NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available.

UMI[®]

Langue et mémoire dans *La femme aux pieds nus* de Scholastique Mukasonga

par

Morgan Faulkner

Thèse soumise à la Faculty of Graduate Studies and Research
comme exigence partielle en vue de l'obtention de la maîtrise en français
(Master of Arts)

Department of French
Carleton University
Ottawa, Ontario
5 août 2010

© 2010

Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 978-0-494-71675-5
Our file Notre référence
ISBN: 978-0-494-71675-5

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Résumé

Cette étude examine le rapport langue-littérature dans *La femme aux pieds nus* de Scholastique Mukasonga, un récit autobiographique traitant de l'histoire de la violence au Rwanda. Nous explorons la préoccupation par rapport à la langue qui traverse l'œuvre, surtout en ce qu'elle concerne la relation dans le texte entre le kinyarwanda—la langue rwandaise—et le français. En nous appuyant sur la théorie de la « surconscience linguistique » élaborée par Lise Gauvin, nous nous interrogeons sur la manière dont les stratégies narratives telles que le plurilinguisme textuel se tissent aux enjeux de la représentation de la violence et du travail de mémoire dans le cadre de la littérature post-génocidaire.

Mots clés : littérature africaine, génocide, Rwanda, surconscience linguistique, plurilinguisme, hétérolinguisme, kinyarwanda, diaspora

Summary

This study examines the relationship between language and literature in *La femme aux pieds nus*, an autobiographical story by Scholastique Mukasonga about Rwanda's history of violence. We explore the preoccupation with language that marks the work and, particularly, the relationship in the text between Kinyarwanda—Rwanda's language—and French. Using Lise Gauvin's theory of "surconscience linguistique", the analysis looks at ways in which narrative strategies such as textual pluralism can be applied to the representation of violence and to the work of memory in post-genocide literature.

Keywords: African literature, genocide, Rwanda, surconscience linguistique, pluralism, Kinyarwanda, diaspora

Table des matières

Page de recommandation	ii
Résumés	iii
Introduction	1
Le Rwanda avant 1994	4
Histoire ou littérature ?	7
Scholastique Mukasonga	7
Approche méthodologique et organisation de l'étude	9
Chapitre 1 : La conscience langagière	12
La surconscience linguistique : une problématique des littératures africaines	18
La littérature génocidaire ou le paradoxe d'écrire l'indicible	29
Chapitre 2 : La problématique de la langue chez Mukasonga	38
Les stratégies de lisibilité : gérer le plurilinguisme textuel	40
La résistance langagière	44
Une connectivité complexe : écart générationnel	48
Prisonnier chez soi	50
La haine	52
La revalorisation	54
Le discours ethnographique et la polarisation des groupes « ethniques »	56
Paroles d'inclusion	59
Chapitre 3 : Rétrospection et projection : enjeux mémoriels dans <i>La femme aux pieds nus</i>	62
Pourquoi le retour sur le passé ?	62
La mémoire	64
Mémoire et ordre narratif	74
Distance linguistique	78
La déterritorialisation	80
Écarts temporels et narration à distance	83
Conclusion	89
Ouvrages cités	96

Introduction

Le génocide au Rwanda de 1994 a poussé de nombreux journalistes, historiens, écrivains et cinéastes à réfléchir sur la manière de représenter un événement tellement horrifique et complexe qu'on le nomme parfois « l'indicible ». Pendant cent jours, entre avril et juillet 1994, le gouvernement rwandais, dirigé par la majorité ethnique hutu, a mené le massacre d'environ un million de Tutsi et de Hutu modérés. Son but était d'anéantir la population minoritaire des Tutsi, qui comptait pour quatorze pour cent de la population rwandaise. La propagande anti-tutsi répandue en masse dans ce petit pays d'Afrique centrale avait transformé les Tutsi en ennemis qui auraient menacé la majorité hutu. Le gouvernement a ainsi pu engager le peuple rwandais dans les tueries. Le génocide au Rwanda a posé un défi à la littérature, ce lieu privilégié de réflexion sur la condition humaine. On a reconnu la nécessité d'aborder cette histoire troublante, pour s'assurer qu'il n'y aurait pas de négation de l'événement, mais la question de comment traiter d'un tel échec de l'humanité s'avère problématique sur le plan éthique de la représentation. Ce faisant, le corpus littéraire sur le Rwanda illustre aussi le pouvoir de la littérature pour soulever des questions importantes sur l'agir humain et prendre des positions morales sur le génocide.

Peu d'ouvrages littéraires sur le Rwanda se limitent à la représentation de la violence de 1994. La complexité de la genèse et des conséquences du génocide, aussi bien que la multiplicité des perspectives sur l'histoire rwandaise font en sorte que le corpus est assez diversifié. Eugène Nshimiyimana remarque, entre autres, que les récits de témoignage sur le génocide ont souvent une dimension historique, explorant le passé colonial et des événements qui ont « [permis] au génocide d'exister » (Nshimiyimana,

81). En cela, il insiste sur le fait que les événements de 1994 n'étaient ni spontanés, ni limités à un conflit interethnique concernant seulement les peuples rwandais. Josias Semujanga ajoute que les fictions sur le Rwanda mettent en scène une mémoire transculturelle du génocide, ce qui inclut une réflexion sur la rencontre des cultures rwandaise et occidentale (Semujanga, *Le génocide...*, 23). Il y a donc dans la littérature du génocide une certaine attention portée à l'histoire coloniale et postcoloniale du Rwanda puisque l'on peut y retrouver les racines des idéologies génocidaires. Des massacres contre les Tutsi ont, en effet, été perpétrés en 1959, soit trois ans avant l'indépendance du Rwanda.

La présente étude traite d'un ouvrage littéraire qui explore le Rwanda d'avant le génocide de 1994. *La femme aux pieds nus* de Scholastique Mukasonga est un rare récit autobiographique qui témoigne des vies des Tutsi pendant la période postindépendance au Rwanda. Dans ce travail de mémoire, Mukasonga creuse le passé de son enfance afin d'en retirer de riches histoires qui risquent d'être oubliées. Elle tente aussi de remettre en question la violence qui marque ses souvenirs. Son regard contemporain ajoute de l'ampleur aux événements racontés. Elle pousse son lecteur à réfléchir sur le comportement des groupes et des individus qui faisaient partie de la société rwandaise et sur l'influence de leurs interactions sur d'autres expériences marquant la vie de l'écrivaine-narratrice, dont le génocide et le deuil des victimes.

Nous explorerons tout particulièrement le rapport langue-littérature dans *La femme aux pieds nus*. L'œuvre est marquée d'une conscience par rapport à la langue qui a l'effet de maintenir une tension entre différents idiomes et, particulièrement, entre le français et le kinyarwanda, la langue rwandaise. Cette textualisation des langues,

caractéristique de nombreuses œuvres postcoloniales et, en particulier des œuvres africaines, fait aussi partie intégrante du travail de mémoire mis en scène. La rencontre de différents discours, registres et langues dans le récit reflète les attitudes et comportements adoptés par les communautés en contact dans le Rwanda représenté. Les relations entre des groupes et des individus s'articulent donc sur le plan linguistique.

Cette étude contribuera à l'avancement des connaissances dans trois domaines en particulier : les littératures africaines, le plurilinguisme textuel et la littérature sur la violence au Rwanda. Le plurilinguisme, c'est-à-dire la présence de plusieurs langues et niveaux de langue dans un texte, est étudié dans les littératures africaines depuis le milieu du vingtième siècle. Plusieurs écrivains, tels que Sembène Ousmane et Ahmadou Kourouma, ont travaillé le langage pour représenter les réalités des langues et cultures en contact en Afrique coloniale et postcoloniale. Nous montrerons que Mukasonga emploie des stratégies plurilingues non seulement à cette fin, mais aussi pour représenter les idéologies qui ont mené au génocide et pour rendre la dignité à un peuple qui a été déshumanisé presque au point de l'anéantissement. L'approche plurilingue est peu adoptée dans l'analyse des œuvres sur la tragédie rwandaise. Or, le plurilinguisme est une stratégie narrative qui sert à aborder des réalités sociales. Ainsi, cette approche nous offre une piste originale pour explorer la manière dont Mukasonga représente la réalité troublante et complexe de l'histoire rwandaise. Nous présenterons l'écrivaine et son œuvre un peu plus loin, mais d'abord, nous nous permettrons de faire un bref survol historique du Rwanda d'avant le génocide. Connaître cette histoire, moins connue que celle du génocide de 1994, ajoutera au contexte de la réalité historique abordée dans l'œuvre de Mukasonga.

Le Rwanda avant 1994

Le Rwanda avant la colonisation était un royaume, dont le peuple comptait trois groupes: les Hutu, les Tutsi et les Twa. Il y a, aujourd'hui, différentes façons d'expliquer les distinctions entre ces catégories qui existent toujours, mais à l'époque c'était d'abord une distinction économique, basée sur la division du travail : la majorité hutu était constituée d'agriculteurs, les Tutsi étaient des éleveurs de vaches et les Twa travaillaient dans la forêt.¹ Les familles royales étaient tutsi. Il existait aussi une structure de clan, selon laquelle des Hutu, des Tutsi et des Twa pouvaient tous être membres d'un même clan (Semujanga, *Origins...*, 108).

À la fin du XIX^e siècle, le pays est devenu une colonie allemande, mais les Belges ont pris le contrôle du Rwanda à la fin de la Première Guerre Mondiale. On a gardé le système de monarchie, et le Roi du Rwanda a collaboré avec l'administration européenne pendant presque toute la période coloniale, jusqu'à la fin des années cinquante. Il y avait une certaine « fascination du Tutsi », ce « grand hamite longiligne » chez les Occidentaux (Semujanga, *Le génocide...*, 41 et 46). L'administration belge a privilégié les Tutsi dans les postes administratifs et ont exclu la majorité hutu. Ils ont aussi catégorisé les « ethnies » des Rwandais, mettant l'accent sur les traits physiques des trois groupes au Rwanda. De cette façon, les colonisateurs ont redéfini les termes Hutu, Tutsi et Twa d'une manière qui ne correspondait plus à leur sens précolonial (Semujanga, *Origins...*, 101). Ainsi, ce n'est que depuis la période coloniale que ces termes correspondent à des divisions « ethniques ». Il faut préciser aussi que les caractéristiques

¹ Le peuple Twa est peu mentionné dans les études sur la violence au Rwanda. Ce groupe occupe moins d'un pour cent de la population rwandaise, et son statut politique est marginal (Semujanga, *Origins...*, 104).

« n'ont jamais répondu à aucun exclusivisme ethnique dans la réalité sociale rwandaise » (Semujanga, *Le génocide...*, 46). Les Européens ont continué à renforcer les distinctions dites « ethniques » en introduisant des cartes d'identité avec la mention d'ethnie en 1936.

