



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
PRÓ-REITORIA DE ENSINO E GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
LICENCIATURA PLENA EM LETRAS PORTUGUÊS/FRANCÊS**

SAMYA TIRZA BARBOSA TEIXEIRA

**ENTRE LES MOTS, LE SILENCE : ECRIRE POUR SOI,
ECRIRE POUR LES SIENS DANS *LA FEMME AUX PIEDS*
NUS DE SCHOLASTIQUE MUKASONGA**

MACAPÁ

2025

SAMYA TIRZA BARBOSA TEIXEIRA

**ENTRE LES MOTS, LE SILENCE : ECRIRE POUR SOI,
ECRIRE POUR LES SIENS DANS *LA FEMME AUX PIEDS NUS*
DE SCHOLASTIQUE MUKASONGA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras Português Francês do Departamento de Letras, Artes, Teatro e Jornalismo da Universidade Federal do Amapá (DEPLA/UNIFAP) como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Letras com Habilitação em língua portuguesa e língua francesa.

ORIENTADORA: PROF. DRA. ÉRIKA PINTO DE AZEVEDO

**MACAPÁ
2025**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Central/UNIFAP-Macapá-AP
Elaborado por Aline Farias Bandeira Couto – CRB-2 1700/O

T266e Teixeira, Samya Tirza Barbosa.

Entre les mots, le silence : écrire pour soi, écrire pour les siens dans *La femme aux pieds nus* de Scholastique Mukasonga / Samya Tirza Barbosa Teixeira. - Macapá, 2025.

1 Recurso eletrônico.

35 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal do Amapá, Pró-Reitoria de Ensino de Graduação, Coordenação do Curso de Letras Português e Francês, Macapá, 2025.

Orientadora: Érika Pinto de Azevedo.

Modo de acesso: World Wide Web.

Formato de arquivo: Portable Document Format (PDF).

1.Literatura francófona. 2.Escrita autobiográfica. 3.Mulher africana. I. Azevedo, Érika Pinto de, orientadora. II. Universidade Federal do Amapá. III. Título.

CDD 23. ed. – 841

TEIXEIRA, Samya Tirza Barbosa Teixeira. **Entre les mots, le silence : écrire pour soi, écrire pour les siens dans *La femme aux pieds nus* de Scholastique Mukasonga**. Orientadora: Érika Pinto de Azevedo. 2025. 35 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Coordenação do Curso de Letras Português e Francês, Pró-Reitoria de Ensino de Graduação, Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2025.

SAMYA TIRZA BARBOSA TEIXEIRA

**ENTRE LES MOTS, LE SILENCE : ECRIRE
POUR SOI, ECRIRE POUR LES SIENS DANS *LA
FEMME AUX PIEDS NUS* DE SCHOLASTIQUE
MUKASONGA**

BANCA EXAMINADORA

Professor Dra^a. Érika Pinto de Azevedo
Departamento de Letras e Artes – UNIFAP

Professor Dr. Olaci Carvalho
Departamento de Letras e Artes – UNIFAP

Professora Dr^a. Annick Marie Belrose
Departamento de Letras e Artes – UNIFAP

Macapá, xx de xx de 2025.

*Yewe musare wari ku muvumba
Wambutsa ubwato
n'ingashya
Rwankubito araje...*

Scholastique Mukasonga (2008, p. 130)

Remerciements

Ce travail est avant tout le fruit d'un réseau de soutien. Oui, je le répète: un réseau de soutien, sans lequel il n'aurait jamais vu le jour. Tout d'abord, ma gratitude infinie va à mon Dieu, qui m'a comblée de Sa grâce et qui demeure ma plus grande source de force, de courage et d'illumination. *Soli Deo Gloria.*

Ensuite, je tiens à remercier mes parents, Solermo et Maria, dont l'amour inconditionnel et la confiance en moi n'ont jamais faibli, même dans mes moments les plus difficiles. À mes filles, Giovanna et Angelina, mes trésors, mes plus grands amours, je vous remercie du fond du cœur pour votre patience et votre compréhension face à mes absences durant la réalisation de ce travail. Vous êtes ma vie.

À mon compagnon, Bastian, véritable maître de la patience, qui a su être à mes côtés avec bienveillance et qui s'est réjoui de chacune de mes petites victoires comme si elles étaient siennes.

Je suis également profondément reconnaissante envers tous.tes mes ami.e.s, qui n'ont jamais cessé de m'encourager lorsque le doute s'installait.

À Perrine, qui, en plus d'être une amie, a joué un rôle clé en tant qu'éditrice.

À Joyce, précieuse amie qui m'accompagne depuis longtemps et qui m'a énormément aidé avec ses compétences de l'informatique.

Enfin, mais non des moindres, ma chère professeure Érika de Azevedo, dont l'expertise et les conseils avisés ont guidé chaque étape de ce parcours. Sans son aide précieuse, mener ce travail à son terme aurait été une tâche bien plus ardue, voire impossible.

À vous tous.tes, ma gratitude est immense et éternelle.

RÉSUMÉ

Cette étude inspirée de la déconstruction, un concept de Jacques Derrida (1967), analyse l'oeuvre *La Femme aux pieds nus* (2008) de Scholastique Mukasonga en lien avec les notions d'écriture de soi et ses genres de récit d'enfance et de récit de témoignage. L'analyse interroge la manière dont Mukasonga mobilise sa mémoire pour faire entendre les voix effacées du génocide rwandais et réfléchir à son identité tutsi. L'étude introduit les travaux de Viviane Azarian (2011), Annick Belrose (2022), Françoise Simonet-Tenant et al. (2017), Jacques Vassevière et al. (2023), Denise Escarpit et al. (1993), Catherine Coquio (2004) et Philippe Lejeune (1996) qui abordent l'écriture de soi, notamment le récit d'enfance et le récit de témoignage. Gérard Genette (1972) est mobilisé en ce qui concerne la narratologie. Les travaux de Paul Ricœur (2000) sont particulièrement éclairants pour explorer les notions de la mémoire, de l'identité et de l'Histoire. En ce qui concerne la critique du colonialisme, Mahmood Mamdani (2001) présente des réflexions sur l'histoire du Rwanda. Enfin, le travail de Jean-Marc Moura (2001) permet de mieux comprendre les caractéristiques des littératures francophones postcoloniales. L'article est structuré en deux parties: la première présente l'oeuvre et son auteure tandis que la seconde examine l'hybridité narrative, les focalisations du narrateur et les enjeux identitaires. La conclusion met en avant la manière dont Mukasonga déconstruit l'Histoire pour réhabiliter les voix oubliées avant et après le génocide de 1994, au Rwanda, à travers une écriture subjective et collective qui mêle histoire et fiction, récit d'enfance et récit de témoignage. Cette conclusion ouvre la voie à une étude comparée ultérieure entre Mukasonga et l'écrivaine brésilienne Conceição Evaristo.

Mots-clés : Écriture de soi. Récit d'enfance. Récit de témoignage. Littérature francophone. Rwanda.

ABSTRACT

This study analyzes *La Femme aux pieds nus* (2008) by Scholastique Mukasonga (The Barefoot Woman, 2018) through the lens of deconstruction (Jacques Derrida, 1967), with particular attention to self-writing and testimonial and childhood narratives. It explores how Mukasonga uses memory as a narrative tool to make heard the silenced voices of the Rwandan genocide and to question her own Tutsi identity. The study introduces the work of Viviane Azarian (2011), Annick Belrose (2022), Françoise Simonet-Tenant et al. (2017), Jacques Vassevière et al. (2023), Denise Escarpit et al. (1993), Catherine Coquio (2004) et Philippe Lejeune (1996) who address self-writing, childhood narratives and testimonial narratives. Gérard Genette (1972) is mobilized with regard to narratology. The work of Paul Ricœur (2000) is particularly enlightening for exploring concepts of memory, identity, and history. Concerning the critique of colonialism, Mahmood Mamdani (2001) and Jean Marc-Moura (2001) provide reflections on the history of Rwanda and the genocide, as well as the characteristics of postcolonial Francophone literatures. The article is divided into two sections: the first introduces the author and her work; the second examines narrative hybridity, focalization, and issues of identity. The conclusion emphasizes how Mukasonga deconstructs official History to restore the forgotten voices before and after the 1994 genocide in Rwanda, through a form of writing that blends autobiography and fiction, childhood narrative and testimony. This conclusion also opens the path for a potential comparative study between the Brazilian writer Conceição Evaristo and Scholastique Mukasonga.

Keywords: Self-writing. Childhood narrative. Testimonial narrative. Francophone literature. Rwanda.

RESUMO

Sob inspiração do conceito de desconstrução em Jacques Derrida (1967), este estudo analisa *La Femme aux pieds nus* (2008) (PT-BR: *A mulher dos pés descalços*, 2017) de Scholastique Mukasonga, com foco nos aspectos da escrita de si e nos relatos de infância e testemunho. O trabalho explora como a autora

mobiliza suas lembranças para dar voz às vozes apagadas do genocídio ruandês e refletir sobre sua própria identidade tutsi. O estudo apresenta os trabalhos de Viviane Azarian (2011), Annick Belrose (2022), Françoise Simonet-Tenant et al. (2017), Jacques Vassevière et al. (2023), Denise Escarpit et al. (1993), Catherine Coquio (2004) e Philippe Lejeune (1996) que abordam a escrita de si, os relatos de infância e os relatos de testemunho. Gérard Genette (1972) é mobilizado no que diz respeito à narratologia. Os trabalhos de Paul Ricœur (2000) são particularmente esclarecedores para explorar os conceitos de memória, identidade e História. No que se refere à crítica do colonialismo, Mahmood Mamdani (2001) apresenta reflexões sobre a história de Ruanda e o genocídio, e Jean Marc-Moura (2001), as características das literaturas francófonas pós-coloniais. O artigo divide-se em duas partes: a primeira apresenta a obra e sua autora; a segunda examina a hibridez narrativa, a focalização e as questões identitárias. A conclusão destaca como Mukasonga desconstrói a História para restaurar as vozes esquecidas antes e após o genocídio de 1994, em Ruanda, por meio de uma narrativa que mescla história e ficção, relatos de infância e testemunho. Este estudo abre caminho para um futuro estudo comparativo entre Mukasonga e a escritora brasileira Conceição Evaristo.

Palavras-chave: Escritas de si. Relato de infância. Relatos de testemunho. Literatura francófona. Ruanda.

1. CONSIDERATIONS INITIALES

La citation en épigraphe en *Kinyarwanda*, l'une des langues parlées au Rwanda, fait référence à une chanson chantée par la mère de Scholastique Mukasonga après le dîner quand elle racontait des histoires à la famille (Mukasonga, 2008, p. 129). Elle fonctionne à la fois comme une métaphore et une anticipation dans le récit *La femme aux pieds nus*. Cette chanson représente un puissant symbole de déplacement, de perte et de quête d'identité, des thèmes centraux dans l'œuvre de l'auteure. La chanson introduit l'histoire d'un jeune berger qui perd son troupeau lorsque les vaches s'enfuient, traversent un fleuve et « broutent une herbe étrangère » (Mukasonga, 2008, p. 130). Le berger part à la recherche des vaches, mais, selon la chanson, le fleuve finit par engloutir à la fois le troupeau et le berger. Ainsi, cette chanson est bien plus qu'un extrait folklorique: elle encapsule, de manière symbolique et prémonitoire, l'expérience vécue par les Tutsi pendant le génocide de 1994, reflétant la douleur du déracinement, la quête de survie et le sentiment de perte, mais aussi de résistance.

