ politique ; les relations de pouvoir l'investissent, le marquent, le dressent, le supplicient, le forcent à des tâches, à des cérémonies, à émettre des signes (Foucault, 1975). Le cuisinier noir de Jacques en est l'illustration parfaite : vêtu d'une toque et un tablier blanc, cet accoutrement vise à s'intégrer parfaitement dans le style de vie européen de la maison Jacques, prolongeant l'esthétique et le statut de son maître. Pourtant, cette apparence soignée est démentie par ses pieds nus et crevassés. Quel que soit l'ornementation par les signes de la civilisation, le corps du domestique reste exclu de la véritable sphère des privilégiés. On peut le parer, jamais l'intégrer.

La violence coloniale s'incarne également dans le conflit entre les parents de Gabriel. Sa mère, Yvonne, est une réfugiée rwandaise venue au Burundi, mariée à un Français, Michel. Leur opposition irréductible est le microcosme du conflit colonial : Michel voit dans les enseignes « Au Fouquet's des Champs-Élysées » ou « Snack-bar Giscard d'Estaing », une curiosité exotique qu'il veut photographier ; Yvonne a tchipé et lui a reproché de s'émerveiller d'un exotisme pour blancs. Quand Yvonne aspire à partir pour Paris afin de trouver un endroit où élever les enfants sans souci de sécurité, Michel répond : « Tu vis dans une villa à Bujumbura, pas dans un camp de réfugiés... Beaucoup d'Africaines rêveraient d'être à ta place... » (Faye, 2016, p. 17). Le conflit entre Michel et Yvonne est fondamentalement celui du regard colonial et du regard colonisé. Michel perçoit l'Afrique comme un paysage exotique à consommer et à admirer. C'est un regard qui évacue l'histoire réelle, la politique et la souffrance des populations. Pour Yvonne, ces enseignes sont les marques de l'érosion culturelle coloniale et de l'inégalité des pouvoirs. Cette différence de regard fait qu'ils vivent sur la même terre mais dans deux mondes distincts. Michel ne peut comprendre la situation d'Yvonne. Aux yeux des Burundais, elle reste une réfugiée, humiliée, soumise à l'enregistrement administratif, aux quotas. Ses privilèges de Blanc et sa position économique lui font ignorer le traumatisme psychologique et l'angoisse identitaire de sa femme. C'est l'indifférence de la structure coloniale du pouvoir face à la souffrance individuelle. La voix d'Yvonne n'est pas entendue et elle est structurellement réduite au silence.

3. La discipline en temps de guerre

Après le coup d'État, le Burundi entre en guerre. Bujumbura connaît les journées « ville morte », des barricades surgissent dans les rues, la ville se couvre de barbelés, de gardiens, d'alarmes, de grilles et de tessons de bouteille, chacun est confiné chez soi, coupé du monde. L'isolement spatial place tous les habitants sous surveillance et discipline, mais ce contrôle ne s'applique pas également à tous. Il reproduit et renforce les différences de classe.

Foucault souligne que la discipline s'exerce par « une technique de recomposition spatiale » : elle n'assigne pas à l'individu une place fixe, mais le distribue et le fait circuler dans un réseau de relations. Dans Petit Pays, cette discipline renforce les différences de classe. L'Impasse reste sûre, « somnolait comme à son habitude ». Tandis que ceux des bidonvilles, des faubourgs souffrent malheureusement de la guerre : « on parlait d'affrontements dans les zones périphériques. La nuit, on entendait des coups de feu au loin [...] l'armée effectuait de nombreuses opérations de ratissage dans leur quartier. » (Faye, 2016, p. 81). La sécurité de l'Impasse ne vient pas d'un ordre juste, mais du privilège spatial hérité de l'histoire coloniale. Les résidents de l'Impasse peuvent encore verrouiller leurs portes pendant le coup d'État ; les classes populaires sont jetées dans l'arène ouverte de la violence. Cependant, l'isolement spatial a un double effet : à court terme, il protège les habitants de l'Impasse, mais au prix d'une coupure avec le monde extérieur. À mesure que la violence s'intensifie, l'Impasse se transforme progressivement du paradis enfantin en prison. Gabriel commence à trouver l'Impasse étroite, confinée et étouffante. L'isolement spatial ne suffit pas à lui seul à exercer la discipline. Foucault insiste : l'exercice de la discipline nécessite un mécanisme contraignant par le regard — un « dispositif de surveillance » qui rend possible une surveillance constante et totale, produisant ainsi « l'effet de pouvoir » (Foucault, 1975). Gabriel, au début, ne s'intéresse pas au conflit entre Hutus et Tutsis, et ne veut pas choisir de camp. Il cherche refuge dans la bibliothèque de la vieille dame grecque, mais ne peut échapper à la surveillance environnante. Les fouilles des soldats, les

provocations et humiliations, et la pression à la neutralité continuent de le hanter : à l'école, les élèves se divisent en deux camps Hutu et Tutsi qui s'invectivent, et son ami Gino s'éloigne de lui. C'est dans ce réseau de surveillance que Gabriel prend conscience : « Moi qui souhaitais rester neutre, je n'ai pas pu. » (Faye, 2016, p.87).