Pendant les années cinquante, une résistance a émergé dans la population hutu contre le pouvoir politique et économique des Tutsi. Les colonisateurs, qui ont d'abord considéré les Tutsi comme leurs alliés et les meilleurs dirigeants parmi les Rwandais, ont inversé leur position en appuyant la classe sociale inférieure, c'est-à-dire, celle composée majoritairement de Hutu. Il y avait alors une lutte idéologique entre les traditionnalistes qui étaient pour la continuation du royaume et les révolutionnaires (Semujanga, *Origins...*, 173). De plus, le Roi du Rwanda a demandé l'indépendance du pays en 1956. Cela a menacé le pouvoir des colonisateurs et celui de l'Église, cette dernière ayant une présence importante au Rwanda pendant la colonisation (Semujanga, *Origins...*, 147). Le renversement dans la prise de position politique du pouvoir colonial était aussi un effort des Européens pour maintenir leur influence au Rwanda. Le discours raciste de la période, pendant laquelle les Tutsi demeuraient supérieurs selon les colonisateurs, a été aussi manipulé et transformé alors par la résistance hutu.² Les Tutsi sont ainsi devenus « une race de seigneurs arrogants » et ce stéréotype était à la base de la propagande anti-tutsi perpétuée jusqu'en 1994 (ma traduction de l'anglais, Semujanga, *Origins...*, 172). Ce n'était pas seulement les tutsi riches qui étaient ciblés. Ceux et celles qui vivaient modestement étaient aussi perçus comme des menaces pour les Hutu et n'ont pas été épargnés de la discrimination (Semujanga, *Origins...*, 178).

Des intellectuels hutu ont publié le « Manifeste des Bahutu » en 1957, dans lequel ils demandaient des réformes du système administratif qu'ils considéraient comme une

² Nous aborderons cet aspect de l'histoire rwandaise en plus de détail dans le deuxième chapitre.

forme de colonisation des Hutu par les Tutsi (Semujanga, *Le génocide...*, 52). En 1959, des intellectuels hutu ont créé le Parti du Mouvement de l'Emancipation Hutu (PARMEHUTU) et, appuyés par l'Église catholique, ils ont commencé la révolution hutu. Pendant la révolution, plusieurs Tutsi ont été tués, beaucoup se sont exilés et, suivant la recommandation d'un dirigeant du Parti, d'autres ont été déportés vers des régions inhospitalières du Rwanda, dont Nyamata (Twagilimana, xxix). Cette déportation a été approuvée par les autorités belges (Semujanga, *Origins...*, 178).

Au moment où le Rwanda obtenait son indépendance, en 1962, des réfugiés tutsi au Burundi ont attaqué le Rwanda, ce qui a provoqué des tueries de représailles et environ 2000 Tutsi du Rwanda en sont morts. Le terme *inyenzi* ou cafard, cet emblème de la déshumanisation des Tutsi, provient de cette période alors qu'il était appliqué aux Tutsi, notamment au Burundi, qui tentaient de revenir de force de Rwanda. L'année suivante, les autorités ont mené le massacre d'environ 20 000 Tutsi. D'autres massacres ont eu lieu notamment en 1967 et en 1973 et, pendant cette période, un système de quota a été institué qui excluait plusieurs Tutsi de l'école et de l'administration. Josias Semujanga poursuit, « Based on [the] racist ideology [...] modern Rwanda would experience five genocides of Tutsi, unequal as to the number of victims, but with the same type of organization » (Semujanga, *Origins...*, 172). La guerre entre l'armée rwandaise et le FPR, un groupe majoritairement composé de Tutsi exilés en Ouganda et d'autres pays frontaliers du Rwanda, a commencé en 1990. Des massacres contre la population Tutsi au Rwanda ont eu lieu chaque année jusqu'à la fin du génocide – et de la guerre – en juillet 1994.

Histoire ou littérature ?

Dans *La femme aux pieds nus*, Scholastique Mukasonga représente le Rwanda de son enfance, une période de l'histoire rwandaise marquée par le rejet des Tutsi. Il faut bien tout d'abord apporter quelques distinctions entre histoire et littérature. Paul Ricœur propose que le récit met en scène un « mixte instable entre fabulation et expérience vive » et que l'on s'appuie sur la littérature pour organiser la vie réelle « rétrospectivement dans l'après-coup » (Ricœur, *Soi-même...*, 191). Le pouvoir de la représentation littéraire est donc sa fonction de « vaste laboratoire pour des expériences de pensée » qui permet « l'examen de soi-même dans la vie réelle » (Ricœur, *Soi-même...*, 188). Dans cette optique, nous considérons *La femme aux pieds nus* non seulement comme un récit sur la période historique de l'enfance de l'écrivaine, mais aussi comme une mise en scène d'un travail de mémoire et de rétrospection. Notre analyse est guidée par la conscience que Mukasonga organise et problématise une réalité historique à partir du contexte contemporain qui est celui de l'écrivaine.

Scholastique Mukasonga

Née en 1956 au Rwanda, Scholastique Mukasonga a été déportée à Nyamata avec le reste de sa famille en 1960. Elle s'est réfugiée au Burundi en 1973 et elle a déménagé en France – d'où vient son mari – en 1992, après un exil à Djibouti. L'écrivaine a perdu trente-sept membres de sa famille en 1994. Elle habite présentement en Basse-Normandie, où elle travaille comme écrivaine. *La femme aux pieds nus* est le deuxième de trois ouvrages de Mukasonga, tous les trois publiés chez Gallimard dans la collection « Continents Noirs ». Les trois textes ont en commun le fait qu'ils ne sont pas *sur* le

génocide de 1994, mais ils insistent tous sur la longue période de violence contre les Tutsi et traitent du développement des idéologies génocidaires et de la remémoration des victimes. On voit, par exemple, dans chacun des ouvrages, une réflexion sur les pratiques de déshumanisation qui étaient déjà en place à la fin des années cinquante. Le récit autobiographique *Inyenzi ou les Cafards* (2006) peut se lire comme une généalogie du génocide, avec l'accent sur les souvenirs que Mukasonga garde des périodes et des événements importants. Cela commence avec la violence à la fin des années cinquante, suivie de la déportation des Tutsi à Nyamata, se poursuit avec les massacres des années soixante et l'exil de la narratrice-écrivaine au Burundi après avoir été chassée de son école en 1973. Le génocide de 1994 est ainsi considéré, dans ses mots, comme « l'horreur attendue » (Mukasonga, *Inyenzi...*, 115). L'œuvre se termine sur une préoccupation que la narratrice n'arrive pas à résoudre et qui semble annoncer le programme littéraire du prochain texte : à la fin d'*Inyenzi ou les cafards*, elle raconte sa visite au Rwanda après le génocide, visite pendant laquelle elle est troublée par le fait de ne pas pouvoir trouver ses morts et de leur rendre hommage.

L'histoire de sa mère, *La femme aux pieds nus* (2008), en est une suite logique. Ce deuxième récit autobiographique est un hommage à la mère de l'écrivaine et aux autres femmes tutsi qui, malgré les difficultés et les menaces qui pesaient sur leur vie, ont tout fait pour prendre soin de leurs familles. À la différence d'*Inyenzi ou les cafards*, *La femme aux pieds nus* n'est pas organisé autour de dates et d'événements historiques, mais plutôt autour des thèmes qui renvoient à la culture de la mère : le sorgho, la maison, le mariage et les contes, par exemple. L'histoire de la haine contre les Tutsi occupe toujours une place importante puisque l'on voit que la vie quotidienne à Nyamata est remplie de

menaces et que les traditions de la mère sont parfois impossibles à pratiquer à cause de la situation d'exil.

L'Iguifou est un recueil de nouvelles parue en janvier 2010. Dans les cinq nouvelles, Mukasonga met en scène une variété de situations liées à la violence contre les Tutsi, aussi bien qu'une variété de personnages – tutsi pour la plupart – affectés par cette violence : une famille qui lutte contre la faim à Nyamata, un vieil homme qui rêve de prendre soin de ses vaches tuées, des élèves qui sont menacés par des militaires, une belle fille devenue prostituée et une Rwandaise de l'étranger qui retourne au Rwanda pour faire le deuil de sa famille. Ce troisième ouvrage est moins autobiographique que les autres. L'identité du narrateur change d'une nouvelle à une autre, mais il y a tout de même plusieurs similarités avec les expériences de l'écrivaine évoquées dans les deux autres textes.

Approche méthodologique et organisation de l'étude

Comme nous l'avons expliqué plus haut, notre étude examine le rapport langue-littérature dans *La femme aux pieds nus*. La conscience par rapport à la langue chez Mukasonga témoigne d'un effort de gestion des différents types de langage dans la narration. En cela, la juxtaposition de différents discours, registres et langues dans le texte représente les interactions entre des groupes et des individus au Rwanda. Nous retirons de ce travail une prise de position sur la nature des contacts abordés. Une confrontation du bien et du mal se manifeste dans le langage et éclaire un positionnement moral sur la violence au Rwanda qui peut se doubler d'une position plus générale sur l'éthique du comportement envers l'autre. Mukasonga oppose, par exemple, un langage

qui reflète l'amour maternel et un langage de déshumanisation qui représente l'idéologie génocidaire.

Dans le premier chapitre de l'étude, nous nous appuyons sur l'hypothèse que la conscience langagière et la confrontation de langages dans le texte servent à aborder une réalité sociale. Comme le constate Pierre Zima, l'écrivain représente des intérêts et des conflits au niveau linguistique. En s'appuyant sur des théoriciens postcoloniaux comme Jean-Marc Moura on peut préciser que ce « niveau linguistique » dont parle Zima inclut, dans certains contextes, les relations de pouvoir liées aux rapports entre des langues *distinctes*, comme dans le cas des langues européennes et africaines. On fait se confronter ces langues dans la littérature pour, par exemple, remettre en question des hiérarchies de langues, qui sont doublées d'hiérarchies politiques et sociales. Dans ce chapitre, nous ferons un survol des théories sur le rapport langue-littérature que nous privilégierons, dont celle de la « surconscience linguistique » de Lise Gauvin. Ce terme désigne la conscience par rapport à la langue émergeant de situations sociolinguistiques où l'auteur écrit dans une langue considérée comme socialement inférieure à au moins une autre langue en contact. Nous examinerons aussi dans quelle mesure la conscience langagière révèle un deuxième type de préoccupation : comment aborder l'histoire de la violence au Rwanda dans la littérature.

Dans le deuxième chapitre, nous analyserons les manifestations de la surconscience linguistique chez Mukasonga. Les stratégies narratives telles que le plurilinguisme textuel³ remettent en question les rapports coloniaux en proposant une revendication de la langue et de la culture rwandaises, jadis dévaluées par l'impérialisme européen. Nous constatons que l'emploi du plurilinguisme relève aussi d'une conscience

³ Nous employons ce terme au sens de Lise Gauvin, qui sera nuancé dans le chapitre suivant.

par rapport à la représentation des vies des victimes du génocide, de la violence et des idéologies dangereuses. Les deux effets de sens de l'usage du plurilinguisme, à savoir la résistance langagière et la condamnation de la violence, sont inséparables : Mukasonga avance l'argument que les idéologies génocidaires avaient des racines dans la rencontre des cultures européenne et rwandaise. De même, le projet de revalorisation des victimes s'appuie sur la langue des Rwandais, le kinyarwanda, qui est liée à la culture et à l'identité des victimes.