À ce propos, cet article présente une analyse de *La femme aux pieds nus* (2008), un récit de l'auteure rwandaise Mukasonga. L'œuvre en question fait partie des « écritures de soi », concept approfondi par Françoise Simonet-Tenant (2017). À partir d'une lecture plus attentive du texte de Mukasonga, on perçoit l'accent mis sur l'appropriation de la mémoire, autrement dit la « faculté de se souvenir » (Simonet-Tenant, 2017, p. 539), et le rapport à soi-même, permettant à l'auteure de réfléchir sur son passé, son vécu, et d'explorer les dimensions intimes de sa vie. Ces réflexions s'inscrivent souvent dans un contexte culturel, avec la communauté tutsie; social, marqué par les tensions identitaires et les conflits entre Tutsis et Hutus; et historique, à travers le colonialisme au Rwanda ainsi que les massacres génocidaires de 1967 et de 1994.

Cette œuvre poignante retrace le Rwanda d'avant 1994, mais constitue avant tout un hommage à Stefania, la mère de l'auteure. Avec courage et détermination, celle-ci a élevé ses enfants au cœur des violences quotidiennes et de la haine grandissante à l'encontre des Rwandais d'ethnie tutsi. Au fil de la lecture de cette œuvre, on perçoit une richesse thématique où mémoire personnelle et collective s'entrelacent, relevant des questions profondes et variées telles que les souvenirs et le deuil, le génocide et l'exil, la maternité, la culture tutsi et la condition féminine.

La genèse de ce travail et sa justification s'appuient sur l'observation d'un lien indissociable entre l'identité féminine rwandaise tutsi de l'auteure, ses souvenirs, qui vont vers le collectif, et la culture de son pays. Ces éléments convergent pour donner naissance à la

création littéraire *La femme aux pieds nus*. La littérature est sans aucun doute indispensable à la construction sociale, tant en termes d'identité subjective que collective. Les souvenirs, à leur tour, jouent un rôle prépondérant dans toutes productions littéraires et artistiques, car il n'existe aucune dissociation possible entre l'objet d'art et son créateur. Le lien entre mémoire, identité et création trouve une illustration particulièrement forte dans *La Femme aux pieds nus*, où l'auteure mobilise ses souvenirs pour construire un récit qui transcende l'individuel et rejoint la mémoire collective tutsi.

Pour réaliser cette analyse, nous nous appuyons sur la « déconstruction » telle que développée par Jacques Derrida (1967). Cette approche met en lumière les tensions internes des textes et les instabilités du langage. Selon Derrida (1967, p. 411), « l'absence de signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification », ce qui implique une remise en question des *différences* et des *glissements* de sens qui traversent toute écriture. Cela permet d'interroger les récits dominants et d'ouvrir un espace aux voix marginalisées – comme c'est le cas dans *La Femme aux pieds nus*, où la mémoire et l'identité tutsi en reconstruction échappent aux tentatives de fixation. En ce sens, la déconstruction s'avère particulièrement féconde pour lire une œuvre qui questionne les cadres narratifs de l'histoire, de l'identité et de l'autobiographie.

Dans un premier temps, elle permet de remettre en question la structure des écritures de soi comme l'affirme Jean-Louis Jeannelle (2017, p. 245), « l'écriture de soi se plie, chez Derrida, au geste de déstabilisation auquel procède la déconstruction : y sont défaites les ambitions de lucidité, de réflexivité et d'exhaustivité qui sous-tendent traditionnellement l'autobiographie, l'autoportrait ou les Mémoires ». Dans un deuxième temps, cette approche met en évidence la fluidité des processus mémoriels et identitaires, déconstruisant les oppositions binaires telles que l'individuel et le collectif. Elle permet ainsi d'explorer comment l'écriture de soi interroge les relations entre le passé, la mémoire et l'identité dans un contexte marqué par la violence et les divisions ethniques.

Cet analyse se base d'abord sur le corpus principal, *La femme aux pieds nus* (2008), tout en s'appuyant sur les travaux de Viviane Azarian (2011), Annick Belrose (2022), Simonet-Tenant et al. (2017), Jacques Vassevière et al. (2023), Denise Escarpit et al. (1993), Catherine Coquio (2004) et Philippe Lejeune (1996) qui abordent l'écriture de soi, notamment le récit d'enfance, le récit de témoignage. Gérard Genette (1972) est mobilisé en ce qui concerne la narratologie. L'analyse intègre également les réflexions de Paul Ricœur (2000) pour explorer les notions de la mémoire, d'identité et de l'Histoire. Mahmood Mamdani (2001) et Jean Marc-Moura (2001) sont aussi mobilisés pour enrichir les discussions sur le colonialisme et les

littératures postcoloniales.

À ce propos, ce travail a pour objectif d'analyser l'écriture de soi dans *La Femme aux pieds nus*, en mettant en lumière l'articulation entre deux genres d'écriture de soi : le récit d'enfance et le récit de témoignage. Leur entrelacement construit un genre autobiographique hybride qui manifeste de manière explicite une dimension postcoloniale. Pour cela, les objectifs spécifiques sont les suivants : premièrement, examiner la manière dont le texte intègre les éléments du récit d'enfance, du récit de témoignage et de récit postcoloniale créant ainsi un texte hybride. Ensuite, étudier comment les souvenirs et les expériences personnelles de l'auteure s'élargissent vers le collectif en explorant la culture rwandaise et finalement, analyser comment l'auteure confronte le colonialisme en le critiquant et en mettant en lumière ses causes et conséquences jusqu'au génocide de 1994 au Rwanda.

Pour déconstruire *La Femme aux pieds nus*, voici les questions de recherche qui servent de point de départ pour cette analyse: comment l'œuvre *La Femme aux pieds nus* articule-t-elle les dimensions du récit d'enfance et du récit de témoignage pour produire une forme littéraire hybride qui interroge et déconstruit les frontières traditionnelles entre genres et récits? Comment la subjectivité individuelle de Mukasonga façonne-t-elle la représentation de l'identité tutsi dans le récit, en critiquant le colonialisme et en s'élargissant vers le collectif ?

Cet article est divisé en deux sections. Après ces considérations initiales, la première offre une vue d'ensemble de l'œuvre *La Femme aux pieds nus*, ainsi qu'une biographie de l'auteure. Ensuite, la deuxième section, composée de deux parties, abordera d'abord le concept de l'écriture de soi, puis le genre récit d'enfance, en mettant l'accent sur la focalisation du narrateur-personnage, Mukasonga. La troisième partie traitera des questions liées au récit de témoignage et au colonialisme.

La conclusion repose sur la compréhension de *La Femme aux pieds nus* comme étant une autobiographie postcoloniale et qui, à travers une écriture hybride, mêle récit intime et mémoire collective pour redonner voix aux oubliés de l'Histoire. Son récit d'enfance, empreint de sensorialité, témoigne de la brutalité de l'exil et de la persécution, ainsi qu'elle raconte les traditions rwandaises, surtout liées au milieu féminin. Plus qu'un hommage à sa mère, ce livre interroge la transmission culturelle, l'identité tutsi et le rôle des femmes dans la préservation des mémoires marginalisées, ouvrant la voie à des comparaisons avec d'autres écritures féminines postcoloniales.

2. LA FEMME AUX PIEDS NUS

Mukasonga, l'auteure, est née en 1956 en Afrique, au Rwanda. En 1960, sa famille est

déportée à Nyamata, une ville située dans la région du Bugesera, un endroit difficile et inhospitalier pour vivre au Rwanda et choisi pour reléguer tous les déportés tutsi, comme nous l'aborderons plus précisément dans la troisième section qui présente l'histoire du Rwanda et le conflit entre Tutsi et Hutu.

Au début des années 1970, à l'âge de 14 ans, Scholastique obtient une bourse pour étudier dans une école catholique d'élite pour filles, appelée Notre-Dame de Cîteaux, à Kigali, la capitale du Rwanda. À Kigali, elle apprend le français avant de poursuivre ses études à l'école d'assistante sociale de Butare, une ville située au sud du pays. Cependant, en 1973, encouragée par ses parents, Mukasonga fuit le Rwanda pour le Burundi et ensuite l'Europe et s'installe plus tard en France, en Normandie, en 1992.

En Normandie, Mukasonga travaille plusieurs années comme assistante sociale avant de se lancer dans une carrière d'écrivaine. Entre les années 1992 à 1994, elle n'imagine toujours pas que son plus grand cauchemar — la mort de milliers de Tutsi, dont ses parents, ses sœurs et trente-sept membres de sa famille — la pousserait à écrire. Mukasonga, qui était absente du Rwanda pendant le plus grand épisode génocidaire de 7 avril au 17 juillet 1994, est d'origine tutsi et fait partie des rares survivants de son pays. En 2006, en partenariat avec les éditions Gallimard, elle publie son premier livre intitulé *Inyenzi ou les Cafards*. Selon le catalogue au site d'éditeur Gallimard, le texte s'inscrit dans les genres Mémoire et Autobiographie et traite de l'exil et de la persécution des Tutsi au Rwanda, évoquant notamment le départ de l'auteure en 1973, à l'âge de 17 ans, pour le Burundi, pays voisin du Rwanda situé plus au sud.

Dans la continuité de *Les Cafards*, Scholastique Mukasonga publie deux autres œuvres marquantes : *La Femme aux pieds nus* (2008) et *Notre-Dame du Nil* (2012). Bien que ce dernier semble, à première vue, décrire la vie de jeunes filles dans un internat chrétien au Rwanda, il plonge en réalité le lecteur dans un univers clos où ces élèves se retrouvent progressivement confrontés à une montée des tensions politiques et ethniques. Le roman explore les liens d'amitié, les passions, mais aussi les conflits et les haines qui animent ces jeunes vies en pleine évolution, en particulier dans un contexte où les divisions ethniques sont exacerbées et où l'appel à la violence se fait de plus en plus pressant. Il dépeint les intrigues politiques, les conspirations, les appels à la violence raciale et les persécutions qui, d'abord subtiles, se manifestent ensuite de manière plus manifeste et brutale. Ces trois ouvrages de Mukasonga, profondément marqués par ses expériences personnelles, offrent un témoignage poignant sur son enfance, l'exil et la mémoire du Rwanda, tant avant qu'après le génocide de 1994.

Dans le deuxième récit, *La Femme aux pieds nus* – qui constitue le corpus de cet article – Mukasonga évoque ses souvenirs d'enfance passés au Rwanda, probablement entre 1965 et

1972, à Bugesera. Mukasonga retrace l'histoire de Stefania, sa mère, une femme d'un courage exceptionnel, prête à tout pour protéger ses enfants et sa famille durant l'exil et les violences ethniques opposant Tutsi et Hutu. Le récit suit plusieurs étapes de la vie de l'auteure, marquées par la précarité, l'exclusion et la peur. Stefania, pilier de son foyer, travaille aux champs avec ses filles, qu'elle initie dès le plus jeune âge aux tâches que l'on attend traditionnellement des femmes au Rwanda. Pendant ce temps, son mari, membre de l'élite locale, occupe une position influente en lien avec l'Église catholique. Malgré l'instabilité sociale et politique qui frappe le Rwanda après l'indépendance, Stefania demeure profondément soucieuse de l'avenir de ses enfants et les encourage à poursuivre leurs études à Kigali.