Le moment charnière de la transformation de Gabriel est sa participation au meurtre d'un homme inconnu. Après l'assassinat du père d'Armand, les enfants ligotent un homme, le chargent dans un taxi, et dans la clameur générale, Gabriel, comme on le lui avait dit, jette un briquet sur le taxi imbibé d'essence. L'homme est brûlé vif, la voiture n'est plus qu'une carcasse calcinée. Foucault, analysant le supplice public, souligne qu'il s'agit de mettre au grand jour le déséquilibre extrême entre le sujet qui a enfreint la loi et le souverain tout-puissant qui fait montre de sa force. Dans *Petit Pays*, ce lynchage reproduit tous les éléments du supplice public : la foule qui regarde, l'ambiance bruyante, la destruction extrême du corps, le mécanisme visuel qui fixe tous les regards. Cependant, la logique du pouvoir s'inverse : Gabriel n'est pas le souverain exerçant son pouvoir, mais l'intermédiaire exécutant sous le regard de tous. Son corps est placé au foyer du pouvoir, sans en être le détenteur. C'est là la spécificité du mécanisme disciplinaire en temps de guerre : il n'a plus besoin d'un souverain suprême pour exercer la violence, mais interiorise celle-ci en comportement spontané de chaque individu. Comme l'écrit l'auteur : « La guerre, sans qu'on lui demande, se charge toujours de nous trouver un ennemi. » (Faye, 2016, p.87).

Quand l'ennemi est « fourni » automatiquement, quand la violence est exécutée « spontanément », la discipline remporte sa victoire la plus complète : elle fait que l'opprimé reproduit activement la logique de l'oppresseur, que la victime opère elle-même sa transformation en bourreau. Des années plus tard, Gabriel retourne à Bujumbura. L'Impasse a changé : les haies colorées de bougainvilliers ont disparu, remplacées par un mur de parpaings surmonté de tessons de bouteille et de barbelés. L'Impasse n'est plus qu'un passage poussiéreux et morne, habité par des inconnus qui ne sortent jamais. L'Impasse n'a finalement pas échappé à la logique de la violence.

4. Résistance dans l'espace hétérotopique

La chute de l'Impasse montre que la violence n'agit pas seulement sur les corps, mais achève l'assujettissement du sujet par la recomposition de l'espace (Mousli, 2024). Cependant, dans Bujumbura en guerre, il existe encore des espaces que la logique violente n'a pas entièrement pénétrés. Les paroles de Donatien indiquent cette possibilité : « On ne doit pas douter de la beauté des choses, même sous un ciel tortionnaire. » (Faye, 2016, p.118). Sa présence quotidienne et celle de Prothé offrent une illustration concrète : bien que leur quartier soit ravagé par la guerre, ils continuent à travailler comme avant, sans peur apparente. L'espace de résistance existe peut-être de façon infime, mais réellement, dans les interstices de la vie quotidienne. Le Cabaret, seul espace stable du roman qui traverse l'avant-guerre, la guerre et l'après-guerre, est la concentration la plus significative de cette résistance.