Ce travail sur la langue s'insère dans un projet plus large, qui est celui de la conservation de la mémoire des femmes tutsi, ces « Mères bienfaitantes, celles qui nourrissaient, qui protégeaient, qui conseillaient, qui consolaient, les gardiennes de la vie, celles que les tueurs ont assassinées comme pour éradiquer les sources mêmes de la vie » (Mukasonga, *La femme...*, 127). Dans le troisième chapitre, nous examinerons ainsi la transmission de la mémoire dans *La femme aux pieds nus*. Pour reprendre la notion de Ricœur citée plus haut, notre analyse révèle la fonction de la littérature permettant d'examiner le soi et surtout « des expériences de pensée » (Ricoeur, *Soi-même...*, 188). Le travail de mémoire chez Mukasonga révèle la position de la narratrice comme sujet contemporain qui négocie son rapport entre différentes expériences de sa vie. Au sein du récit se trouve donc une réflexion sur les espaces et cadres temporels qui marquent l'identité de la narratrice et qui tissent des liens entre des souvenirs autrement fragmentés.

Chapitre 1

La conscience langagière

Un rapport curieux entre la langue et la littérature est inscrit au sein du récit *La femme aux pieds nus* de Scholastique Mukasonga. Cet hommage à la mère de l'écrivaine, qui a été tuée pendant le génocide rwandais de 1994, est marqué par une préoccupation langagière dans la mesure où l'écrivaine est constamment en train de négocier dans son récit les rôles du français, la langue d'écriture principale, et celui de sa langue maternelle, le kinyarwanda. Il est évident, dès le début de l'ouvrage, que les langues ne sont pas que le véhicule employé pour transmettre une histoire. *La femme aux pieds nus* commence avec une préface dans laquelle l'écrivaine précise son projet littéraire. Après la mort d'une mère, explique Mukasonga, c'est la responsabilité de ses filles de recouvrir le corps d'un pagne : pour qu'une mère rwandaise ait une mort dignifiée, il faut que son corps soit recouvert. Puisque la mère de Mukasonga a été tuée pendant le génocide, il lui était impossible de s'acquitter de cette responsabilité. Le récit est donc un effort symbolique pour recouvrir le corps de la mère. Le projet littéraire est problématisé par la langue :

Maman, je n'étais pas là pour recouvrir ton corps et je n'ai plus que des mots – des mots d'une langue que tu ne comprenais pas – pour accomplir ce que tu avais demandé. Et je suis seule avec mes pauvres mots et mes phrases, sur la page du cahier, tissent et retissent le linceul de ton corps absent (Mukasonga, *La femme...*, 13).

Le récit s'ouvre ainsi sur une préoccupation, celle de comment se remémorer sa mère d'une façon qui lui rendra sa dignité. Cette préface suggère une prise de conscience de l'importance des langues dans ce travail de mémoire. On apprend, par exemple, que la décision d'écrire en français n'est pas quelque chose qui soit à tenir pour acquis et qu'elle n'est pas sans implications. L'ajout entre tirets « des mots d'une langue que tu ne

comprenais pas » attire l'attention du lecteur vers les choix de langue de l'auteur.

L'extrait nous pousse à réfléchir à comment, dans un livre d'expression française, on peut rendre hommage à un individu qui parlait le kinyarwanda et qui avait une identité liée à cette autre langue. On verra que cette problématique provient des tensions entre le français et le kinyarwanda, d'une part, et de l'autre, du désir de revaloriser la mère en employant des éléments importants de sa culture et de son identité.

Dans cette optique, le va-et-vient entre le français et le kinyarwanda chez Mukasonga est une stratégie narrative faisant partie d'une préoccupation langagière plus large qui traverse l'œuvre. Cette préoccupation de la langue est, en fait, caractéristique des littératures africaines en ce qu'elle contribue à éclairer les relations complexes entre des communautés en contact, en renvoyant notamment ici aux rapports coloniaux et postcoloniaux au Rwanda. Mukasonga examine comment ces relations s'insèrent tout particulièrement dans l'histoire de la violence au Rwanda. Nous illustrerons que la conscience langagière éclaire des prises de position morales sur le passé rwandais et contribue à forger une mémoire de ce passé.

Dans le premier chapitre, nous explorerons les racines des préoccupations langagières dans les littératures africaines, où existe un rapport problématique avec la langue qui se manifeste souvent dans les stratégies narratives utilisées. Nous examinerons aussi dans quelle mesure on peut rapprocher l'œuvre de Mukasonga du domaine littéraire génocidaire. Il y a, nous le constatons, une conscience par rapport à la langue qui provient du front éthique : aborder un événement caractérisé par la violence et des idéologies fondées sur la haine et le stéréotype. Il y a donc chez l'auteur une responsabilité d'employer un langage approprié – qui sert à confirmer que la violence a bien eu lieu,

mais qui dénonce les idéologies et les langages qui ont perpétué la violence. Bien que *La femme aux pieds nus* aborde peu le génocide de 1994 de façon explicite, le récit de mémoire insiste sur la longue période de violence contre les Tutsi au Rwanda et témoigne de la genèse des idéologies de la haine. L'ouvrage de Mukasonga est aussi important pour le corpus littéraire sur la tragédie rwandaise en ce qu'il tente de rendre leur dignité aux Tutsi, qui ont été déshumanisés. Nous verrons dans les deux chapitres suivants que les stratégies linguistiques qui marquent l'œuvre sont intégrées aux enjeux de remémoration des victimes du génocide.

Dans *La femme aux pieds nus*, Mukasonga inclut des justifications de l'emploi du kinyarwanda et du français, aussi bien que des explications et des traductions de mots en kinyarwanda. Elle inscrit ainsi certaines tensions entre le français et le kinyarwanda dans le texte. Tout cela a l'effet d'attirer l'attention du lecteur vers la mise en récit et les questions langagières qui font partie de ce processus. La critique littéraire Lise Gauvin nomme ce genre de préoccupation la « surconscience linguistique » (Gauvin, *Langagement*, 8). Elle applique ce terme à des littératures, notamment à celles de la francophonie, qui se trouvent « à la croisée des langues » (Gauvin, *L'écrivain francophone...*, 3), souvent dans des situations où il y a des tensions ou des relations de pouvoir liées aux langues en question :

Les questions de représentations langagières y prennent une importance particulière. Importance qu'on aurait tort d'attribuer à un essentialisme quelconque des langues, mais qu'il faut voir plutôt comme un désir d'interroger la nature même du langage [...] C'est ce que j'appelle la *surconscience linguistique* de l'écrivain. Je crois, en effet que le commun dénominateur des littératures dites émergentes et notamment des littératures francophones, est de proposer, au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littérature dans des contextes différents [...] Écrire devient alors un véritable « acte de langage » (Gauvin, *Langagement*, 8).

Ainsi, le processus d'écriture est problématisé par la question de comment écrire non seulement *dans* une langue, mais aussi comment écrire les langues – leurs contextes, leurs tensions et leurs déterritorisations. Cette question est étroitement liée à la situation sociolinguistique de l'écrivain. Selon Gauvin, une surconscience linguistique se développe surtout dans des situations de diglossie, c'est-à-dire lorsqu'un « groupe utilise systématiquement une certaine langue au détriment d'une autre » (Grutman, 29).

Comme le constate Gauvin, le rapport langue-littérature est central dans le cas de problématiques identitaires dans les littératures dites « émergentes ». Rainier Grutman précise que la langue est un trait qui distingue un peuple particulier des autres communautés « de manière à peine plus discrète que la couleur de la peau ou la pratique religieuse » (Grutman, 23). Ainsi, le contact de différentes langues chez les Canadiens français par exemple, ou encore chez les Africains subsahariens et maghrébins, les Caribéens et dans le cas de nombreuses communautés migrantes, met en évidence ces distinctions par les types de rapports qui se créent entre communautés linguistiques. Dans cette optique, le contact des langues « ne serait pas une source de conflits, si elle ne se doublait d'une répartition sociale des valeurs accordées aux langues en contact » (Grutman, 29). La hiérarchisation et la possibilité d'assimilation linguistique résultant du contact avec d'autres langues peuvent menacer et dévaluer un peuple. Cela fait en sorte que la langue devient un trait culturel à défendre. C'est dans cette optique que l'écrivain émerge comme porte-parole de sa communauté marginalisée : dans des contextes diglossiques, l'écrivain s'insère parfois au cœur de ces conflits en inscrivant les langues de la communauté et leur contexte social ou politique dans l'ouvrage littéraire. Tel est le cas du Québécois Michel Tremblay, des Acadiennes Antonine Maillet et France Daigle,

des Antillais Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau, pour n'en nommer que quelques-uns. Chacun de ces auteurs aborde une problématique de langue dans ses textes, à savoir l'inscription des variétés du français telles que le joual et le chiac dans l'ouvrage littéraire et la représentation de la situation diglossique du créole en contact avec le français. Ainsi, des questions langagières sont souvent omniprésentes dans la production littéraire issue de telles situations sociolinguistiques.

Les études sur le plurilinguisme en français datent d'à peu près 1975 avec la traduction française de l'ouvrage *Esthétique et théorie du roman* de Mikhaïl Bakhtine, qui insiste sur la pluralité du roman : le roman, constate-t-il, est plurivocal, pluristylistique et plurilingue.⁴ D'après Bakhtine, tout roman est plurilingue : il comprend, entre autres, différents types de discours, de niveaux ou de registres de langue, de dialogues, de narrations et des représentations du parler de différents individus, professions et classes sociales (Bakhtine, 122-123). Cependant, le plurilinguisme dans les littératures produites dans des situations de diglossie prend une forme distincte en ce qu'il tente de représenter certaines réalités sociolinguistiques et de prendre des positions sur celles-ci. Gauvin constate d'ailleurs que le plurilinguisme bakhtinien fait référence à des « voix particulières » plutôt qu'à la cohabitation de différentes langues (Gauvin, *Les langues...*, 11). Dans le cadre de cette analyse, je traiterai de deux formes de plurilinguisme textuel : le plurilinguisme « externe », c'est-à-dire l'interaction entre des langues distinctes à l'intérieur d'un texte, et le plurilinguisme « interne », qui se rapproche de la définition bakhtinienne, où il s'agit plutôt des variétés d'une langue et de différents types de discours, registres ou niveaux de langue (Gauvin, *Langagement*, 14).

⁴ Cependant, nous verrons plus loin dans ce chapitre que des débats sur le rapport langue-littérature dans les littératures africaines ont existé longtemps avant la parution de *L'Esthétique et théorie du roman*.

Selon les théoriciens Gilles Deleuze et Félix Guattari, l'usage du plurilinguisme textuel n'est pas naïf puisqu'il sert à aborder une réalité sociale. Cela révèle, par exemple, les questions politiques et sociales qui sont au fond de la surconscience linguistique chez l'écrivain, l'ancrage de l'auteur dans une communauté, ainsi que le rapport de la langue à l'ensemble de l'œuvre. Franz Kafka est peut-être l'écrivain le mieux connu pour avoir manipulé la langue dans ses écrits en fonction de la déterritorialisation de la langue et du contact avec d'autres idiomes. Sa biographie « linguistique » révèle certaines conditions qui nourrissaient sa surconscience linguistique. Régine Robin décrit l'écrivain juif de Prague comme étant « entre quatre langues » (Robin, 42) :

... entre l'allemand qu'il déteste mais qui est la seule langue d'écriture et de culture, et le yiddish qu'il ne connaît pas mais sur lequel il fantasme en lui donnant le statut d'une langue fondamentale, entre le tchèque qu'il maîtrise relativement mais qui ne lui donne pas satisfaction et l'hébreu qu'il apprend avec acharnement en prévision d'un départ en Palestine où il serait garçon de café. (Robin, 42).