Au-delà de son rôle familial, Stefania occupe aussi une place centrale dans sa communauté. Reconnue pour sa sagesse, elle conseille les jeunes filles et joue un rôle décisif dans les choix de mariage. À travers le portrait de cette femme forte, Mukasonga célèbre la résistance des mères et leur rôle essentiel dans la transmission des valeurs, de la culture et de l'espoir, même au cœur de la tragédie. À cet égard, le texte adopte une structure narrative non linéaire, qui organise les événements et souvenirs, selon les termes de Claire Stolz (2017, p. 636-637), en un « récit rétrospectif » raconté sans suivre un ordre chronologique strict, mais plutôt de manière « fragmentée ». Le temps dans le récit de Mukasonga varie suivant plusieurs moments du passé de l'auteure sans qu'ils soient organisés formellement.

Cependant, dans quelques chapitres, l'auteure annonce les dates qui remontent à un moment de l'Histoire du Rwanda, comme le moment où les Tutsi sont envoyés à la région de Bugesera, après l'indépendance de Rwanda en 1962 (Mukasonga, 2008, p. 15) et les massacres en 1967. Cela permet au lecteur de reconstruire, dans une certaine mesure, la chronologie historique, notamment lorsqu'on analyse la relation entre le temps et les espaces du récit, qui sont réels. Par exemple, *Nyamata*, ville natale du personnage de Stefania; *Bugesera*, la région où les Tutsi ont été déportés pendant les persécutions des Hutu, ainsi que *Gitwe*, *Gitagata* et *Cyohoha*, qui « devinrent des villages » pour les déplacés durant l'exil (Mukasonga, 2008, p. 15). Tous ces lieux sont essentiels dans la construction du texte. L'auteure mentionne également *Gako*, le champ des militaires, *Kigali*, capitale du Rwanda, ainsi que le *Burundi*, pays voisin au sud du Rwanda, tout en situant les événements passés dans ce contexte qui n'est pas que géographique.

L'œuvre s'ouvre sur un prologue qui sert à introduire le lecteur dans un monde de mémoire et de souffrance, mais aussi de nostalgie familiale. Il évoque à la fois le passé, l'enfance de Scholastique et les traumatismes liés à l'exil ainsi qu'à la violence vécue au Rwanda. Mais surtout, ce prologue présente Stefania, une Tutsi de Nyamata (Mukasonga, 2008,

p. 15), qui est également la mère de l'auteure et, par extension, un personnage clé de l'œuvre. Le milieu familial est au cœur du récit et est centré sur Stefania, une figure maternelle forte et protectrice, qui soutient sa famille dans un contexte difficile marqué par la violence et les tensions politiques croissantes.

Le texte met également en lumière la sphère communautaire, constituée principalement des voisines appelées Veronika, Theodisia, Anasthasia, Speciosa et Margarita qui forment un réseau de solidarité. En parallèle, les personnages des colonisateurs belges et des Hutu, représentant l'élite coloniale et locale, introduisent des dynamiques de pouvoir. Mais entre tous ces personnages collectifs, c'est le noyau familial qui est le plus privilégié, servant de base émotionnelle et narrative à l'œuvre. Ce dernier permet d'explorer les impacts des tensions sociales et des violences imminentes au travers des yeux d'une famille soudée.

Les dix chapitres du livre sont organisés par des titres qui orientent le lecteur vers les thèmes centraux de chaque section. Par exemple, les chapitres I et II, intitulés « Sauver les enfants » et « Les larmes de la lune », mettent en lumière la violence entre les ethnies au Rwanda. D'autres chapitres s'intéressent davantage aux traditions culturelles et à l'organisation de la société rwandaise, tels que les chapitres III : « La maison de Stefania », IV : « Le sorgho », V : « Médecine », VI : « Le pain » et VII : « Beauté et mariages ». Ces chapitres, qui constituent la majeure partie du récit, sont étroitement imbriqués dans les dynamiques du colonialisme et des conflits ethniques ayant marqué l'histoire du Rwanda. Leur organisation narrative, loin d'être linéaire, s'inscrit dans une logique profondément signifiante qui prépare l'annonce du génocide de 1994, abordé dans le dernier chapitre. Silvia Riva (2017, p. 34) éclaire cette structuration du récit en montrant que, dans la littérature francophone issue de l'Afrique centrale et de la région des Grands Lacs, les récits autobiographiques reposent sur une articulation étroite entre expérience personnelle et mémoire collective. Dans cette perspective, l'agencement des chapitres dans *La Femme aux pieds nus* relève d'une démarche narratologique où la construction du texte reflète l'impossibilité de dissocier le sujet autobiographique de l'histoire collective. La fragmentation du récit participe ainsi d'une poétique de la mémoire où les temporalités individuelles et collectives s'entrecroisent pour produire un espace narratif chargé de sens et d'émotion.

Ces récits confrontent souvent une narration qui réécrit les souvenirs, en tâchant de les comprendre, afin de raconter un événement historique dans le but de surmonter des traumatismes collectifs. Dans le cas de l'œuvre de Scholastique, nous voyons clairement que « les événements génocidaires au Rwanda (qui ne se limitent pas aux faits de 1994) » (Riva, 2017, p. 34) ouvrent la discussion sur une violence instrumentalisée, qui a duré longtemps et qui a

augmenté progressivement au fil du temps. Un exemple de cette dynamique se trouve dans le dernier chapitre : « Des histoires de femmes », le plus long du récit.

Ce chapitre commence par une description de Stefania, la mère de l'auteure, qui, au retour des champs de récolte de haricots, s'arrête chez chaque voisine non seulement pour les saluer, mais aussi pour discuter de divers sujets liés à la vie familiale et aux cas de violence de plus en plus récurrents dans les communautés Tutsi et Hutu. Selon Mukasonga, les bonnes manières rwandaises exigeaient non seulement une salutation, mais également une visite « plus ou moins longue dans chacune des cases » (Mukasonga, 2008, p. 139). L'auteure poursuit son chapitre en détaillant les coutumes féminines: les discussions entre femmes, les sujets abordés, ainsi que l'entraide réciproque, notamment lorsque l'une d'elles n'avait rien à cuisiner pour ses enfants au moment du dîner (Mukasonga, 2008, p. 142).

Le chapitre fait également mention des soldats radicaux Hutu du Parti Unique, installés près du grand lac *Rwakibirizi*, et qui, régulièrement, frappaient les garçons et violaient les filles (Mukasonga, 2008, p. 142). Bien que ce chapitre soit centré sur le quotidien des femmes, Mukasonga entrelace ces souvenirs culturels avec des épisodes de violence vécus par les Tutsi, principalement les femmes. Elle décrit, par exemple, comment le viol est devenu une arme, un « acte révolutionnaire, un droit acquis par le peuple majoritaire [les Hutu] », notamment lors du massacre de 1967 (Mukasonga, 2008, p. 163). Ce chapitre se conclut par une évocation du génocide de 1994, et l'auteure établit un lien entre cette violence passée et l'utilisation continue du viol comme une arme de destruction massive à l'encontre des femmes et dont sa mère et l'auteure étaient témoins pendant les années 1960 et 1970.

Un autre extrait clé pour la compréhension de *La Femme aux pieds nus* se trouve au début du texte, lorsque Stefania adresse une demande à ses filles, Umubyeyi, Uwamubyirura et Mukasonga: « 'Quand je mourrai, quand vous me verrez morte, il faudra recouvrir mon corps. Personne ne doit voir mon corps, il ne faut pas laisser voir le corps d'une mère' » (Mukasonga, 2008, p. 12). Ce passage, rapporté en discours direct, est non seulement très poétique, mais il incarne également la justification même de l'œuvre. En effet, *La Femme aux pieds nus* s'apparente à un hommage vibrant à la mémoire de la mère de l'auteure. Sur la couverture du livre, Mukasonga précise encore l'importance de ce récit en soulignant la manière dont il réunit l'intention de préserver la mémoire de sa mère:

Ce livre est le linceul dont je n'ai pu parer ma mère. C'est aussi le devoir de piété filiale de faire revivre, grâce à l'écriture, les travaux et les jours, les traditions ancestrales d'une communauté obstinée à survivre mais qui se sait vouée à une extermination programmée. C'est, au seuil du génocide des Tutsi au Rwanda en 1994, son histoire, c'est notre histoire (Mukasonga, 2008).

L'auteure a créé une tombe avec des mots, des souvenirs et des histoires de son enfance afin de veiller sur le corps perdu de sa mère dans les fosses communes au Rwanda. Mukasonga a trouvé un moyen littéraire d'honorer la demande de sa mère. Dans plusieurs passages du texte, l'auteure évoque la résistance de Stefania face aux persécutions des Hutu et au colonialisme. En effet, Stefania s'efforce de maintenir vivantes la famille et l'identité rwandaise, avant que les assimilations culturelles imposées par le colonialisme ne viennent effacer ces repères. Un autre passage marquant du récit se distingue lorsqu'elle se remémore un moment particulier, soulignant la volonté partagée entre les femmes de préserver leur culture:

L'umuganura, c'était une fête familiale. Les voisins n'étaient même pas invités. On la célébrait dans l'intimité de l'enclos. Chacun chez soi. C'est peut-être pour cela que la fête avait échappé aux anathèmes des missionnaires; on n'avait même pas cherché à la christianiser. Et, dans chaque foyer, grâce aux mères de famille, le sorgho faisait de la résistance (Mukasonga, 2008, p. 56).

La récupération de l'identité rwandaise tutsi est un thème central dans l'œuvre de Mukasonga. Dès son premier livre, *Les Cafards*, l'auteure aborde les questions liées au colonialisme et à ses conséquences. *La Femme aux pieds nus* s'inscrit dans ce contexte, en explorant les thèmes de la colonisation du Rwanda. Elle traite également de problématiques telles que la christianisation du pays et l'infériorisation culturelle des Tutsi en tant que conséquences du colonialisme. Ces questions permettent à Mukasonga de mettre en lumière la complexité des influences coloniales et leur impact sur l'identité rwandaise. Le récit de son enfance, où se mêlent fêtes culturelles, rituels religieux et repas communautaires, s'entrelace avec la douleur de la disparition d'un espace, l'effacement des traces de vie et l'histoire d'une communauté, celle des Tutsi. Stefania incarne un corps partagé: elle représente tous les Rwandais morts et devient ainsi la figure de toutes les femmes qui se reconnaissent dans cette persistance à survivre. En 2019, Mukasonga a confié dans un entretien au journal *Le Monde*: « J'ai la conviction d'avoir hérité d'elle cette énergie vitale. Et puis c'était une conteuse intarissable! C'est grâce à elle si j'écris. Elle prenait plaisir à nous transmettre, à travers des légendes, des contes, souvent très drôles, la tradition orale rwandaise ».