Foucault, dans son analyse des rapports entre espace et pouvoir, développe le concept d'« hétérotopie » : des espaces réels, inscrits dans la société, mais extérieurs à l'ordre dominant du pouvoir, soit des « contre-espaces » dont l'existence même suspend et subvertit les règles dominantes. Le Cabaret est précisément un tel espace hétérotopique. Son hétérogénéité se manifeste d'abord dans le franchissement des frontières sociales. Avant-guerre, le Cabaret est appelé la place publique du peuple et le pouls de la nation. Des gens de différentes classes et races s'y rencontrent et échangent sur un pied d'égalité. Pendant la guerre, alors que la ville est fragmentée en morceaux mutuellement hostiles par l'opposition ethnique, le Cabaret maintient son inclusivité : « Mais dans les cabarets, on buvait sa bière et on mangeait sa brochette de chèvre comme pour résister à l'inquiétude du lendemain. » (Faye, 2016, p.86). Ce maintien du quotidien, en apparence passif, constitue une négation active de l'ordre violent : par sa posture de « non-obéissance », il refuse d'être intégré dans la logique de mobilisation haineuse. Dans l'analyse foucauldienne, l'exercice du pouvoir nécessite une configuration spatiale spécifique pour mettre en œuvre la discipline ; le Cabaret, précisément, perturbe cette configuration, rendant temporairement inopérants les marqueurs de pouvoir comme la race et la classe. Ensuite, l'hétérogénéité du Cabaret se manifeste dans sa reconstruction du temps. La violence, par les journées de « ville morte », découpe le temps en fragments, plongeant l'individu dans l'impossibilité de se projeter vers l'avenir. Les conversations quotidiennes du Cabaret sur les élections à venir, les accords de paix, l'amour, le prix du sucre et de l'essence reconstruisent la continuité temporelle. Cette continuité a une portée politique : elle relie la mémoire de paix d'avant-guerre, le maintien du quotidien pendant la guerre et l'attente de reconstruction après-guerre, maintenant, dans la rupture violente, la possibilité d'imaginer l'avenir. La violence tente de disloquer l'humain en détruisant la continuité du temps. Le Cabaret, en maintenant le temps quotidien, oppose une résistance symbolique au pouvoir violent.

La valeur profonde du Cabaret réside aussi dans sa fonction de champ de la politique mémorielle. Il n'est pas seulement un refuge spatial, mais un vecteur mémoriel temporel. Quand la guerre éclate, le pouvoir dominant tente par la violence de détruire les mémoires plurielles pour fabriquer un récit haineux unidimensionnel. Mais les manipulateurs de la violence ne sont pas les seuls à façonner la mémoire. Après-guerre, quand les conflits sont transformés en images médiatiques consommables, une autre forme de monopolisation de la mémoire s'installe discrètement. Gabriel adulte en prend conscience. Quand il voit à la télévision parisienne les images de personnes fuyant la guerre pour débarquer en Europe, il constate que l'opinion publique pensera qu'ils ont fui l'enfer pour trouver l'Eldorado. Mais il sait que ces images montrent une « réalité », non la « vérité ». Ce récit unidimensionnel « enfer-paradis » ou « sauveur-sauvé » masque la complexité des causes du conflit, réduisant une guerre civile enracinée dans l'héritage colonial, les contradictions ethniques et la lutte pour le pouvoir, à une histoire linéaire. Dans ce récit,

les fuyards deviennent objets de compassion, les restants sont oubliés ; les faiseurs de violence disparaissent derrière le rideau, la complexité structurelle est effacée par les images de souffrance individuelle. La mémoire devient ici un champ de lutte politique pour déterminer qui a le droit de se souvenir, de quoi se souvenir, quoi oublier, tout cela engage la reproduction du pouvoir. C'est dans ce contexte que le sens du Cabaret se révèle. De retour à Bujumbura, Gabriel observe : Assis dans la pénombre du cabaret, j'avais l'impression que le temps s'était arrêté. Les clients parlaient des mêmes sujets, avec les mêmes espoirs, les mêmes digressions, tout était comme avant. Ils parlaient des élections qui se préparaient, des accords de paix, de la crainte de voir la guerre civile repartir, de leurs déceptions amoureuses, du prix du sucre et de l'essence qui ne cessaient d'augmenter. La seule nouveauté, c'était parfois une sonnerie de téléphone portable qui me rappelait que les choses avaient changé (Faye, 2016, p. 235).

Vingt ans après que la guerre a détruit d'innombrables familles, que les médias ont réduit le conflit à « l'enfer », que le récit des opinions publiques a exclu ceux qui restent du champ de vision, le Cabaret maintient son rythme. On y parle des élections, des accords de paix, de la menace d'une reprise de la guerre civile, mais aussi d'amour, du prix du sucre et de l'essence. Ces sujets se mêlent, formant un tableau de vie que rien n'a simplifié. Les échanges au Cabaret constituent une pratique contre-mémorielle. On y parle de la cruauté de la guerre, mais aussi de la vie d'avant ; des conflits ethniques, mais aussi de la fluctuation des prix ; de ceux qui ont été tués, mais aussi des enfants qui ont réussi à l'école. Ces conversations apparemment futiles refusent que la haine ou la souffrance monopolisent tout l'espace mémoriel. Adorno disait : « Écrire un poème après Auschwitz est barbare », nous montrant que l'expression esthétique traditionnelle est mise en échec face à la souffrance extrême et la souffrance ne peut être esthétisée, consommée, transformée en objet de plaisir esthétique. Pourtant, le récit quotidien du Cabaret révèle une autre possibilité. La conservation et la transmission de la mémoire traumatique ne visent pas à répéter la douleur, ni à transformer la souffrance en spectacle, mais à résister à l'oubli.