C'est en présence de chacune de ces quatre langues que l'œuvre kafkaïenne se construit, bien qu'elle soit écrite en allemand. C'est dire que, dans le cas de Kafka, l'allemand est une langue déterritorialisée, sujette à « d'étranges usages mineurs », car il y a une population allemande qui s'est déplacée à Prague et qui a imposé l'emploi de la langue allemande (Deleuze, 30). Cette langue, cependant, a évolué par le biais de sa déterritorialisation, surtout à cause du contact avec d'autres langues, notamment le tchèque.

Se basant sur les écrits de Kafka, Gilles Deleuze et Félix Guattari ont développé la théorie d'une littérature mineure, c'est-à-dire d'une littérature faite par une minorité, mais « dans une langue majeure » (Deleuze, 29). Cette théorie nous sera utile puisqu'elle révèle des implications politiques et sociales dans l'usage du plurilinguisme textuel. Dans

Kafka : pour une littérature mineure, Deleuze et Guattari présentent les conditions d'où émerge une telle littérature, ainsi que certaines fins pour lesquelles on emploie des stratégies plurilingues. En premier lieu, une littérature mineure « est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation » (Deleuze, 29). Dans un deuxième temps, toute affaire individuelle dans une littérature mineure « est immédiatement branchée sur la politique » (Deleuze, 30). Cela donne une autre importance aux problèmes d'un individu ou d'une famille parce que leurs conséquences vont au-delà de l'individu. Enfin, la troisième caractéristique d'une littérature mineure est que l'énonciation y « prend une valeur collective » (Deleuze 31). Deleuze et Guattari ne catégorisent pas les littératures mineures comme étant forcément celle de communautés minoritaires délimitées géographiquement, mais plutôt par « les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie) » (Deleuze, 33). En cela, l'analyse de Deleuze et Guattari soulève des questions importantes à l'égard de l'étude des ouvrages plurilingues : à quel point la langue est-elle déterritorisée ? Celle-ci enracine-t-elle l'écrivain dans une communauté spécifique ? Quels effets de sens sont créés par l'emploi de stratégies plurilingues ? À quelles fins politiques et collectives le plurilinguisme est-il employé ? Ces questions guideront l'analyse des effets de langue dans les littératures africaines.

La surconscience linguistique : une problématique des littératures africaines

Les littératures africaines sont marquées par une surconscience linguistique qui provient surtout du passé colonial pendant lequel les langues européennes – en particulier l'anglais, le portugais et le français – ont été imposées afin de dominer les peuples africains. La dévaluation des langues locales et la valorisation de la langue coloniale,

surtout dans les systèmes d'éducation, faisaient en sorte qu'une oppression culturelle accompagnait et nourrissait l'oppression économique et politique du projet colonial (Ngugi Wa Thiong'o, 11-12, 16). Depuis le milieu du vingtième siècle la question de la langue est une problématique centrale des littératures africaines. Dans leur rôle de porte-paroles d'une communauté, les écrivains de l'époque de la décolonisation se trouvaient face à la question de la langue d'écriture : écrire dans la langue imposée par les colonisateurs ou employer leur propre langue ? Les essais *Decolonising the Mind : The Politics of Language in African Literature* (1986) du Kényan Ngugi Wa Thiong'o, un militant hostile à l'emploi des langues européennes et « English and the African Writer » (1965) du Nigérien Chinua Achebe illustrent deux perspectives importantes sur ce débat.

Dans *Decolonising the Mind*, Wa Thiong'o fait le tour des débats littéraires et langagiers de la deuxième moitié du vingtième siècle, jusqu'à la parution de ce recueil d'essais en 1986. Wa Thiong'o constate qu'il y a une « harmonie » entre l'histoire, la culture et la langue d'un peuple (Wa Thiongo, 10-11). C'est par la langue que l'on communique avec les autres membres de la communauté et c'est par la tradition orale ou écrite que l'on transmet les histoires d'une génération à une autre. Wa Thiong'o présente l'argument que cette harmonie est détruite dans le contexte colonial quand l'élève est puni lorsqu'il emploie sa langue maternelle et félicité quand il emploie bien celle des colonisateurs. Pour l'élève dans le système colonial, la langue de sa scolarisation n'est pas porteuse de sa culture, mais d'une culture qui vient de l'extérieur et qui l'opprime (Wa Thiong'o, 11-14). Selon Wa Thiong'o, les langues européennes ne représentent pas les réalités africaines et elles sont des outils de domination centraux quant à l'acceptation du rôle du colonisé dans le système impérialiste. En cela, Wa Thiong'o désigne les

écrivains africains qui ont choisi d'écrire en langue coloniale sous le nom d' « afro-européens » (Wa Thiong'o, xii).

Chinua Achebe défend, par contre, son emploi de la langue anglaise : "Is it right that a man should abandon his mother tongue for someone else's? It looks like a dreadful betrayal, and produces a guilty feeling. But for me there is no other choice. I have been given this language and I intend to use it" (Achebe, 348). Achebe ne nie pas le fait que les langues européennes ont été imposées dans des conditions oppressives, mais en même temps, il met l'accent sur certains avantages d'employer une langue "mondiale".

L'anglais, par exemple, lui donne accès aux œuvres d'expression anglaise des Africains qui ont différentes langues maternelles. Selon Wa Thiong'o, malgré le pragmatisme et la possibilité d'ouverture sur le monde, l'argument d'Achebe est preuve d'une victoire de l'impérialisme : « It is the final triumph of a system of domination when the dominated start singing its virtues » (Wa Thiong'o, 20). Ainsi, Wa Thiong'o fait appel aux écrivains africains pour qu'ils rejettent les langues européennes en tant que langues littéraires, sauf en cas de traduction. L'argument de Wa Thiong'o exclut toute possibilité de manipuler dans la littérature les langues dominantes – comme l'a fait Kafka avec l'allemand – pour présenter d'autres formes de résistance langagière. Achebe, par contre, encourage la production littéraire en langues africaines et européennes. Cependant, il propose de repousser les limites des langues européennes pour en faire quelque chose de neuf, les enrichissant ou les "africanisant" avec des marques d'oralité, des proverbes, des chansons, des codes et des conventions de la conversation et des mots en langues africaines, parmi d'autres stratégies. Autrement dit, ce sont des manifestations d'une surconscience linguistique qui tiennent compte de la déterritorialisation de la langue : « I

feel that the English language will be able to carry the weight of my African experience. But it will have to be a new English, still in full communion with its ancestral home, but altered to suit its new African surroundings » (Achebe, 349). La question de la langue est, au fond, comment peut-on employer les langues pour représenter les expériences et les identités africaines ?

Dans cette optique, plusieurs écrivains africains de tradition francophone ont adopté des stratégies littéraires dans le but de s'approprier le français, exploitant sa déterritorialisation pour transformer la langue en quelque chose de plus représentatif des réalités du français désormais ancré dans les cultures africaines. La stratégie plurilingue du « pérégrinisme » est souvent employée à ces fins. Ce terme désigne l'« utilisation de certains éléments linguistiques empruntés à une langue étrangère, au point de vue des sonorités, graphies, mélodies de phrase aussi bien que des formes grammaticales, lexicales ou syntaxiques, voire même des significations ou des connotations » (Dupriez, 336). Une autre stratégie privilégiée est le xénisme ou l'emploi d'un « terme étranger qui désigne une réalité inconnue ou très particulière et dont l'emploi s'accompagne, nécessairement, d'une marque métalinguistique qui peut être soit une paraphrase descriptive, soit une note explicative en bas de page » (Ly, 90).

L'analyse des ouvrages qui emploient de telles stratégies plurilingues remet en question l'argument de Wa Thiong'o sur les écrivains « afro-européens » en illustrant le fait que plusieurs écrivains ont proposé une variété de formes de résistance langagière, tout en employant des langues dites coloniales. Dans la nouvelle *Le Mandat* (1966) de Sembène Ousmane, l'auteur met en évidence le difficile choix de la langue d'écriture. En lisant *Le Mandat*, aussi bien que d'autres ouvrages de Sembène, on se rend compte qu'on

est en train de lire un ouvrage en français racontant une histoire qui se vit majoritairement en wolof, une langue sénégalaise. On apprend vers le milieu du récit que le personnage principal, Ibrahima Dieng, ne comprend pas le français, malgré le fait que plusieurs dialogues entre Dieng et les autres personnages se déroulent en français. Des mots en wolof insérés à travers l'œuvre nous rappellent que l'incident raconté est censé avoir eu lieu en wolof, même si le récit est narré en français. Sembène inclut des traductions des mots en wolof entre parenthèses, favorisant ainsi l'aisance du lecteur francophone dans l'emploi des mots d'origine sénégalaise. La façon dont Sembène inscrit des marqueurs d'oralité sert aussi à faciliter la lecture; souvent il avertit son lecteur avant d'employer une expression ou un proverbe. Par exemple : « Un vent frais par à-coups soulevait le rideau de la fenêtre ; *selon l'expression populaire*, de bienheureuses épouses vivant au paradis, s'éventaient » (Sembène, 117 ; nos italiques) ; et « Dieng la plaignit et lui remit vingt-cinq francs *en se répétant la rituelle phrase* : 'Que tous mes malheurs suivent ces vint-cinq francs' » (Sembène, 145 ; nos italiques). Ainsi, l'influence de la tradition orale sénégalaise est rendue évidente, mais elle ne pose pas d'obstacle à la compréhension de l'histoire écrite.

Sembène attire l'attention du lecteur sur la langue en mentionnant que certaines conversations ont lieu en français et d'autres, en wolof. C'est ici où Sembène parvient à mettre la politique langagière au premier plan dans son ouvrage. Dans la scène où Dieng essaye d'obtenir une carte d'identité pour pouvoir recevoir son mandat envoyé de Paris, les fonctionnaires et certains clients s'impatienteent parce que Dieng ne connaît pas la date précise de sa naissance. Ils commencent à se disputer : « Ces répliques se faisaient en français. Petit à petit le ton s'élevait et finalement une vive dispute éclata entre les deux

employés et le public » (Sembène, 140). Sembène indique l'emploi du français quand il s'agit de mots employés agressivement. De même, il associe le français au mot « ordre » (Sembène, 139). Ainsi, il réussit à illustrer qu'il existe une hiérarchie entre les langues, où le français est la langue de l'administration. Un thème central du *Mandat* est le décalage entre l'administration postindépendance et la réalité du peuple. La question de la langue y joue un rôle important en montrant que la langue des colonisateurs est demeurée la langue du pouvoir dans un Sénégal postcolonial.