La richesse thématique de cette œuvre offre une multitude de chemins de lecture. Certains lecteurs seront particulièrement sensibles à la narration historique du colonialisme et de la violence entre les ethnies rwandaises, tandis que d'autres s'intéresseront davantage aux traditions culturelles et à l'organisation de la société rwandaise. Par ailleurs, il y en a aussi qui seront touchés par la beauté poétique du texte, qui traite de l'exil, de la privation familiale, de

la douleur et de la mort. Cependant, tous ces thèmes convergent autour de la manière dont Mukasonga reconstruit la figure de sa mère, au moyen de ses souvenirs intimes.

Ce travail, par conséquent, analyse le genre du texte poscoloniale, le récit d'enfance et le récit de témoignage dans *La Femme aux pieds nus*, en mettant l'accent sur l'écriture de soi comme un retour transcendant la subjectivité du « je ». Il explore comment la mémoire et les expériences personnelles de l'auteure confrontent le colonialisme, en éclairant ses causes et ses conséquences jusqu'au génocide de 1994, tout en contribuant à la préservation de la culture tutsi par la médiation du témoignage.

En préservant sa mémoire et les traditions culturelles que sa mère lui a transmises, l'auteure offre une réflexion profonde sur la survie et la transmission culturelle dans un contexte marqué par la violence et la perte.

3. ÉCRITURES DE SOI

Dans cette section, nous présenterons brièvement le concept d'écritures de soi afin de montrer comment *La Femme aux pieds nus* articule deux de ses genres: le récit d'enfance et le récit de témoignage. En France, la théorie littéraire s'intéresse à l'écriture du soi, d'abord nommée *écriture du moi*, dès les travaux de Georges Gusdorf, notamment *La Découverte de soi* (1948) et *Lignes de vie* (1991). Comme l'explique Simonet-Tenant (2017, p. 290), Gusdorf y voit une approche « humaniste » permettant de se recréer ou de comprendre l'individu dans sa vie personnelle et en communauté. Cette notion a été révisée après l'ouvrage de Michel Foucault, *L'écriture de soi* (1983), moment où la critique littéraire a progressivement préféré l'emploi du terme « soi » afin de conférer une perspective moins « égocentrique et égotiste » (Simonet-Tenant, 2017, p. 290) aux écrits où l'auteur se concentre sur sa propre vie et ses expériences personnelles.

Comme l'observe Simonet-Tenant, l'écriture de soi « constitue une nébuleuse aux contours variables selon les positions théoriques : pour ceux aux yeux desquels la frontière entre fiction et diction a un sens, les 'écritures de soi' recouvrent l'autobiographie, le journal personnel, la correspondance et les Mémoires » (Simonet-Tenant, 2017, p. 290). Georges Gusdorf et Philippe Lejeune furent les précurseurs en Europe des concepts d'écriture de soi et des genres tels que l'autobiographie; ils les ont développés principalement en lien avec la culture littéraire européenne, comme le souligne Annick Belrose dans son travail sur l'auteur martiniquais Patrick Chamoiseau. Il s'agirait :

D'une pratique typique de la culture occidentale [écritures de soi] qui exprimait une préoccupation particulière de l'homme occidental, à savoir la

réévaluation et la reconstruction de l'unité de sa vie à travers le temps. Cette préoccupation utile aux conquêtes coloniales, a été transmise aux hommes d'autres cultures à travers une forme de colonisation intellectuelle, car dans les cultures d'origine non européennes, l'individu n'existait pas en dehors du groupe et ne s'opposait pas aux autres. Avec la colonisation, donc, le genre s'est répandu dans les terres colonisées (Belrose, 2022, p. 9)¹.

La discussion de Belrose prend une résonance particulière dans ce travail, car nous analysons également un texte qui fait partie des écrits postcoloniaux francophones. Suivant le même raisonnement de Belrose, Lia Nicole Brozgal (2017, p. 88) argumente que les textes postcoloniaux francophones sont « produits par les écrivains issus des pays anciennement colonisés » et « néanmoins réunis par l'usage de la langue française ainsi que par les expériences communes de la colonisation et de l'acculturation ». Lorsqu'on se concentre sur des textes qui s'éloignent de l'axe eurocentrique, on constate que les écritures de soi dépassent une vision intimiste pour se transformer en une forme d'écriture qui invite à réfléchir à partir d'une expérience collective. En somme, les écritures de soi sont plutôt un registre de textes qui peut englober différents genres, mais elle n'est pas un genre à part entière (Simonet-Tenant, 2017). Dans cet article nous voyons que *La femme aux pieds nus* s'inscrit comme une écriture de soi qui peut traverser plusieurs genres comme l'observe également Viviane Azarian (2011).

3.1 Le récit d'enfance dans l'écriture de soi

Dans cette section de l'article, nous explorerons la relation dialectique présente dans les écritures de soi, en nous appuyant sur le genre autobiographique, notamment à travers la dimension du récit d'enfance, selon les contributions de Azarian (2011), Lejeune (1996), Vassevière et al., Belrose (2022), Coquio (2004), Simonet-Tenant et al. (2017) et Escarpit et al. (1993). Nous nous intéresserons particulièrement à la manière dont l'autobiographie, par le biais du récit d'enfance, se manifeste dans *La Femme aux pieds nus*, et comment la vie personnelle de l'auteure se mêle aux événements d'importance collective pour préserver la culture tutsi et raconter l'Histoire à partir de la perspective des sujets ayant subi les effets du colonialisme et de la violence.

Afin de situer, de manière générale, *La Femme aux pieds nus* dans le genre du récit

¹ Traduction de l'original: Uma prática própria da cultura do Ocidente, que expressa uma preocupação peculiar do homem e da mulher ocidentais, isto é, a reavaliação e a reconstrução da unidade de sua vida através do tempo. Essa preocupação, que foi útil nas conquistas coloniais, foi transmitida às pessoas de outras culturas através de uma forma de colonização intelectual, já que, nas culturas não europeias originárias, o indivíduo não existia fora do grupo e não se opunha aos outros. Com a colonização, portanto, o gênero se espalhou nas terras colonizadas (Belrose, 2022, p. 9).

d'enfance, il est essentiel de définir le concept et la structure du genre autobiographique, car le récit d'enfance constitue une dimension fondamentale de ce type d'écriture sans pour autant exclure d'autres formes d'expression autobiographique, telles que le récit de témoignage.

L'autobiographie a gagné en popularité en Europe à la fin du XVIII^e siècle. Cette évolution, selon Vassevière et al. (2023, p. 123), est en partie attribuée à l'influence de la religion protestante, qui encourage l'auto-analyse et la réflexion personnelle. Les pratiques religieuses de l'époque, telles que la confession et la quête de rédemption, ont contribué à cette tendance vers l'exploration intérieure et l'expression personnelle.

Définir les récits autobiographiques est une tâche complexe, particulièrement au XXI^e siècle où les frontières textuelles sont devenues plus ambiguës et fluides. Cependant, dans cette analyse nous allons nous servir de la définition créée par Lejeune dans son *Pacte Autobiographique* (1996, p. 16), selon laquelle l'autobiographie est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ».

Ainsi, nous allons nous référer aux quatre critères définis par Lejeune: I) forme du langage: le texte doit être un récit en prose; II) sujet traité: il doit parler de la vie d'un individu ou être centrée sur l'histoire d'une personnalité; III) situation de l'auteur: l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal doit être la même et IV) position du narrateur: le narrateur doit adopter une perspective rétrospective pour raconter sa propre vie (Lejeune, 1975 apud Allamand, 2018, p. 19).

Le texte de Mukasonga est écrit en prose, divisé en dix chapitres. Le sujet traité raconte l'histoire personnelle de Mukasonga qui est à la fois l'auteure, la narratrice et un des personnages principaux, mais au moyen d'une focalisation alternant le personnage de Mukasonga enfant et de sa mère Stefania. La position de la narratrice est rétrospective, mais dans une conception qui va plus loin, car si nous observons le concept d'espace autobiographique formulé par Lejeune et tel qu'il est repris par Simonet-Tenant (2017, p. 313) cet espace est incomplet, fragmenté surtout quand:

L'espace autobiographique suggère l'idée qu'il y a du jeu dans l'autobiographie au sens « d'espace ménagé pour la course d'un objet »: le « je » narrant et le « je » narré sont pris dans un mouvement perpétuel, si bien que la notion d'espace autobiographique permet d'intégrer l'idée d'une instabilité identitaire et l'image fragmentaire d'un moi saisi sous différentes perspectives.

Cette conception d'espace autobiographique peut être vue dans l'extrait suivant de *La femme aux pieds nus*:

[...] Maman s'inquiétait de notre avenir, à Juliette et à moi: « Avec des pieds comme les vôtres, soupirait-elle, quand vous serez en âge de vous marier, je me demande qui voudra de vous ». J'ai l'impression que la malédiction que n'a pu conjurer la mère pèse encore sur mes orteils et j'apprends toujours avec anxiété le moment où il me faut acheter de nouvelles chaussures (Mukasonga, 2008, p. 74).

Cet extrait illustre clairement cette dynamique. L'identité fragmentée du narrateur-personnage y apparaît, le passé et le présent s'y mêlent et créent un lien entre l'enfant qu'elle fut et la femme qu'elle est devenue. L'ensemble intègre à la fois la culture tutsi de ses origines et les influences occidentales de sa vie en France au moment de l'écriture. La narratrice évoque une inquiétude profondément enracinée dans son passé : sa mère, préoccupée par son avenir, lui faisait des remarques sur ses pieds, ce qui reflète non seulement l'influence de la mère mais aussi la manière dont cette inquiétude a marqué son identité et son rapport à elle-même. La narratrice se souvient ici d'un moment où elle était encore une enfant, mais elle le raconte depuis le présent, dans un espace où son identité, marquée par les paroles de sa mère, est toujours en quête de définition. Ce lien entre le passé et le présent montre comment le « je narré » (Simonet-Tenant, 2017, p. 313), marqué par l'expérience vécue, et le « je narrant », qui raconte, interagissent et évoluent sans cesse dans un espace autobiographique instable. Cette instabilité du moi correspond au geste de déconstruction, tel que le pense Derrida (1967), qui défait l'illusion d'un sujet stable et cohérent.

À travers cet extrait, nous introduisons également le concept de récit d'enfance, défini par Denise Escarpit (1993, p. 24) comme :

un texte écrit dans lequel un écrivain adulte, par divers procédés littéraires, de narration ou d'écriture, raconte l'histoire d'un enfant – lui-même ou un autre –, ou une tranche de la vie d'un enfant : il s'agit d'un récit autobiographique réel – qui peut alors être une autobiographie – ou fictif.

Le récit d'enfance offre souvent une réflexion profonde sur l'identité et le vécu de l'auteur. Ce concept est également soutenu par Simonet-Tenant (2017, p. 670) qui décrit ce récit comme un « aller-retour entre la narration de l'enfance et les échos de celle-ci dans la vie de l'adulte ». Dans le cas de Mukasonga, elle semble constamment chercher à comprendre et reconstruire son passé tout en l'interrogeant, ce qui correspond à la notion de « mouvement perpétuel » (Simonet-Tenant, 2017, p. 313) entre les deux identités, comme le souligne également la théorie de l'espace autobiographique.