La particularité de cette pratique mémorielle est qu'elle ne recourt ni aux grands récits, ni aux représentations médiatiques. Ce sont simplement des gens qui s'asseyent ensemble, boivent, parlent, échangent des propos décousus. Mais c'est précisément cette conversation quotidienne, apparemment insignifiante, qui constitue la négation fondamentale du récit unidimensionnel de fuite de fortune. La présence de la mère au Cabaret en est une illustration. Après son traumatisme de guerre, devenue folle, elle venait tous les soirs au cabaret. Ce n'est pas un choix politique conscient, mais il a le même effet politique : par sa présence, elle refuse de disparaître, refuse d'être effacée du monde par la violence. Et quand Gabriel retrouve sa mère au Cabaret, s'opère la transmission générationnelle de la mémoire traumatique. Il passe de l'enfant qui tentait de fuir le traumatisme à l'adulte qui accepte de le regarder en face. Le cœur de cette transformation est que la mémoire cesse d'être un fardeau subi passivement pour devenir une responsabilité activement assumée. Le Cabaret, lieu de cette transmission, devient un « monument à la résistance contre l'oubli » et il préserve, de façon quotidienne, la possibilité de l'humain et de la paix.

4. Conclusion

L'Impasse et le Cabaret constituent une opposition spatiale. L'Impasse est un espace intégralement pénétré par le pouvoir. L'histoire coloniale lui confère des privilèges mais y implante aussi la violence ; la guerre renforce sa clôture mais expose aussi sa fragilité ; finalement, elle intériorise la violence dans la logique d'action de ses habitants, transformant la victime en bourreau. C'est un espace discipliné, un espace aliéné — le mode d'existence des individus y est modelé par la logique spatiale, ils deviennent des supports des relations de pouvoir. Vingt ans après, la forme ultime de l'Impasse le confirme : les barbelés et les tessons, de dispositifs temporaires, sont devenus structure permanente ; les murs, de protecteurs, sont devenus prison ; ceux qui restent sont digérés par l'espace, résidu « malade mental ».

Le Cabaret, lui, est un espace qui refuse la discipline. Il n'obéit pas à la logique de la guerre, ne reconnaît pas les frontières ethniques, n'accepte pas la définition par la haine. Il oppose le quotidien à l'exceptionnel, l'égalité à l'opposition, la mémoire à l'oubli, l'existence au néant. C'est un espace de résistance, un espace authentique — ceux qui y entrent peuvent choisir un autre mode d'existence. La persistance du Cabaret montre que même aux heures les plus violentes, il existe des interstices que le pouvoir n'a pas entièrement pénétrés ; même dans un contexte de monopolisation mémorielle, il existe des possibilités de préserver des récits pluriels.

Le parcours de Gabriel de l'Impasse au Cabaret n'est pas seulement un déplacement géographique, mais une transformation du mode d'existence. Il passe de la « victime-bourreau » définie par la violence au « mémorial-gardien » qui choisit activement son sens. Cette transformation révèle une possibilité pour l'Afrique postcoloniale : au-delà de l'héritage colonial et du cycle de la violence, il existe peut-être un autre avenir, soit un avenir qui passe par le maintien de l'humain, la préservation de la mémoire, la reconstruction du quotidien. Le Cabaret, comme vecteur spatial de cette possibilité, trouve là tout son sens.

Funding: This research received no external funding.

Conflicts of Interest: The authors declare no conflict of interest.

Publisher's Note: All claims expressed in this article are solely those of the authors and do not necessarily represent those of their affiliated organizations, or those of the publisher, the editors and the reviewers.

References

- [1] Alix, F. (2016). Gaël Faye. *Petit Pays. Afrique contemporaine*, 257(1), 147–149.
- [2] Faye, G. (2016). *Petit pays*. Grasset.
- [3] Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Gallimard.
- [4] Mousli, M. (2024). Représentation de l'espace hétérotopique dans les œuvres de jeunesse: Petit Pays de Gaël Faye, Le Temps des Villages d'Azouz Begag et la nouvelle Ameer des Arcades de Mouloud Mammeri. *Problématiques de la langue et de la littérature*, 13(2), 624–640.
- [5] Ottaviani, D. (2003). Foucault-Deleuze: de la discipline au contrôle. *Lectures de Michel Foucault*, 2, 59–73.