Les Soleils des indépendances de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma est probablement le roman africain le mieux connu pour l'appropriation du français. La question de la langue joue un rôle important dans ce récit sur la complexité de la décolonisation, complexité qui est bien saisie dans le langage de la narration. *Les Soleils des indépendances* est l'histoire de l'indépendance en Côte d'Ivoire et l'œuvre traite de l'organisation du pays postcolonial. On y voit le développement des partis politiques et de différentes idéologies, qui représentent une variété de régions, aussi bien que les luttes entre ces groupes. Il y a une présence minimale de mots en langues africaines dans ce roman, mais le sens de ces mots est important pour la compréhension de l'histoire : « La colonisation, les maladies, les famines, même les Indépendances, ne tombent que [sur] ceux qui ont leur ni (l'âme), leur dja (le double) vidés et affaiblis par les ruptures d'interdit et de totem » (Kourouma, 99). Après ce premier emploi de mots en malinké, « ni » et « dja », Kourouma continue de les employer sans traduction.⁵ Encore plus marquante que cet exemple de xénisme chez Kourouma c'est la façon dont il gère le pérégrinisme. Reprenant l'argument d'Achebe qui dit qu'on peut employer les langues européennes pour écrire une œuvre très « africaine », Kourouma fait de la langue

⁵ C'est également la façon dont Sembène Ousmane procède.

française quelque chose de neuf. Le français qu'il emploie est influencé par l'oralité : il y a des chansons, des proverbes, des prières et des interventions du narrateur où, par exemple, il pose une question directement au lecteur, comme si on était en train d'écouter un conteur. Ce « maintien de l'illusion de la présence d'un public » est un exemple de « la mise en scène de l'oralité » (Moura, 85). Contrairement à Sembène, Kourouma n'avertit pas le lecteur avant d'employer des stratégies narratives basées sur l'oralité. Il jette son lecteur au plein milieu du conte oral, ce qui exige une attention particulière de la part du lecteur. Le plus grand défi dans la lecture de *Soleils des indépendances* est le fait que Kourouma manipule la langue française en l'interprétant en malinké « pour rendre le langage malinké, en supprimant toute frontière linguistique, à la grande surprise du lecteur » (Gassama, 23). Moura estime que Kourouma crée une véritable « interlangue », c'est-à-dire que l'auteur « rompt la norme linguistique afin de se forger un langage propre » (Moura, 78). Cette subversion linguistique a l'effet de maintenir « la tension entre deux (ou plus) idiomes » (Moura, 78). Si on revient à l'essai de Wa Thiong'o, Kourouma est par définition un écrivain « afro-européen », mais dans *Les Soleils des indépendances*, il y a une rupture avec la langue française d'Europe et avec sa tradition littéraire, voire un caractère révolutionnaire. Les exemples de Kourouma et de Sembène mettent en scène une Afrique profondément altérée sur le plan sociolinguistique par l'expérience coloniale. En cela, ces écrivains démontrent que l'on peut repousser les limites de la langue et forger de nouveaux langages littéraires qui tentent de représenter les problèmes et les identités de leurs communautés.

La question de la langue dans la littérature africaine n'est pas résolue, comme l'explique l'écrivain contemporain d'origine djiboutienne Abdourahman Waberi : « Cette

question de la langue a été, hier, débattue *ad nauseum* par nos aînés (et par nous, aujourd'hui) même si elle n'a jamais été réglée. » (Waberi, 937). Le Sénégalais Boubacar Boris Diop est parmi les auteurs africains contemporains qui continuent à soulever des tensions langagières dans leurs ouvrages.⁶ On remarque, cependant, une certaine évolution de l'emploi du plurilinguisme depuis la parution des *Soleils des indépendances* (1968) et du *Mandat* (1966), ouvrages dans lesquels la politique postindépendance était au premier plan. Dans le roman *Les Tambours de la mémoire* (1990), par exemple, il y a des mots en wolof, une langue sénégalaise, sans traduction ou autre indice pour aider le lecteur non sénégalais. Ainsi, dans le premier paragraphe du roman, Diop décrit des personnes qui descendent de l'autobus : « En essayant d'éviter je ne sais quoi, l'un d'eux, un vieux maigrichon en sabador gris, rate une marche » (Diop, 4). Le mot wolof *sabador* n'est pas expliqué et il n'y a pas d'italiques ou de guillemets pour le distinguer des mots en français. Amadou Ly remarque certains effets de cet emploi du plurilinguisme :

Personne, s'il n'est Africain (voire seulement Sénégalais), ne sait qu'un *sabador* est une sorte de longue tunique à manches amples et longues ayant une coupe spécifique. Et il n'y a aucune note, ni artifice narratif pour venir en aide au lecteur démuni. Plus qu'un xénisme, c'est là un défi. Diop nargue véritablement le lecteur non sénégalais, lui lance un défi et une injonction, lui fait le reproche de se complaire dans sa commode position de consommateur privilégié d'alouettes qui, jusqu'alors, lui tombaient rôties à point dans la bouche. Il dit littéralement : « Si tu veux savoir ce que signifie *sabador*, intéresse-toi donc enfin à moi et à ma culture, à ma langue, à mon vêtement » (Ly, 95).

Il s'agit ici d'employer une stratégie connue, celle du plurilinguisme textuel, dans de nouveaux contextes, entraînant différents effets de sens politiques, sociaux et esthétiques.

L'appropriation du français a toujours une place privilégiée dans la réflexion sur l'écriture africaine d'expression française. Bernard Zadi Zaourou constate qu'il est quasiment impossible de dire « la spécificité d'un peuple » de manière « complète et

⁶ Bien que Diop ait aussi écrit des romans en « français de France » (Ly, 95).

naturelle » dans une langue étrangère (Zaourou, 274). En réalité, le français aujourd'hui est loin d'être « étranger » à plusieurs écrivains africains, mais il y a tout de même des implications identitaires qui découlent du fait d'écrire dans une langue autre que sa langue maternelle. Alors pourquoi employer le français ou l'anglais si les langues maternelles des écrivains peuvent peut-être mieux représenter plusieurs communautés africaines ? Écrire en français, ou en une autre langue européenne, est une réponse pragmatique à plusieurs égards, mais elle reflète tout particulièrement, certaines tendances dans l'industrie littéraire. La question « Qui lit la littérature africaine? » est posée par Charles R. Larson. Il remarque que la littérature africaine était consommée majoritairement en Afrique pendant les années soixante, tandis que maintenant le lectorat est surtout en Europe et en Amérique du Nord (Larson, 222). Avant les années quatre-vingt-dix, par exemple, le roman célèbre de Chinua Achebe *Things Fall Apart*, se vendait par dizaines de milliers d'exemplaires par année au Nigéria. En 2002, on y a vendu seulement environ 2000 copies pendant que 100,000 exemplaires ont été vendus aux États-Unis (Larson, 224). Larson attribue la perte de lecteurs en Afrique aux crises économiques dans plusieurs pays africains, crises ajoutées au prix des livres qui sont de plus en plus chers. Malgré le fait qu'il y ait plus de personnes éduquées et alphabétisées en Afrique depuis les années soixante, les livres sont des objets de luxe (Larson, 222 et 224). La distribution restreinte de livres ainsi que les facteurs soulignés ci-dessous contribuent aussi aux limites de l'industrie littéraire en Afrique :

Issues of literacy, of language (which language to write in), of the dearth of indigenous publishers, of volatile economies – let alone the more menacing issues of censorship, imprisonment, exile and even death – all have taken their toll on the growth of the continent's literature. These are old problems, of course, but still on-going ones, unlikely to change in the foreseeable future (Larson, 227).

Donc, si la majorité d'œuvres africaines sont lues en Europe et en Amérique du Nord, écrire en langue européenne est une question d'élargir et parfois tout simplement *d'avoir* un lectorat.

Ce qui ajoute à la complexité de la question de la langue, c'est le fait que plusieurs écrivains, dont Scholastique Mukasonga, habitent maintenant en Europe ou en Amérique du Nord (Adesanmi, 105-107). Cette déterritorialisation les oblige, presque, à écrire en langues européennes. La situation de l'immigrant, de l'exilé, du réfugié – qui ne s'est pas forcément déplacé par pure volonté – ajoute un niveau de complexité à la problématique. Pour les nombreux écrivains qui n'habitent plus en Afrique, leur surconscience linguistique est fondée sur des questions telles que : dans quelles langues faut-il écrire pour représenter les expériences africaines, la rupture avec la terre natale, la déterritorialisation des cultures et langues africaines et le brassage avec d'autres langues et cultures? Si les contextes politiques et sociolinguistiques des écrivains africains sont toujours en mutation, il en va de même pour les façons dont ils inscrivent ces réalités dans leurs ouvrages littéraires.

On peut insérer l'analyse de la surconscience linguistique chez Mukasonga dans la discussion continue sur les rapports entre les langues africaines et européennes dans les littératures africaines. Or, sa conscience par rapport à la langue ne relève pas uniquement de ce projet postcolonial. Son récit mémoriel aborde une période peu connue de l'histoire rwandaise qui, comme l'auteure le souligne, est marquée par la violence et les menaces contre les Tutsi. L'histoire racontée commence en révélant le désir de l'auteure de perpétuer la mémoire de sa mère, une victime du génocide de 1994. Le regard sur le passé de l'enfance de l'écrivaine est ainsi influencé par les événements qui suivent cette

période et, notamment, par la mort de plusieurs membres de sa famille. Dans cette optique, on ne peut pas nier l'importance du génocide au Rwanda pour la réalité sociale qu'évoque Mukasonga. Puisque l'écrivaine éclaire les racines des idéologies génocidaires, on peut aussi dire que l'on ne devrait pas nier l'importance de la période historique qu'elle aborde, celle des années soixante et soixante-dix, par rapport au génocide de 1994. Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, selon Josias Semujanga, la littérature traitant du génocide rwandais a donné naissance à une « mémoire transculturelle du génocide » axée sur le brassage de trois “cultures” en particulier : « la culture rwandaise depuis ses mythes fondateurs, les récits coloniaux de l'Occident du XIXe siècle et les mots inventés dans le cadre du génocide des Juifs d'Europe au milieu du XXe siècle » (Semujanga, *Le génocide...*, 23). Notre analyse de *La femme aux pieds nus* va de pair avec cette hypothèse et éclaire la dimension linguistique du contact des cultures africaines et occidentales. Nous verrons que l'œuvre de Mukasonga contribue à forger une mémoire de la violence au Rwanda, qui ne débute pas avec les événements de 1994. Même si Mukasonga ne raconte pas une histoire ou un témoignage du génocide, nous constatons qu'une analyse des littératures génocidaires permet de mieux approfondir la réflexion de Mukasonga sur son passé. Nous observons, par exemple, que plusieurs thèmes et enjeux caractéristiques de ce domaine littéraire apparaissent dans *La femme aux pieds nus*. Nous examinerons tout particulièrement dans quelle mesure une conscience langagière marque l'ouvrage littéraire sur le génocide.

La littérature génocidaire ou le paradoxe d'écrire l'indicible

Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d'y parvenir, c'est l'écriture. Or celle-ci me ramène à la mort, m'y enferme, m'y asphyxie. Voilà où j'en suis : je ne puis vivre qu'en assumant cette mort par l'écriture, mais l'écriture m'interdit littéralement de vivre.