Cette dynamique de va-et-vient entre l'enfance et l'âge adulte, ainsi que la manière dont les identités se construisent et dialoguent dans le récit, ouvrent une réflexion sur les stratégies narratives utilisées pour articuler ces différentes perspectives. Pour mieux comprendre ces

alternances, examinons à présent comment Genette, notamment dans ses œuvres *Discours du récit* (1983) et *Figures III* (1972), explore les concepts de la voix narrative et de la focalisation. Son argument propose que tous les récits comportent des traces de la narration (énoncé narratif) et suivent des structures qui sont toujours présentes pour organiser le texte narratif (Genette, 1972, p. 71-76). Parmi ces structures, Genette identifie des éléments fondamentaux comme le mode (qui voit?), la voix narrative (qui parle?) et le temps (Genette, 1983, p. 294-296). Pour voir comment Mukasonga est à la fois narratrice et personnage principal de *La femme aux pieds nus*, il est nécessaire de définir l'instance narrative. Celle-ci représente la relation entre le récit et la voix narrative, ainsi qu'entre le texte du récit et l'histoire racontée. Dans ce travail, nous utiliserons également le terme de diégèse² pour désigner les événements ou le contenu de l'histoire présents dans le récit de Mukasonga. Ces termes ne sont pas synonymes, mais sont similaires si nous comprenons la diégèse, définie par Genette (1972, p. 280), comme « l'univers spatio-temporel désigné par le récit [...] qui se rapporte ou appartient à l'histoire ».

En reprenant la question de l'instance narrative, elle englobe plusieurs éléments essentiels pour la diégèse tels que: la voix narrative, le temps de la narration et la focalisation (Genette, 1972, p. 71-76). Cette analyse se concentrera plutôt sur la voix narrative et la focalisation. La question de la voix narrative dans *La femme aux pieds nus* soulève une interrogation fondamentale: qui parle dans ce récit? La réponse n'est pas aussi simple qu'elle pourrait paraître. En effet, c'est l'auteure elle-même, Scholastique Mukasonga, une narratrice en terme général, *autodiégétique*, qui est « présent[e] comme personnage dans l'histoire qu'[elle] raconte » [et elle est à la fois personnage principal du récit] (Genette, 1972, p. 252-253). Quand le narrateur est impliqué dans le récit comme personnage de la diégèse, la narration se fait vers « l'intérieur » où « le héros raconte son histoire » (Genette, 1972, p. 204). Dans *La Femme aux pieds nus*, Mukasonga utilise la *focalisation interne* (Genette, 1972, p. 206), plaçant le lecteur au cœur de ses pensées, de ses souvenirs et de ses émotions. Par ce récit, elle reconstruit ce qu'elle a vécu, observé, ainsi que ce qui lui a été raconté.

Dans cette dynamique, la narration se fait par le biais de la relation de Mukasonga adulte (narratrice) et Mukasonga enfant (personne qui a vécu les événements racontés), ce qui

² Gérard Genette adopte la position de Tzvetan Todorov (1967; 1968; 1969; 1971) qui a proposé une distinction plus simple pour le terme « récit ». Dans un cas, le récit figure comme discours, et dans un autre, il apparaît comme histoire. Ainsi, l'histoire en tant que diégèse soulève une question philosophique traitée par Planton et répandue parmi les « théoriciens du récit cinématographique » (Genette, *Figure III*, 1972, p. 72). La diégèse est à l'intérieur du récit et ne se confond pas avec le concept de *mimesis*, qui est l'imitation pure, l'acte dramatique. (Genette, *Frontière du Récit*, 1966, p. 152-153).

témoigne de la construction des souvenirs de la narratrice à partir d'une « mémoire lacunaire » (Simonet-Tenant, 2017, p. 670), marquée par des absences, des trous ou des zones d'oubli, une caractéristique fondamentale des récits d'enfance. Dans plusieurs passages de *La femme aux pieds nus*, la narratrice-personnage donne des indices d'un « tremblement de mémoire » (Lejeune, 1998 apud Simonet-Tenant, 2017, p. 670), terme qui désigne une forme d'hésitation ou d'incertitude dans le souvenir, un léger flou qui révèle la fragilité et la nature reconstructive de la mémoire. Elle utilise des formulations telles que : « je ne sais qui révéla... » (Mukasonga, 2008, p. 155), « en feuilletant le manuel d'histoire-géo, je découvris deux dessins ou deux photos, je ne sais plus » (Mukasonga, 2008, p. 118), « il me semble que je vois... » (Mukasonga, 2008, p. 18), et « Hélas ! je n'ai pas retenu tous les secrets que me confiait Stefania » (Mukasonga, 2008, p. 54). Ces phrases témoignent de l'impossibilité de se souvenir précisément des événements. Ces indices de mémoire fragmentée montrent comment la narratrice lutte pour reconstituer un passé marqué par le traumatisme. Cette tension entre les souvenirs perdus et les souvenirs persistants enrichit l'alternance de perspectives et de temporalités, permettant de rendre compte de l'impact du passé sur le présent de la narratrice. Prenons un exemple de cette dynamique dans l'œuvre :

Je ne sais combien de fois les soldats sont ainsi venus saccager nos maisons et terroriser les habitants. Toutes ces violences, ma mémoire [Mukasonga] les a fixées en une seule scène. C'est comme un film qui passe et repasse. Les images, toujours les mêmes, qu'à gravées pour mes cauchemars ma peur de petite fille (Mukasonga, 2008, p. 16).

Autrement dit, la narratrice, tout en étant positionnée dans le présent en tant qu'adulte, raconte sa vie à partir de la perspective de son enfance et qui se réalise dans son récit en plusieurs « monologues intérieurs » (Genette, 1972, p. 209). Nous pouvons voir ces monologues se reproduire dans « je suis seule avec mes pauvres mots et mes phrases, sur la page du cahier » (Mukasonga, 2008, p. 14) et aussi « je me console vite. Quelle saveur aurait le tabac s'il n'y a aucune femme avec laquelle je peux échanger ma pipe? » (Mukasonga, 2008, p. 148). Cette narratrice se manifeste dans le récit d'enfance pour offrir une perspective subjective, limitée à ses propres connaissances et sentiments. Par exemple, dans le passage qui suit, elle décrit comment les contes de sa mère, Stefania, influencent ses pensées :

Je n'ai pas écouté les contes de ma mère (ces histoires qu'on ne raconte que la nuit car, on le faisait le jour, on risquerait d'être transformé en un lézard paresseux qui passe sa vie à se chauffer au soleil), je n'ai pas écouté les contes de Stefania mais, dans le demi-sommeil où me plongeait son murmure inlassable et la chaleur entêtante du foyer, leur rumeur pénétrait mon corps engourdi [...]et parfois mes pensées somnolentes m'ouvrent encore le pays de

contes (Mukasonga, 2008, p. 131).

Dans *La Femme aux pieds nus*, nous observons également une alternance des voix narratives qui révèle un jeu subtil entre les perspectives. La narratrice adopte parfois la voix de sa mère, Stefania. À ces moments-là, Mukasonga laisse transparaître la parole de Stefania, comme si celle-ci devenait, l'espace d'un instant, narratrice de sa propre expérience, comme en témoigne l'extrait suivant : « 'Au Rwanda, disait maman, les femmes étaient fières d'avoir des enfants. Beaucoup d'enfants. Surtout des garçons. Mais à Nyamata, elles tremblent de peur quand elles mettent au monde. Non pas pour elles, mais pour leurs enfants » (Mukasonga, 2008, p. 27). Le lecteur accède aux souvenirs de Stefania grâce aux moments où les dialogues sont utilisés en direct entre guillemets.

Cependant, Mukasonga privilégie principalement le discours indirect et le discours indirect libre, des procédés narratifs plus subtils et nuancés. Ce mode de narration permet de mêler les voix du narrateur et du personnage, effaçant les marques formelles du dialogue. Ainsi, la ligne qui sépare les pensées de la narratrice, Mukasonga, et du personnage de Stefania devient floue, créant une ambiguïté qui enrichit la profondeur émotionnelle du récit et reflète la fusion des identités et des souvenirs. Voyons l'exemple de discours indirect et direct successifs: « Stefania ne dissimulait pas [...] la cause du seul défaut physique qu'elle avait pu détecter chez Mukasine. La belle Mukasine avait des pieds énormes, des vrais pieds de paysanne, ravinés, fendillés, fissurés [...] 'Bah! disait maman, j'aime mieux ces pieds-là que des pieds de princesse qui n'ont jamais touché le sol' » (Mukasonga, 2008, p. 121). À un autre moment, Mukasonga utilise le discours indirect libre:

Chaque jour, elle rusait avec le destin implacable auquel, parce que nous étions tutsi, on nous avait voués. Aujourd'hui encore, ses enfants étaient toujours vivants à ses côtés. Elle nous avait subtilisés à la mort. Elle nous regardait toutes les trois, Julienne, Jeanne, Scholastique. Ce soir, nous étions vivantes. Il n'y aurait peut-être pas d'autres soirs (Mukasonga, 2008, p. 26-27).

Dans cet extrait, Scholastique Mukasonga mêle plusieurs techniques narratives pour renforcer l'intensité émotionnelle et l'ambiguïté entre la voix de la narratrice et celle de sa mère. L'intervention autodiégétique, lorsque celle-ci mentionne « parce que nous étions tutsi », ancre immédiatement le récit dans une expérience personnelle, soulignant l'identité de l'auteure et l'impact de la violence vécue. En se nommant dans le texte parmi les personnages, Mukasonga s'intègre en tant que narratrice et personnage, renforçant les dimensions autobiographiques et du récit d'enfance. Enfin, le discours indirect libre, comme le montre la phrase « Il n'y aurait

peut-être pas d'autres soirs », exprime les pensées de sa mère sans distinction formelle, créant une proximité avec les pensées de la narratrice. Cette utilisation du discours indirect libre, qui rapproche les pensées de la narratrice et de sa mère, illustre encore une fois la fluidité du texte et l'imbrication des voix et des perspectives, ou points de vues.

À ce propos, au fur et à mesure de la lecture du texte de Mukasonga, il devient plus évident sa capacité de brouiller les frontières entre les « figures et genres établis », comme l'observe Brozgal (2017, p. 90). Elle semble également défier les méthodes formelles d'étude du texte issues des traditions occidentales. En effet, *La femme aux pieds nus* fait partie d'une littérature contemporaine, comme l'évoque Jean Marc Moura (2001, p. 150), à la fois une « littérature venant après les empires coloniaux européens » et « une somme de textes cherchant à 'déconstruire' formes et thèmes caractéristiques de l'idéologie impérialiste ».

Cette littérature nécessite encore une compréhension approfondie des formes utilisées dans les récits pour exprimer une expérience complexe, marquée par l'histoire de vie d'un individu postcolonial. Cette « impossibilité du 'je' désignant un sujet stable et unitaire » (Le Quellec Cottier, 2017, p. 37) semble s'appliquer aussi à plusieurs textes de la littérature contemporaine, qu'elle soit étudiée par le biais des études postcoloniales ou du postmodernisme.

Dans ce même sens Belrose (2022, p. 42), que nous avons évoqué au début de ce mémoire, argumente que les récits de soi, notamment l'autobiographie dans les littératures postcoloniales aux Antilles, intègrent des éléments culturels et historiques particuliers à la culture créole comme les marques de l'oralité à l'écrit. Cela inclut la manière dont ces récits traitent des expériences personnelles et collectives, en particulier les tensions entre l'héritage européen et les cultures locales. Elle souligne que les auteurs créoles, comme Patrick Chamoiseau, ont réussi à « créoliser » l'autobiographie occidentale, créant ainsi un « genre hybride » (Belrose, 2022, p. 19)³ car on retrouve un mélange de deux langues, le français et le créole, et de deux poétiques « la forcée et la naturelle » (Glissant, 1994 apud Belrose, 2022, p. 136)⁴, plus adapté à l'expression des réalités complexes de la créolité.

De la même manière que les récits postcoloniaux antillais intègrent des éléments culturels et historiques spécifiques à la culture créole, comme le souligne Belrose (2022), Mukasonga s'inscrit également dans une exploration des « formes et modèles de la littérature africaine francophone », comme le dit Azarian (2011, p. 424). *La femme aux pieds nus*, en tant qu'œuvre postcoloniale, s'inscrit pleinement dans cette dynamique. Moura, en accord avec cette

³ Traduction de l'original: Gênero híbrido (Belrose, 2022, p. 19).

⁴ Traduction de l'original: duas poéticas (uma forçada e uma natural/francês-crioulo) (Belrose, 2022, p. 136).

vision des textes postcoloniaux, met en lumière que certaines œuvres, à travers des concepts tels que l'« hybridité » et le « syncrétisme », cherchent « délibérément à déconstruire les notions européennes de l'histoire et de l'ordre chronologique » (Moura, 2001, p. 157). Elles proposent ainsi de nouvelles façons d'appréhender la réalité, notamment par une vision renouvelée. Ces littératures bousculent les catégories traditionnelles des études littéraires eurocentrées, telles que « la frontière entre oralité et écriture », et l'usage du mythe, qui cesse d'être une simple « esthétique individuelle » pour devenir un « instrument d'exploration d'une situation vécue collectivement » (Moura, 2001 p. 160).

Cette dynamique se reflète également dans le récit d'enfance, qui crée un rapport particulier au temps, articulant à la fois une mémoire individuelle et une mémoire collective. Le récit d'enfance soulève des questions sur la manière dont une société se rapporte à son propre passé. Comme l'indique Bernard Colas (1991, p. 131), il apparaît clairement que le rapport au temps se déploie sur deux axes « complémentaires » mais parfois « contradictoires ». D'une part, il renvoie à la mémoire individuelle dont chaque auteur ou narrateur se remémore de son passé, en particulier de son enfance. D'autre part, il inclut également « la prise en compte par chaque individu du passé social » (Colas, 1991, p. 11), celui qui est partagé par un groupe, une société, une culture. C'est dans ce mouvement entre le passé de l'enfance et le passé collectif, ou historique, que se situe l'enjeu fondamental du récit d'enfance dans *La femme aux pieds nus* qui devient alors un moyen pour Mukasonga de retrouver sa place.

L'alternance des focalisations et des temporalités souligne la complexité d'un moi fragmenté, en perpétuelle quête de reconstruction. Dans cette perspective, nous examinons comment Mukasonga, à travers son écriture, déconstruit les discours imposés par le colonialisme et redonne une voix à ceux dont l'Histoire a marginalisé. En quoi *La femme aux pieds nus* permet-elle de repenser l'identité de l'écrivaine en réinscrivant ses souvenirs individuels dans une histoire collective?

3.2 Le récit de témoignage dans l'écriture de soi

Pour mieux comprendre la portée du récit de Mukasonga et la manière dont ses souvenirs participent à une réécriture de l'histoire officielle, il convient, dans cette section, de replacer d'abord l'œuvre dans son contexte historique, puis d'aborder la dimension testimoniale de *La Femme aux pieds nus*. Avant la colonisation, la société rwandaise était structurée en trois groupes : les Tutsi, généralement pasteurs ; les Hutu, agriculteurs ; et les Twa, chasseurs. Ces trois peuples, installés progressivement sur le territoire, se sont mêlés au fil du temps, partageant la même langue, la

même culture et la même religion (Coquio, 2004, p. 32). Les Hutu représentaient environ 84 % de la population, contre 15 % pour les Tutsi et 1 % pour les Twa. À la fin du XIXe siècle, le Rwanda précolonial pouvait ainsi être décrit comme une société organisée selon des tâches économiques (Coquio, 2004, p. 25).

C'est l'année 1894 qui constitue un tournant dans l'histoire du Rwanda avec l'arrivée du comte allemand Gustav Adolf von Götzen, l'un des premiers Européens à pénétrer le territoire. Sa venue symbolise, selon Coquio (2004, p. 19), « la conquête d'un des derniers pays d'Afrique encore inexplorés », marquant ainsi le début effectif de la colonisation allemande. Toujours selon Coquio (2004, p. 21), « le Rwanda rayonnait d'un prestige exotique particulier, lié à une légende nilotique héritée de l'Antiquité ». La légende de *l'Hamite* renvoie à un mythe colonial selon lequel les Tutsi seraient originaires de la région du Nil – d'où le terme *nilotique*, lié au fleuve de même nom – et donc issus des grandes civilisations du nord-est de l'Afrique.

Reprise par les colonisateurs, cette construction idéologique est liée à la théorie ethnologique introduite par John Hanning Speke en 1863, selon laquelle les Tutsi ont été perçus comme physiquement plus raffinés, plus clairs de peau et plus intelligents. Cette thèse attribuait aux Tutsi une origine étrangère et prestigieuse, servant ainsi de fondement idéologique à l'instauration d'une hiérarchie raciale qui les plaçait au sommet de l'échelle sociale, au détriment des autres groupes ethniques rwandais. Ils auraient été des étrangers civilisateurs venus d'Éthiopie. Coquio (2004, p. 31-33) résume cette vision raciale en qualifiant les Hamites de « noir supérieur venu d'ailleurs » et de « reflet déformant du blanc au miroir de Narcisse ». Autrement dit, le Tutsi était valorisé selon les critères coloniaux européens dans la mesure où il semblait se rapprocher du modèle blanc par son apparence physique ou son supposé raffinement culturel. Mais cette supériorité restait ambivalente et conditionnelle. Le Tutsi demeurait un *autre*, un noir, dont l'image n'était qu'un reflet inversé et caricatural du colon blanc. Cette vision instable, à la fois valorisante et infériorisante, a contribué à forger une hiérarchie raciale ambiguë, utilisée par les puissances coloniales pour diviser les groupes ethniques rwandais.

Après la Première Guerre mondiale, l'Allemagne a cessé de gouverner le Rwanda, qui est alors passé sous administration belge. Cette dernière a poursuivi et renforcé une politique coloniale fondée sur des divisions ethniques déjà instaurées par l'administration allemande. Entre 1918 et 1962, elle met en place un État théocratique, dans lequel l'évangélisation devient un outil de domination (Coquio, 2004, p. 36). Elle applique une politique de ségrégation, impose des cartes d'identité ethniques obligatoires à partir de 1930 et diffuse une propagande raciale qui alimente les divisions sociales. Sous l'administration belge, initialement, les Tutsi

bénéficiaient du soutien colonial, occupaient des postes administratifs et étaient perçus comme une élite, alors que les Hutu se voyaient de plus en plus relégués.

Le processus par lequel les Tutsi sont passés d'un statut de groupe socialement valorisé à celui d'ennemis de l'État à éliminer relève d'une construction historique et politique complexe. Mahmood Mamdani (2001) explique que, après la Seconde Guerre mondiale, dans un contexte de montée des revendications indépendantistes en Afrique, l'alliance entre les Tutsi et les colons belges s'est fragilisée. Ce revirement s'est accéléré à la fin des années 1950, suite à la publication du *Manifeste des Bahutu* en 1957, perçu comme une provocation par la monarchie tutsi. Cet acte a intensifié les tensions politiques. Craignant une perte de contrôle, l'administration coloniale a alors instauré l'état d'urgence et lancé une réorganisation du pouvoir local.

Progressivement, les représentants tutsi ont été écartés des postes d'autorité, remplacés par des membres hutu (Mamdani, 2001, p. 115-120). Une nouvelle administration et des structures de sécurité dominées par la majorité hutu ont été mises en place pour assurer une transition politique selon les intérêts des puissances européennes. Ce soutien colonial à la montée du pouvoir hutu a été justifié par le principe d'égalité démocratique, mais il a surtout servi à préserver une certaine influence coloniale dans un contexte de décolonisation inévitable (Mamdani, 2001, p. 116-117). En marginalisant les Tutsi, désormais considérés comme « une menace potentielle à l'ordre établi » (Mamdani, 2001, p. 124)⁵, l'incarnation de l'ennemi intérieur, un ancien oppresseur, un étranger (Mamdani, 2001, p. 13-14)⁶ et une menace persistante (Coquio, 2004, p. 36), les autorités ont renforcé les divisions ethniques et contribué à une dynamique de polarisation qui allait marquer durablement l'histoire du Rwanda. L'indépendance obtenue en 1962 s'est donc accompagnée d'un renversement profond des rapports de pouvoir, avec des conséquences violentes pour la minorité tutsi, reléguée dans des régions hostiles du Bugesera, à l'est du pays, et exclue de la vie politique.

Nourri par le ressentiment historique et la peur d'un retour des exilés tutsi au pouvoir, ce système d'exclusion politique et social a mené, dans un climat de propagande et d'impunité, à la désignation des Tutsi comme ennemis de la nation et, en 1994, à leur extermination planifiée (Coquio, 2004)⁷. Cette inversion radicale de leur statut social a constitué un facteur

⁵ Traduction de l'original : The presence of Tutsi as subchiefs and chiefs "disturbed the public order (Mamdani, 2001, p. 124).

⁶ Traduction de l'original : A settler (Mamdani, 2001, p. 13-14).

⁷ La propagande *Hutu Power*, inspirée du *Black Power* (USA), enseignait à la population rwandaise, majoritairement hutu, que les Hutu étaient les propriétaires par excellence du pouvoir au Rwanda, en tant que peuple autochtone. Ce discours d'appropriation de ce qui leur était dû trouva sa place dans la politique décolonialiste et républicaine, soutenue par l'État français (Coquio, 2004, p. 36).

majeur dans l'instauration d'une dynamique de violence et de persécution qui, finalement, a conduit au génocide. Comme l'observe encore Coquio (2004, p. 21), le peuple tutsi était « sublimé, esthétisé, privilégié, puis stigmatisé et exterminé », dans un mouvement colonial qui a créé des fissures à l'intérieur du Rwanda.

Dans *La femme aux pieds nus*, Mukasonga critique cette construction coloniale de l'identité rwandaise. Dans un passage du récit, elle souligne que, bien avant l'arrivée des Européens, la distinction entre Hutu et Tutsi relevait davantage d'une division des tâches économiques que d'une opposition ethnique: « Gatutsi trairait les vaches, Gahutu 'trairait' la terre et Gatwa 'trairait' la forêt » (Mukasonga, 2008, p. 135). Mais, sous l'influence coloniale, ces distinctions ont été réinterprétées dans une logique raciale, transformant les Tutsi en une élite proche des Européens en raison de supposées caractéristiques physiques plus « caucasiennes »:

Les Blancs, ils prétendaient savoir mieux que nous qui nous étions, d'où nous venions [...] leurs conclusions étaient sans appel : nos crânes étaient caucasiens, nos profils sémitiques, nos statures nilotiques. Ils connaissaient même notre ancêtre, c'était dans la Bible, il s'appelait Cham⁸ [...] nous étions des presque Blancs (Mukasonga, 2008, p. 133-134).