Je fais un effort, je m'arrache les mots, un par un.

- Jorge Semprún dans *L'Écriture ou la vie*, p. 215

Il y a une préoccupation particulière de la langue dans l'ouvrage génocidaire. Elle se distingue de la préoccupation kafkaïenne, où il est question d'écrire dans une langue déterritorialisée. Elle est aussi différente de la « surconscience linguistique » de Gauvin, où le contexte diglossique force certains écrivains à « penser la langue » (Gauvin, *Les langues...*, 10). Ce qui est comparable, cependant, c'est que, dans chacune de ces situations, la mise en récit est problématisée par certaines questions langagières qui finissent par marquer l'œuvre. Le génocide, par exemple, est considéré indicible, ou du moins problématique, en tant que sujet exploré, à quelques égards.

Dans l'extrait de Jorge Semprún cité plus haut, le fait que la douleur d'écrire lui interdisait de vivre soulève plusieurs questions : puis-je écrire ? Dois-je écrire ? Où trouve-t-on les mots pour pouvoir raconter une histoire liée à la violence extrême et au traumatisme ? Comment est-ce que l'on rend justice à ce sujet ? Ce sentiment apparaît dans la préface de *La femme aux pieds nus* lorsque la narratrice parle de tisser et de retisser un pagne pour recouvrir le corps de sa mère. Les mots peuvent ainsi sembler insuffisants face aux milliers, ou parfois aux millions, de morts. Par ailleurs, la notion de « devoir de mémoire », c'est-à-dire la nécessité de forger une mémoire de l'événement, par le biais de la littérature, a émergé après l'Holocauste (Karegeye, 26). Ce « devoir » ne signifie pas uniquement le fait de témoigner de la violence, mais aussi de conserver les

mémoires des vies des victimes. C'est en quelque sorte une résistance contre le projet génocidaire, puisque les tueurs ont voulu éliminer les traces de l'existence des victimes. Ce devoir de mémoire s'ajoute, cependant, au caractère innommable du génocide, donc à l'absence de mots adéquats pour l'écrire. Il y a un parallèle entre ce paradoxe et celui de Kafka qui faisait face à « l'impossibilité d'écrire en allemand » et à « l'impossibilité d'écrire autrement qu'en allemand » (Deleuze, 30). L'écrivain qui aborde le génocide met en mots un sujet qui, apparemment, ne peut pas être représenté par la langue. Raymond Federman explique ce rapport dans le contexte de la littérature de la Shoah :

It is necessary to speak, to write, and keep on speaking and writing (lest we forget) about the Jewish Holocaust during the Nazi period even if words cannot express this monstrous event.
 It is impossible to speak or write about the Holocaust because words cannot express this monstrous event.
 This is the dilemma of the Jewish writer today in every corner of the world. For the question is not: WHAT to speak/write about, but HOW to speak/write about this unforgivable enormity (Federman, texte en ligne).

La question de *comment* parler ou écrire est au cœur de la problématique de la langue chez l'écrivain abordant le génocide. Ce questionnement se manifeste dans les ouvrages littéraires sous forme d'hésitations, d'inscriptions du silence, de fragmentations, de réévaluations des choix de mots, de sentiments d'insuffisance ou d'impuissance et d'inscriptions du processus de mise en récit dans le texte. Parfois la préoccupation est plus subtile et se révèle plus généralement par une conscience de l'ampleur de la réalité abordée. Véronique Tadjo, par exemple, commence son récit sur le génocide au Rwanda par une réflexion sur sa propre démarche littéraire :

Je parlais avec une hypothèse : ce qui s'était passé nous concernait tous. Ce n'était pas uniquement l'affaire d'un peuple perdu dans le cœur noir de l'Afrique. Oublier le Rwanda après le bruit et la fureur signifiait devenir borgne, aphone, handicapée. C'était marcher dans l'obscurité, en tendant les bras pour ne pas entrer en collision avec le futur (Tadjo, 11).

La mise en scène d'une réflexion sur les enjeux de l'écriture pousse le lecteur à son tour à réfléchir sur la mise en récit et les implications sociales de cette écriture, tout comme dans une œuvre marquée d'une surconscience linguistique. On devient conscient que les mots et langages employés ont été sélectionnés, retravaillés et sont particulièrement importants à la façon dont l'écrivain représente son référent social.

Souâd Belhaddad, co-auteure de *SurVivantes*, explique dans le prologue de l'ouvrage que le langage qu'elle emploie est censé représenter la parole d'une rescapée du génocide au Rwanda. Dans ce cas, c'est la parole d'Esther Mujawayo, l'autre co-auteure de ce récit de témoignage. Belhaddad écrit dans un registre oral « afin de traduire au plus près les tremblements, les hésitations, les nœuds de la sidération de cette parole. Une parole associative qui tente de dire l'indicible : le génocide, et le chaos qu'il a imprimé à l'intérieur de tout rescapé » (Mujawayo, 10). Belhaddad décrit la parole de Mujawayo comme « brutale, insistante, lourde, voire redondante » (Mujawayo, 10). Il y a aussi des moments où elle utilise le présent au lieu de l'imparfait pour raconter certains souvenirs du passé. Ceci représente des instants où Mujawayo, en racontant, avait glissé de l'imparfait au présent, le présent étant « le temps du traumatisme » (Mujawayo, 11). Pourtant, Belhaddad exige que la parole de Mujawayo, malgré son caractère indisposé, soit « extrêmement instructive sur l'état d'un rescapé » (Mujawayo, 10). Ainsi, le choix d'employer un registre oral sert à « restituer la parole des rescapés qui trouvent si peu d'espace pour s'exprimer, surtout lorsqu'elle dit et interroge l'a-sensé » (Mujawayo, 10). L'ouvrage de Belhaddad et Mujawayo fait un lien direct entre le langage littéraire – qui est marqué d'hésitations, de fragmentations, de silences, etc. – et la parole du rescapé. Le

texte éclaire ainsi certaines problématiques sociales réelles, dont la difficulté de raconter une histoire sur le génocide et d'être entendu.

Nous proposons que l'on puisse rapprocher cette problématique de la surconscience linguistique de Gauvin, qui est omniprésente dans les littératures africaines. Les deux situations suscitent une préoccupation quant à la langue, qui relève d'une prise de conscience sociale. Mais, la série de questionnements et les effets de sens issus de cette conscience sont différents. Dans la tradition littéraire africaine, la surconscience linguistique relève de la politique de la langue et de la question de « se dire » au lieu d'être exprimé par les voix et les langues des colonisateurs. Dans le récit génocidaire le problème langagier a en outre des implications éthiques : comment forger un langage littéraire approprié pour aborder le sujet du génocide. Cette problématique fait en sorte que les mots dans le récit génocidaire sont bel et bien réfléchis. Josias Semujanga précise : « Puisque la situation à décrire est démente, le mot qui la dépeint doit être précis, approprié » (Semujanga, *Murambi...*, 112).

Dans cette optique, la préoccupation chez l'écrivain qui raconte une histoire de génocide implique des décisions liées aux détails à inclure dans son récit et à la forme littéraire qu'il devrait emprunter. Écrire l'extrême violence, par exemple, risque de tomber dans le pathétique, le sentimental et le cliché ou d'effacer le mal en expliquant une violence qui devrait rester dans la sphère de l'incompréhensible (Semujanga, *Murambi...*, 93-94). Il s'agit donc de ne pas forcément raconter tous les détails violents car, selon Jorge Semprún, « l'essentiel » du récit se situe ailleurs (Semprún, 120). Certains écrivains, dont Semprún, limitent la représentation de la violence et tentent plutôt de proposer au cœur des ouvrages une réflexion morale sur le génocide et

l'humanité. En cela, l'indicible est tout d'abord « la distance énonciative en face de l'événement : la position éthique vis-à-vis des faits, et esthétique en regard des médiums utilisables pour en rendre compte » (Semujanga, *Le génocide...*, 23).

La mise en récit du génocide est un processus complexe qui, pour Jorge Semprún, prisonnier de Buchenwald, se déroule depuis plus de cinquante ans. Depuis la parution du *Grand voyage* en 1963, l'écrivain a publié presque une dizaine de romans traitant des camps de concentration nazis. L'analyse de son œuvre complète révèle que le travail de mémoire a été raffiné au cours de ce demi-siècle :

Il semble que la mémoire de l'auteur devienne de plus en plus précise, comme si chaque retour au souvenir permettait d'enlever de nouveaux voiles qui protégeaient (encore) celui qui se souvenait ... Toute l'écriture de Semprún sur Buchenwald semble être un effort pour cerner de plus en plus précisément ce souvenir, de faire revenir ce que, dans un premier temps, il a dû bannir de sa mémoire pour pouvoir continuer à vivre. (Kremmitz, 149)

Les mêmes événements, par exemple, réapparaissent dans différents romans, avec des précisions ou des ajouts aux expériences racontées.

La conscience langagière qui traverse le roman autofictionnel *L'Écriture ou la vie* (1994) se révèle surtout par la difficulté émotionnelle, voire existentielle, qui empêche l'auteur de pouvoir écrire et vivre lorsqu'il se souvient de l'Holocauste. Le titre du roman fait appel à une période de la vie de l'écrivain-narrateur Jorge Semprún pendant laquelle il avait besoin d'abandonner l'écriture de l'Holocauste, car ce projet le rapprochait trop de son passé dans le camp : « Le bonheur de l'écriture, je commençais à le savoir, n'effaçait jamais ce malheur de la mémoire. Bien au contraire : il l'aiguillonnait, le creusait, le ravivait. Il le rendait insupportable » (Semprún, 212). Semprún a ainsi décidé d'oublier pour être capable de survivre après l'Holocauste.

Le roman illustre non seulement la difficulté d'écrire le génocide, mais aussi de le dire – difficulté qui existe pour celui qui témoigne aussi bien que pour son public. Lors de la libération du camp, le narrateur rencontre des individus qui ne savent pas quoi dire à un survivant. Ils posent des questions telles que « c'était dur, hein? » et se taisent et s'inquiètent quand on leur répond (Semprún, 179). Par contre, une fraternité se développe entre personnages quand le narrateur rencontre un auditoire compatissant : « Le silence de Pierre-Aimé Touchard était différent. Il était amical, ouvert à toute parole possible de ma part, spontanée » (Semprún, 179).

On se rend compte que la relation auteur-lecteur est comparable à celle du témoin et de son auditoire. On revient ici à la question de quels détails de la violence on devrait relater dans l'ouvrage littéraire. Dans *L'Écriture ou la vie*, la violence est encadrée dans l'évocation de la fumée du crématoire et de la neige de Buchenwald, que Semprún emploie pour indiquer qu'il parle d'un mauvais souvenir lié au camp. À certains moments lorsqu'un survivant parle de l'expérience, l'accent est mis sur le fait d'en parler et l'ampleur des mots exprimés, et non pas sur les détails précis racontés. Tel est le cas quand Semprún parle à Thomas Landman : « Et j'avais posé ma main sur l'épaule de Thomas Landman. Une main légère comme la tendresse que je lui portais, lourde comme la mémoire que je lui transmettais » (Semprún, 375).