Ainsi, le colonialisme a non seulement imposé une hiérarchie arbitraire, mais a aussi alimenté une propagande qui a servi de base idéologique aux violences interethniques post-indépendance, comme l'explique également Mamdani:

C'est dans ce contexte que Tutsi, un groupe avec un rapport privilégié au pouvoir avant le colonialisme, s'est construit comme une présence étrangère privilégiée, d'abord par la grande révolution nativiste de 1959, puis par la propagande du pouvoir hutu après 1990 (Mamdani, 2001, p. 14)⁹.

La révolution nativiste a été un processus politique où le pouvoir colonial belge, en perte de légitimité, transfère l'autorité politique à ceux qu'il identifie comme les « natifs authentiques » – les Hutu. Cette révolution marque le remplacement d'une élite tutsi proche du régime colonial par une contre-élite hutu, au nom de la justice sociale et de l'autochtonie dans un monde occidental théoriquement en faveur de la décolonisation. Mamdani (2001, p. 103-131)

⁸ L'histoire de Cham, le fils « maudit » de Noé a servi comme origine et justification au discours raciste et esclavagiste occidental. Les textes bibliques « livrent en particulier la légitimation de l'esclavage des noirs, sous ses formes transatlantique et arabo-africaine » (Coquio, 2004, p. 42).

⁹ Traduction de l'original: It is in this context that Tutsi, a group with a privileged relationship to power before colonialism, got constructed as a privileged alien settler presence, first by the great nativist revolution of 1959, and then by Hutu Power propaganda after 1990 (Mamdani, 2001, p. 14).

argumente que cette révolution n'a pas aboli les structures coloniales mais les a reproduites en inversant les hiérarchies raciales. Ce changement a institutionnalisé l'ethnicité comme fondement de la citoyenneté et de l'exclusion, jetant les bases des violences futures, notamment du génocide.

Tout au long de l'œuvre, Mukasonga problématise la question du colonialisme et ses conséquences pour le peuple rwandais. On le remarque notamment quand la narratrice introduit le discours de Stefania sur les impositions des colons dans une tonalité de critique et ironie: « les Blancs nous ont déjà fait beaucoup de cadeaux et tu vois où nous en sommes! Alors laisse-moi, quand il le faut, aller chercher du feu comme on l'a toujours fait chez nous. C'est au moins cela qui nous reste' » (Mukasonga, 2008, p. 49)¹⁰. Cette réflexion sur l'héritage du colonialisme traverse le récit et ouvre la voie à une exploration plus profonde des mécanismes de mémoire et de transmission culturelle dans l'œuvre de Mukasonga. En effet, à travers cette critique, l'auteure met en lumière les voix marginalisées, celles des sujets qui, souvent, sont absentes du récit historique officiel.

Dorénavant, nous analysons comment Mukasonga mobilise dans la fiction ses souvenirs pour raconter l'histoire, non pas par le prisme des historiens et de l'épistémologie eurocentrique, mais en adoptant le point de vue des sujets au centre d'un récit historique spécifique. Ces derniers, voient fréquemment leurs histoires effacées ou altérées par le discours colonialiste. Pour cela, cette réflexion s'inscrit dans la conception de souvenirs développée par Ricoeur qui propose une « phénoménologie du souvenir » (Ricoeur, 2000, p. 27).

Selon lui, « la mémoire est au singulier, comme capacité et comme effectuation, les souvenirs sont au pluriel » (Ricoeur, 2000, p. 27). Les souvenirs constituent ainsi la base de notre identité et de notre compréhension du monde nous aidant à reconstruire à la fois nos histoires personnelles et l'histoire collective (Ricoeur, 2000, p. 25-30). Si la mémoire individuelle joue un rôle fondamental dans la reconstruction de l'Histoire, elle interagit également avec d'autres formes narratives qui visent à transmettre une expérience vécue. Dans *La femme aux pieds nus*, cette articulation entre les souvenirs et le récit ne se limite pas au récit d'enfance, mais englobe aussi une dimension testimoniale, le récit de témoignage. En effet,

¹⁰ Garder le feu pendant toute la nuit au centre des maisons rwandaises appelées *l'inzu* était une tâche des femmes au Rwanda. Dans le récit de Mukasonga, cet extrait explique l'importance de connaître « l'art de conserver le feu » (Mukasonga, 2008, p. 48). La tradition dit que si le feu s'éteint la « gardienne du feu » (Mukasonga, 2008, p. 48) doit aller en chercher chez les voisins. Dans cet extrait son fils, André, se moque de Stefania car elle préférerait aller chercher le feu selon la tradition rwandaise à utiliser « la boîte d'allumettes » (Mukasonga, 2008, p. 49) donné par les pères de l'Église.

dans l'oeuvre, ce genre apparaît d'abord imbriqué dans le récit d'enfance avant d'évoluer vers ce que Coquio (2004), qualifie de « témoignage de l'absent » concept qui sera abordé de manière synthétique dans la suite de l'analyse.

Ricoeur établit une distinction claire entre le récit historique et le récit de fiction, soulignant que le premier vise une représentation fidèle du passé, tandis que le second construit un monde possible sans exigence de correspondance stricte avec la réalité et que pour comprendre l'un ou l'autre tout dépendra du « pacte implicite passé entre l'écrivain et son lecteur » (Ricoeur, 2000, p. 339). Cependant, cette séparation devient plus complexe lorsque l'on considère que l'histoire officielle elle-même est influencée par les modèles sociaux, économiques et idéologiques dominants, ce qui peut conduire à l'effacement de certaines voix.

Dans cette perspective, dans *La femme aux pieds nus*, en s'appuyant sur ses propres souvenirs concernant sa famille, Scholastique Mukasonga propose une réappropriation de l'histoire officielle, racontée de son point de vue. Cette approche s'inscrit dans le concept de « témoignage de l'absent », développé par Coquio (2004) et repris par Azarian (2011). Il désigne un témoignage indirect, porté par un auteur qui n'a pas été témoin direct des événements, mais qui en hérite la mémoire à travers les récits familiaux, les souvenirs d'enfance, les silences transmis ou les blessures collectives. Comme le rappelle Derrida (1967, p. 207), « la compréhension de l'être concerne toujours l'altérité et par excellence l'altérité d'autrui avec toute son originalité : on ne peut avoir à laisser être que ce qu'on n'est pas ». Cette remarque souligne que l'écoute responsable suppose d'accepter l'altérité irréductible de l'autre. Respecter le témoignage, c'est donc aussi reconnaître ses silences et ses interruptions comme partie intégrante de ce qui se transmet.

Ce type de narration interroge les modalités de transmission face à l'absence. Ainsi, grâce à son écriture, Mukasonga dépasse la dichotomie rigide entre récit historique et fiction. Regardons comment cela se construit dans les extraits suivants:

Et soudain, c'est le fracas de la tôle de l'entrée qui s'abat : je n'ai que le temps de saisir ma petite soeur et de me renverser avec elle sur le côté pour éviter la botte qui frôle son visage, la botte qui piétine les patates douces et plie comme du carton l'assiette de métal. J'essaie de me faire toute petite, je voudrais m'enfoncer dans le sol, je cache Jeanne sous un bout de pagne [...] (Mukasonga, 2008, p. 18).

Au pied de l'autel de Jésus, au pied de la statue de Marie, il y a des monceaux d'ossements : les squelettes des hommes, des femmes, des enfants de Nyamata jonchent le sol de l'église.

– Les reconnais-tu ? me demande Candida. Regarde bien, ils sont là et je suis avec eux, et les tiens, et Stefania, les reconnais-tu ? (Mukasonga, 2008, p. 171).

Dans cette dynamique, le premier extrait illustre un moment de terreur dans l'enfance de la narratrice, où l'instinct de survie prime face à la violence. La « botte », symbole oppressif et destructeur d'un pouvoir militaire, écrase la nourriture et les objets du quotidien, renforçant l'image de la précarité et de la persécution. Ce passage incarne une mémoire ancrée dans l'émotion et le corps, où le passé ne se limite pas au souvenir, mais se rejoue dans le présent du récit. Cette technique narrative peut être considérée comme une forme de témoignage des violences répétées subies par les Tutsi bien avant le génocide de 1994, mettant en lumière une oppression systémique ancrée dans l'histoire rwandaise.

Le second extrait, en revanche, s'inscrit dans le concept de « témoignage de l'absent » et adopte une dimension collective. Mukasonga y confronte aussi la sacralité de l'église – symbole de la colonisation européenne – à l'horreur du massacre qui s'y déroule. Ce lieu de refuge et de paix devient ainsi un espace de profanation et de mort, renversant la fonction protectrice traditionnellement attribuée aux églises. Ce passage constitue également une critique des récits religieux imposés par les colons.

Par ailleurs, ce passage résonne profondément avec un autre épisode du livre où Mukasonga décrit le viol de Viviane, une jeune fille dont le supplice a été observé par tous, y compris l'auteure elle-même (Mukasonga, 2008, p. 163-164). Le viol de Viviane ne relève pas que d'un acte isolé de violence sexuelle, mais d'une stratégie systématique visant la destruction des femmes tutsi en tant que corps social et symbolique. La scène de l'autel de Jésus est fictive, mais elle s'inscrit dans une poétique du réel, nourrie par les souvenirs de Mukasonga et les violences vécues par sa famille et d'autres femmes tutsi. L'auteure s'appuie sur des épisodes réels du passé, comme celui de Viviane, pour construire un témoignage à la frontière entre mémoire, histoire et fiction.

Cependant, *La femme aux pieds nus* ne se limite pas à la dénonciation des problématiques identitaires héritées du colonialisme. Mukasonga inscrit son récit dans une perspective plus large, où la mémoire familiale et la transmission culturelle deviennent des formes de résistance face à l'effacement. De plus, la langue *Kinyarwanda* est mise en valeur tout au long de l'œuvre, servant de vecteur de préservation de l'identité et de la culture rwandaise face aux forces d'assimilation. Dans plusieurs passages, Mukasonga utilise cette langue pour renforcer l'authenticité de son récit et offrir une profondeur supplémentaire à la transmission de ses racines culturelles. Par exemple, des termes comme *inyenzi* (p. 16), cafard ; *twajweno* (p. 26), qui se traduit par « nous ne sommes pas seuls » ; *l'inzu* (p. 40), la maison traditionnel au Rwanda ; *Umuganura* (p. 56), une fête familiale pour manger la pâte de sorgho ; *Ryangombe*

(p. 76), le maître des Esprits ; et *umupila* (p. 79), qui désigne tout ce qui n'a pas de forme propre. En valorisant sa langue maternelle, l'auteure résiste, d'une certaine manière, à la souveraineté de la langue française imposée aux Rwandais par les Belges.

Dans son récit, Mukasonga s'oppose aussi aux visions exotisantes qui réduisent les femmes à des figures passives, associées uniquement à l'artisanat. Au contraire, elle met en lumière leur rôle fondamental dans l'économie familiale, la transmission des savoirs et la résilience face aux épreuves historiques. En inscrivant son hommage dans le quotidien, Mukasonga restitue une image plus authentique de ces femmes. Leur existence est marquée par un travail constant, essentiel à la survie et à la continuité des traditions rwandaises tel qu'il est illustrée dans les extraits suivants:

Moi, ma mère, je l'ai toujours vue, la houe à la main, retourner la terre, et semer, et sarcler, et récolter, que ce soit avant notre exil, à Gikongoro, à Magi ou, à plus forte raison, à Nyamata, dans les villages des déportés. Car, au Rwanda, les travaux des champs ne s'arrêtent jamais [...]. Souvent ma mère s'arrêtait au milieu d'une de ces innombrables tâches qui s'enchaînent tout au long de la journée d'une femme (Mukasonga, 2008, p. 51-52).

Les voisines! Qui pourrait se passer des voisines? Il y a toujours quelque chose à emprunter chez une voisine. Il y a toujours une voisine pour venir vous emprunter quelque chose. Et si personne ne vient vous emprunter quelque chose, vous êtes bien malheureuse (Mukasonga, 2008, p. 143).

Cette description de la vie quotidienne des femmes rwandaises, dévoile l'importance de ces activités dans la construction personnelle et collective, et comment, grâce à elles, s'exprime une identité ancrée dans le quotidien et l'histoire du pays. Ces paroles illustrent non seulement les petites solidarités quotidiennes qui tissent la trame de la vie communautaire, mais aussi l'importance des relations humaines dans la reconstruction de la mémoire collective. En effet, la mémoire ne se construit pas uniquement des événements marquants, mais aussi à travers la solidarité qui s'exprime dans le quotidien, dans l'échange et le soutien mutuel. Ainsi, la mémoire collective se répare et se perpétue dans ces relations humaines profondes, où la solidarité devient le fondement de la résilience face aux épreuves du passé. Mukasonga déconstruit les récits coloniaux traditionnels dans une dynamique où la mémoire individuelle se fond dans la mémoire collective, transformant le témoignage du quotidien rwandais en un acte de transmission et de sauvegarde de la culture rwandaise tutsi.

4. DERNIERS MOTS

Dans *La femme aux pieds nus*, Scholastique Mukasonga présente un récit où l'intime et le collectif se rejoignent, offrant une parole à ceux dont l'existence a été réduite au silence par

la violence coloniale et génocidaire. Son écriture se situe à la croisée de plusieurs genres et récits : à la fois récit d'enfance, récit de témoignage et texte postcoloniale, où elle dépasse les cadres narratifs traditionnels pour construire un espace littéraire qui interroge l'Histoire.

L'alternance des focalisations narratives est importante dans cette construction. En adoptant un point de vue rétrospectif et fragmenté, Mukasonga fait coexister « je et nous » – l'enfant qu'elle était, l'adulte qu'elle est devenue, mais aussi le témoignage de sa mère et des femmes tutsi. Ce mélange de voix crée un espace autobiographique mouvant, marqué par des souvenirs troublés, une mémoire lacunaire et une reconstruction identitaire.

À la lumière de l'approche de Derrida, *La Femme aux pieds nus* peut être lu comme un espace de transformation. Les mots ne constituent pas des vérités absolues, mais des guides permettant d'explorer les complexités de l'être. Le texte n'est jamais clos, il est en mouvement, toujours sujet à de multiples interprétations. Les silences, les trous et ce qui reste non dit sont aussi essentiels que les mots, car ils participent à la représentation de l'être en devenir et à la restitution d'expériences.

Dans ce cadre, l'œuvre s'inscrit dans la tradition du récit de témoignage, où l'écriture devient un moyen de restaurer la mémoire. Mukasonga utilise le langage pour préserver les histoires et les héritages de ceux qui ont été perdus. Cette démarche illustre la tension entre la nécessité de se souvenir et l'impossibilité de tout dire, ce que Catherine Coquio désigne comme le témoignage de l'absent. Ainsi, la force du texte réside autant dans ce qui est exprimé que dans ce qui reste implicite, créant un espace narratif ouvert et en perpétuel mouvement.

Ainsi, la narration de *La Femme aux pieds nus* ne se contente pas de raconter une enfance : elle déconstruit les cadres établis de l'autobiographie occidentale en y intégrant, de plus, des éléments issus des traditions africaines et des récits postcoloniaux. Cette hybridité narrative permet à Mukasonga de dépasser l'individu pour inscrire son expérience dans une mémoire collective. Le récit d'enfance joue ici un rôle fondamental. Par les souvenirs de l'exil à Bugesera, Mukasonga donne à voir la perception enfantine d'un monde en bascule, où l'innocence se heurte brutalement à la réalité de la persécution dans un regard d'enfance marqué par une sensorialité forte et par le quotidien. La poétique du réel côtoie l'imaginaire pour mieux rendre compte du vécu.

Loin de se limiter à une dénonciation des injustices passées, Mukasonga met en avant les stratégies de résistance, notamment à travers les figures féminines de son récit. La mémoire familiale, incarnée par sa mère Stefania et les femmes de son entourage, devient un espace fondamental de transmission culturelle, où se perpétuent les valeurs culturelles et identitaires du peuple tutsi. Cette transmission passe non seulement par les gestes, les rites et les traditions,

mais aussi par la langue *Kinyarwanda*, que Mukasonga valorise comme un ancrage essentiel de son identité. En intégrant des mots et expressions de sa langue maternelle dans son écriture, elle rappelle que le langage est plus qu'un moyen de communication : il est le reflet d'un héritage, un espace d'affirmation de soi. Ainsi, en donnant une place centrale au *Kinyarwanda*, Mukasonga revendique la puissance de la langue comme source et acte de résistance contre l'oubli.

Cette analyse ouvre ainsi la voie à de futures recherches sur l'écriture féminine et la construction du sujet postcolonial. Une étude comparée entre Scholastique Mukasonga et Conceição Evaristo, écrivaine brésilienne, semble être appropriée car toutes deux inscrivent leurs récits dans une tradition d'écriture où le sujet féminin postcolonial tente de se réapproprier son histoire et sa voix, en naviguant entre l'oppression et la quête de soi.

REFERENCES

ALLAMAND, Carole. **Le “Pacte” de Philippe Lejeune ou l'autobiographie en théorie**. Paris: Edition Champions, 2018.

AZARIAN, Viviane. Scholastique Mukasonga: le témoignage de l'absent. **Révue de littérature comparée**, 2011/4 (n° 340). DOI : 10.3917/rlc.340.0423. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-4-page-423.htm>. Consulté le 10 avril 2024.

BELROSE, Annick Marie. **As manifestações da Crioulidade nas obras autobiográficas de Patrick Chamoiseau**. 2022. Tese de doutorado (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2022. Disponible sur: <https://repositorio.unesp.br/items/b7805f41-40fd-44cd-bb94-3c174ab16fa3>. Consulté le 30 novembre 2024.

BIOGRAPHIE de Scholastique Mukasonga, écrivaine rwandaise. **Scholastique Mukasonga**. Disponible sur: [Biographie de Scholastique Mukasonga, écrivaine rwandaise](#). Consulté le 16 octobre 2024.

BROZGAL, Lia Nicole. **Autobiographies Postcoloniales**. In: SIMONET-TENANT, F. (org). **Dictionnaire de l'autobiographie**. Écriture de soi de langue française. Paris: Honoré Champion, 2017.

COLAS, Bernard. De la grande Histoire à l'Histoire individuelle: témoignages réels et autobiographies simulées. In: ESCARPIT, D.; POULOU, B. (org). **Le récit d'enfance: enfance et écriture**. Paris: Editions du Sorbier, 1993.

COQUIO, Catherine. **Rwanda: le réel et les récits**. Paris: Éditions Belin, 2004.

DERRIDA, Jacques. Genèse et Structure et la phénoménologie. In: DERRIDA, J. **L'écriture et la différence**. 1. ed. Paris: Éditions du Seuil, 1967.

ESCARPIT, Denise Escarpit; POULOU, Bernadette (org). **Le récit d'enfance**: enfance et écriture. Paris: Editions du Sorbier, 1993.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard. Nouveau Discours du récit. In: GENETTE, G. **Discours du récit**. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

GENETTE, Gérard. Frontières du récit. **Communications**. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit, 1966. DOI : 10.3406/comm.1966.1121. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1121. Consulté le 10 avril 2025.

JEANNELLE, Jean-Louis. Jacques Derrida. In: SIMONET-TENANT, F. (org). **Dictionnaire de l'autobiographie**. Écriture de soi de langue française. Paris: Honoré Champion, 2017.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996.

LE QUELLEC COTTIER, Christine. Afrique de l'ouest. In: SIMONET-TENANT, F. (org). **Dictionnaire de l'autobiographie**. Écriture de soi de langue française. Paris: Honoré Champion, 2017.

MAMDANI, Mahmood. **When victims become killers**: colonialism, nativism and the genocide in Rwanda. 1. ed. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

MOURA, Jean-Marc. Sur quelques apports et apories de la théorie postcoloniale pour le domaine francophone. In: BESSIÈRE, J.; MOURA, J. (org.). **Littératures postcoloniales et francophonie** : Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2001.

MUKASONGA, Scholastique. **La femme aux pieds nus**. Paris: Éditions Gallimard, 2008.

RICOEUR, Paul. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. 1. ed. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

RIVA, Silvia. Afrique centrale (et Grands Lacs). In: SIMONET-TENANT, F. (org). **Dictionnaire de l'autobiographie**. Écriture de soi de langue française. Paris: Honoré Champion, 2017.

SIMONET-TENANT, Françoise (Org). **Dictionnaire de l'autobiographie**. Écriture de soi de langue française. Paris: Honoré Champion, 2017.

SIMONET-TENANT, Françoise. Écriture du moi/soi. In: SIMONET-TENANT, F. (org). **Dictionnaire de l'autobiographie**. Écriture de soi de langue française. Paris: Honoré Champion, 2017.

SIMONET-TENANT, Françoise. Espace Autobiographique. In: SIMONET-TENANT, F. (org). **Dictionnaire de l'autobiographie**. Écriture de soi de langue française. Paris: Honoré Champion, 2017.

SIMONET-TENANT, Françoise. Mémoire. In: SIMONET-TENANT, F. (Org). **Dictionnaire de l'autobiographie**. Écriture de soi de langue française. Paris: Honoré Champion, 2017.

SIMONET-TENANT, Françoise. Récit d'enfance. In: SIMONET-TENANT, F. (org). **Dictionnaire de l'autobiographie**. Écriture de soi de langue française. Paris: Honoré Champion, 2017.

STOLZ, Claire. Discours rapportés. In: SIMONET-TENANT, F. (org). **Dictionnaire de l'autobiographie**. Écriture de soi de langue française. Paris: Honoré Champion, 2017.

STOLZ, Claire. Pronoms Personnels. In: SIMONET-TENANT, F. (org). **Dictionnaire de l'autobiographie**. Écriture de soi de langue française. Paris: Honoré Champion, 2017.

VASSEVIÈRE, Jacques; VASSEVIÈRE, Maryse; LANCREY-JAVAL, Romain. Lire l'autobiographie. In: VASSEVIÈRE, J.; VASSEVIÈRE, M.; LANCREY-JAVAL, R. (org). **Manuel d'analyse des textes: histoire littéraire et poétique des genres**. ed. 1. Paris: Armand Colin, 2023.