Ainsi, Semprún propose l'argument que l'essentiel du récit sur le génocide ne relève pas de la mise en mots de la violence extrême. L'enjeu est plutôt « l'exploration de l'âme humaine dans l'horreur du Mal » (Semprún, 170). Semprún présente le mal comme choix possible d'humains libres, qui s'oppose au bien, un des autres « projets possibles de la liberté constitutive de l'humanité de l'homme » (Semprún, 120). En cela, Semprún

éclaire la fraternité et la chaleur qui se développent entre les détenus du camp qui partagent « l'expérience du Mal » (Semprún, 120).

Par ailleurs, Esther Mujawayo, rescapée du génocide au Rwanda, raconte plusieurs détails violents des massacres de Tutsi dans l'ouvrage *SurVivantes*. Ces histoires illustrent certaines complexités de la question de comment raconter le génocide dans le cadre spécifique de la tragédie rwandaise. Mujawayo explique qu'après le génocide plusieurs rescapés sentaient qu'ils dérangent et, par conséquent, se sont tus. Elle répète à quelques reprises que la réaction générale peu après le génocide était « On en a assez parlé » (Mujawayo, 57). Elle souligne quelques-unes des raisons pour lesquelles la violence du génocide est devenue un sujet tabou. Dans un premier temps, plusieurs personnes ne veulent pas écouter les histoires, parce que pour ceux qui n'ont pas vécu le génocide les histoires individuelles se ressemblent : « C'est pourtant l'impression de voir le même film, avec des interprètes différents. Il te dira donc que ce film, il l'a déjà vu et ne va pas le revoir une seconde fois » (Mujawayo, 82). Dans un deuxième temps, les histoires sont parfois tellement horribles qu'elles peuvent susciter des doutes. Mujawayo constate que c'est parce que l'on arrive à la limite de ce qui est imaginable et représentable. Mujawayo dit qu'elle adoucit parfois certaines histoires : « J'épargne des détails, j'évite de parler des horreurs car j'ai l'impression que les gens sont mal à l'aise de toute la cruauté qui s'est passée et j'ai l'impression qu'ils ne vont pas me croire – puisque c'est *incroyable* » (Mujawayo, 91). Mujawayo admet qu'en écrivant *SurVivantes*, elle craignait que les lecteurs n'allaient pas la croire. Pour cette raison, elle fait attention d'être concrète et détaillée dans ses récits « pour qu'on ne [la] remette pas en question » (Mujawayo, 94). Une autre raison de se taire à propos du génocide est que

les victimes continuaient à vivre à côté de leurs bourreaux après les massacres (Mujawayo, 86). Cela faisait en sorte que, si un rescapé racontait son histoire, c'était normalement seulement à d'autres rescapés. Mujawayo insiste pourtant sur l'importance d'en parler pour pouvoir continuer de vivre. Dans l'ouvrage de Mujawayo, les exemples concrets de la violence servent donc à confirmer que le génocide « a bel et bien eu lieu » (Mujawayo, 89), à affirmer que les histoires de chaque rescapé sont différentes et à contester la notion qu'on « en a assez parlé » (Mujawayo, 57). Ainsi, Mujawayo approfondit la question de l'indicibilité du génocide et repousse les limites de ce qui est innommable – ou nommable – afin d'aider les rescapés à mieux vivre avec leur passé. L'approche de Mujawayo n'est pas forcément contradictoire par rapport à celle de Semprún. Elles illustrent toutes deux que le sujet du génocide suscite un besoin éthique de trouver une façon appropriée de le raconter et que celle-ci peut varier.

La femme aux pieds nus est encadré par une préface et une postface qui situent le récit dans une réflexion sur la responsabilité de témoigner des vies des victimes du génocide. La narratrice s'interroge, à ces moments, sur l'efficacité du récit à remplir la tâche de rendre hommage à sa mère et à d'autres victimes. Il y a donc une conscience qui émerge des choix délicats liés à la manière de représenter ces individus. Chez Mukasonga, le récit sur l'enfance met en rapport différents types de discours et de langages, ce qui a l'effet de maintenir une tension entre les discours de la haine et de la déshumanisation et ceux de la dignité et de l'amour maternel. Comme chez Jorge Semprún, Mukasonga fait se confronter le bien et le mal dans son langage littéraire. Cela

éclaire également un désir de faire ressortir de l'humanité d'une situation où des individus ont été privés de ce qui les rendait humain.

Le prochain chapitre est consacré à l'analyse de la surconscience linguistique dans *La femme aux pieds nus* de Scholastique Mukasonga. Nous nous concentrerons d'abord sur l'emploi du plurilinguisme textuel et surtout sur le rapport entre le kinyarwanda et le français dans le texte. Nous illustrerons que cette stratégie narrative, qui est ancrée dans la tradition littéraire africaine, est aussi une tentative post-génocidaire de perpétuer les mémoires des victimes de la violence au Rwanda.

Chapitre 2

La problématique de la langue chez Mukasonga

Contrairement à Jorge Semprún, pour qui écrire après l'Holocauste était insupportable, Scholastique Mukasonga écrit *pour* vivre après le génocide. Se désignant « une écrivaine de hasard », Mukasonga a dit à Montréal dans une interview lors du Salon du livre de 2008 : « J'ai besoin d'écrire pour apaiser ma douleur, pour apaiser les morts qui, sans mon écriture, disparaîtraient dans le noir oubli où ont voulu les plonger les génocidaires [...] le génocide des Tutsi au Rwanda en 1994 a fait de moi une écrivaine, je me devais d'écrire pour survivre » (Côté, 18). Pendant les massacres de 1994, Mukasonga était en France et elle écrivait. Ayant perdu trente-sept membres de sa famille, elle écrivait afin de ne pas perdre leur mémoire devant l'ampleur et l'émotion de la tragédie (Happi, texte en-ligne). Ces écrits dans un cahier d'écolier contenaient les débuts d'un manuscrit racontant la vie des Tutsi déportés à Nyamata, une région inhospitalière du Rwanda. Ce premier ouvrage de Mukasonga, *Inyenzi ou les cafards*, a été publié en 2006 chez Gallimard dans la collection « Continents Noirs ». *La femme aux pieds nus*, publié en 2008, est, en quelque sorte, la suite d'*Inyenzi ou les cafards*, rendant hommage aux mères tutsi qui ont consacré leur vie à protéger leurs familles. *La femme aux pieds nus* raconte l'histoire autobiographique de Mukasonga, en tant que jeune fille, et de sa mère qui font toutes les deux partie du groupe des Tutsi déportés à Nyamata. La narratrice raconte les efforts de sa mère pour protéger sa famille et pour maintenir ses traditions dans un monde en pleine transformation. La situation bouleversante de l'exil lui interdit de vivre sa vie comme elle l'aurait voulu. Elle réagit aussi aux nouveautés et

aux changements apportés par les Belges. Pendant les années soixante, même la communauté défavorisée des déportés n'échappe pas à ces transformations de la société.

Comme nous l'avons signalé dans le premier chapitre, ce texte est ancré dans la tradition littéraire africaine postcoloniale sur le plan langagier. Les mêmes stratégies plurilingues éclairent le projet mémoriel de rendre hommage à la mère de Mukasonga et de témoigner de l'histoire de la violence dans le Rwanda d'avant le génocide. Les enjeux mémoriels du plurilinguisme établissent un lien entre les littératures africaines et certains aspects de la littérature génocidaire. La conscience langagière est un rapprochement notable entre ces deux domaines en ce qu'elle révèle comment l'auteure prend des positions sur ce qu'elle raconte par son emploi du langage. Plus précisément, le plurilinguisme textuel chez Mukasonga éclaire un point de vue sur les rapports coloniaux et sur la genèse de la violence au Rwanda. Ces deux éléments sont parfois perçus comme inséparables. De plus, la surconscience linguistique dans *La femme aux pieds nus* ne représente pas seulement une problématique d'écrire dans une langue coloniale et celle de son pays d'immigration, il s'agit aussi d'une conscience par rapport au type de mémoire que l'écrivaine transmet, comment Mukasonga se remémore et ainsi, représente sa mère. La narratrice de *La femme aux pieds nus* attire l'attention du lecteur vers ses choix linguistiques et on voit que, comme dans la littérature génocidaire, l'écrivaine insiste sur la responsabilité de forger un langage littéraire approprié. Cette responsabilité provient du fait d'aborder une histoire où des paroles de haine et de stéréotype ont mené à la tragédie. Dans ce chapitre, nous examinerons des manifestations de la surconscience linguistique chez Mukasonga qui illustrent à la fois la problématisation du travail de remémoration des victimes du génocide et des dynamiques des contacts linguistiques et culturels. Elles

éclairent aussi comment l'écrivaine réconcilie ces problématiques dans son propre langage littéraire.

Avant d'entrer dans l'analyse des effets du plurilinguisme textuel dans *La femme aux pieds nus*, nous examinerons comment Mukasonga gère les stratégies plurilingues dans le texte, ainsi que l'influence que ses choix linguistiques auront sur la lecture.

Les stratégies de lisibilité : gérer le plurilinguisme textuel

Parmi les multiples façons dont les écrivains inscrivent la pluralité linguistique dans leurs ouvrages, certaines stratégies plurilingues rendent leurs textes plus ou moins lisibles pour différents lecteurs. L'inclusion de mots et d'expressions d'une langue étrangère, par exemple, peut poser des défis pour le lecteur qui n'a pas les acquis linguistiques nécessaires pour décoder le texte. Or, les notes en bas de page, les traductions ou l'inclusion d'un glossaire sont des stratégies souvent perçues comme étant « [destinées] au public occidental » (Moura, 100) ou au moins elles « [affirment] la présence de divers publics » (Gauvin, *Écrire...*, 24). Lise Gauvin considère cette dimension de l'écriture plurilingue comme le « travail d'équilibriste que doit accomplir le romancier entre une opacité consciente et la lisibilité indispensable à toute communication » (Gauvin, *Écrire...*, 161). Chez Mukasonga, ce travail « d'équilibriste » rend possible la réception de l'ouvrage par un public francophone qui ne parle pas le kinyarwanda, bien qu'il y ait des passages qui seraient compris différemment par un individu qui partage les mêmes acquis linguistiques que l'auteure. Dans cette optique, j'estime que l'on peut considérer la narratrice comme interprète de sa langue maternelle puisqu'elle gère la distance linguistique entre le texte et les lecteurs.

La première fois qu'un mot en kinyarwanda apparait dans le texte, il est normalement suivi d'une traduction ou d'une explication en français. En voici quelques exemples : « L'enclos – le rugo – est constitué de hautes clôtures... » (36); « ... une longue étagère épouse la courbe de la voûte – l'uruhimbi... » (37); « La pierre à moudre, l'urusyo... » (41). Normalement, la narratrice n'explique le mot qu'une fois. Après, le mot est intégré dans le récit, ce qui a l'effet de créer un bilinguisme dans le texte : « ... dans l'inzu, ce ne sont pas les yeux, c'est le cœur qui te guide » (Mukasonga, *La femme...*, 36); « ... la belle ordonnance du rugo principal » (Mukasonga, *La femme...*, 37); « Je ne quittais plus l'urusyo... » (Mukasonga, *La femme...*, 104); « ... les paniers s'alignaient sur l'uruhimbi » (Mukasonga, *La femme...*, 104). Dans ces cas, il n'y a rien qui sépare le kinyarwanda du français. Le lecteur, s'il veut comprendre les usages ultérieurs d'un mot en kinyarwanda, doit noter la définition la première fois qu'elle apparait, sinon il doit chercher le premier usage d'un mot afin d'en trouver la définition – c'est là un véritable dictionnaire, mais sans ordre alphabétique pour faciliter la recherche. Ainsi, l'emploi de mots en kinyarwanda chez Mukasonga exige une lecture attentive. Une telle lecture permet au lecteur de remarquer les exemples de mots en kinyarwanda qui ne sont pas immédiatement accompagnés de traduction. Tel est le cas lorsqu'on lit le mot *Imana* pour la première fois : « ... l'impereyi, ce petit animal auquel Imana a oublié de donner une queue » (Mukasonga, *La femme...*, 111). Ce n'est que dix pages plus loin que l'on apprend qu'Imana est le dieu des Rwandais (Mukasonga, *La femme...*, 121). Dans un autre exemple, la narratrice évoque l'*ikigo* pour la première fois et le désigne comme « le domaine réservé aux femmes » qui se situe derrière leur case (Mukasonga, *La femme...*, 95). Le mot est ensuite intégré dans une phrase à la page suivante où il a la fonction de

référence de lieu : « On n'allait pas plus loin que l'ikigo » (Mukasonga, *La femme...*, 96).

Le mot apparaît encore vingt-cinq pages plus loin :

Notre dernière visite était toujours pour Gaudenciana, la voisine d'en face. On la trouvait dans l'ikigo, l'arrière-cour, avec ses sept garçons, assis auprès d'elle, à ne rien faire. Maman faisait semblant de ne pas les voir car les hommes, et même les garçons au-dessus de dix ans, n'ont rien à faire dans l'ikigo, ils ne font tout juste qu'y passer (Mukasonga, *La femme...*, 121).

Pour la première fois, on sait que l'*ikigo* signifie précisément « l'arrière cour ». Or, c'est seulement lorsqu'on ajoute la première explication d'*ikigo*⁷ à cet extrait que l'on comprend les nuances dans la définition de Mukasonga de ce mot. L'exemple de l'*ikigo* est aussi représentatif du type de mots que Mukasonga garde en kinyarwanda. Il y a une traduction en français, l'arrière-cour, par exemple, mais le mot *ikigo* tient aussi un sens particulier au contexte rwandais que l'on perdrait en employant tout simplement le mot en français.

Ainsi, les explications et les traductions de mots raccourcissent la distance entre le lecteur francophone et le kinyarwanda, mais cette distance n'est pas entièrement effacée. Dans l'exemple suivant, où le personnage de la mère parle, on n'a pas de traduction du mot en kinyarwanda : « *Musemakweri!* N'es-tu pas mon fils? Qu'est-ce que tu peux m'apprendre? » (Mukasonga, *La femme...*, 67). Le kinyarwanda semble ajouter de l'urgence aux paroles de la mère et, on peut seulement soupçonner, sans la traduction, un mot exprimant sa frustration. On pourrait aussi envisager que *musemakweri* signifie « n'es-tu pas mon fils ». Il y a également un élément de vraisemblance puisque l'extrait rappelle que la langue d'écriture n'est pas la langue de l'individu représenté dans le récit. Laté Lawson-Hellu emploie le terme *transposition* pour nommer la pratique de narrer une histoire dans une langue autre que celle liée à l'identité des individus représentés. Comme

⁷ Le domaine réservé aux femmes.

dans *La femme aux pieds nus*, la narratrice rappelle au lecteur que le français n'est pas la langue de sa mère. Cette stratégie plurilingue a l'effet de représenter une réalité en mettant « l'accent sur le maintien de l'identité (forme et contenu) et de la réalité traduite, de sa langue ou domaine source à sa langue ou domaine cible » (Lawson-Hellu, 5). C'est dans cette optique que nous considérons la narratrice comme interprète de langue et de culture. Elle gère en français la plupart des événements et des conversations qui auraient eu lieu dans une autre langue. On voit aussi cet écart entre la langue de la narration et celle des personnages et des événements, écart que l'auteure représente dans des passages réflexifs que nous analyserons plus loin dans ce chapitre, là où la narratrice justifie son choix d'employer soit le français, soit le kinyarwanda.

La question du lectorat, importante dans toute littérature, est particulièrement pertinente dans le cas où l'écrivain peut raccourcir ou rallonger la distance linguistique entre l'un de ses publics et le récit plurilingue. Lise Gauvin s'interroge sur les effets des stratégies de lisibilité (ou parfois d'illisibilité) :

Dans quelle mesure ces pratiques, et le fait de s'adresser à des publics immédiats et éloignés, séparés par des acquis culturels et langagiers différents, par des historicités et des valeurs souvent conflictuelles, en arrivent-elles à dépasser les figures de la diglossie à l'œuvre dans le corps social ? Jusqu'à quel point réussissent-elles à éviter la déterritorialisation référentielle d'une part et, d'autre part, le piège de l'exotisme ? Quelles images du lectorat sont ainsi projetées ? (Gauvin, *Écrire...*, 113)

Chez Mukasonga, le lecteur francophone est invité à s'investir dans le processus, qui consiste à donner du sens au récit et à participer à l'interprétation culturelle et linguistique. Il n'a parfois pas d'autre choix que d'apprendre des mots en kinyarwanda s'il veut bien suivre l'histoire. De même, il a le choix de remplir des blancs en s'informant sur la langue, la culture et l'histoire rwandaises ou en convoquant des connaissances déjà acquises.

La résistance langagière

L'emploi du kinyarwanda dans ce texte d'expression française éclaire la situation sociolinguistique de la période postindépendance en représentant les nœuds de connectivité entre les différentes communautés en contact. La nature de ces rapports est établie dès la première phrase du premier chapitre : « Peut-être les autorités hutu, placées par les Belges et l'Église à la tête du Rwanda nouvellement indépendant, espéraient-elles que les Tutsi de Nyamata seraient peu à peu décimés par la maladie du sommeil et la famine » (Mukasonga, *La femme...*, 15). La société rwandaise représentée dans *La femme aux pieds nus* est ainsi caractérisée par des rapports antagonistes. Le plurilinguisme sert donc à représenter les voix et les perspectives des différentes communautés, tout en privilégiant la voix et le point de vue des déportés tutsi. Pierre Zima a analysé cette façon d'illustrer, dans la littérature, les langages des communautés qui les mettent en relation avec d'autres groupes. Zima évoque :

[...] la possibilité de considérer la société comme un ensemble de collectivités plus ou moins antagonistes, dont les langages (les sociolectes) peuvent entrer en conflit [...] Il s'agit d'établir des rapports étroits entre le texte et la société en représentant des intérêts et des problèmes collectifs au niveau linguistique. Ce n'est qu'une telle représentation qui permet, en fin de compte, de mettre en corrélation le littéraire avec le social (Zima, 130 - 131).

Il faut préciser que la notion de Zima ne signifie pas forcément la rencontre de langues distinctes. Cela peut inclure le changement d'une langue distincte à une autre, mais, comme on le verra plus loin dans ce chapitre, les écrivains peuvent représenter des relations sur un plan linguistique sans inscrire une autre langue dans le texte. On peut, par exemple, représenter les rapports entre des groupes qui parlent la même langue. En cela, l'analyse langagière chez Mukasonga révèle tout un réseau de contacts complexes entre communautés, dont la premier que nous aborderons sera la relation Rwandais-Belge.

Plusieurs mots employés en kinyarwanda désignent des coutumes et des objets importants dans la tradition rwandaise qui risquent de perdre leur prestige au profit des nouvelles idéologies et pratiques introduites par les Belges. Mukasonga met en scène une résistance langagière qui fait écho à la résistance que sa mère oppose aux changements dans les modes de vie. Quand des médicaments modernes arrivent à Nyamata sous forme de Tylenol et de sirop pour la toux, par exemple, la mère de Mukasonga préfère prendre soin de ses enfants en utilisant des remèdes de son jardin médicinal, notamment, « l'*umutumba* », une moelle à l'intérieur des souches de bananiers qu'on appliquait sur des plaies et « l'*umubirizi* », une plante qui guérissait les vers intestinaux (Mukasonga, *La femme...*, 64-65). S'il s'agissait d'une petite brûlure, le remède était tout simplement de crachoter sur la plaie et de dire : « *Pfuba nk'ubmanwa bw'umugore* – que la brûlure ne sorte pas comme la barbe (ne sorte pas) de la femme » (Mukasonga, *La femme...*, 61). Les choix de remèdes et les connaissances de la mère à cet égard sont valorisés par rapport aux nouveaux types de remèdes, dont on se méfie de l'efficacité (Mukasonga, 60). Les mots et les phrases en kinyarwanda enracinent davantage ces pratiques médicinales dans la tradition rwandaise.

L'histoire de la maison de la mère constitue le meilleur exemple des manifestations de la « surconscience linguistique » chez Mukasonga, telle qu'elle se rapporte à la situation sociolinguistique du kinyarwanda en contact avec le français des Belges. Dans la communauté de déportés, la famille habitait une maison, la case de Tripolo, que la mère considérait « vide d'Esprits » et qui représentait le malheur des déplacés (Mukasonga, *La femme...*, 39) : « Elle maudissait cette porte rectangulaire qui laissait pénétrer un soleil sans pudeur [...] La case de Tripolo était ouverte à tous les

maléfices, à toutes les menaces mortelles qui pesaient sur la famille. Maman s’y sentait exposée, sans défense, à la honte et au malheur sans recours de l’exil » (Mukasonga, *La femme...*, 33-34). Elle a donc bâti une maison qui lui convenait en arrière de la case de Tripolo. La narratrice appelle cette maison de paille « l’inzu » et elle précise, entre parenthèses, que son choix d’employer le kinyarwanda a un but particulier : « (et je lui garderai son nom kinyarwanda, car je n’ai en français que des noms de mépris pour la désigner : hutte, cahute, paillote...) » (Mukasonga, *La femme...*, 35). Les mots français sont chargés de jugements de valeur négatifs; la narratrice condamne le regard paternaliste que les Occidentaux jettent sur les modes de vie pratiqués dans lesdites « huttes ». Ainsi, le seul mot qui peut témoigner de la richesse et de l’importance de cette maison est le mot de la langue de sa mère. En refusant d’employer ces mots français, Mukasonga illustre l’impossibilité d’une traduction juste du mot *inzu* et elle dénonce la notion que tradition rwandaise égale vie simple : « L’inzu de Stefania, ce ne serait [...] – et il me faut bien employer à présent un mot que je voulais bannir –, qu’une simple hutte » (Mukasonga, *La femme...*, 38). Dans les deux extraits cités, la narratrice-écrivaine justifie comment elle écrit son récit. On y voit clairement une preuve d’une « surconscience linguistique » : Mukasonga ne considère pas le français comme étant adéquat pour dire la spécificité de l’objet désigné et on a ainsi accès aux réflexions de l’auteure à cet égard. Cette « interrogation sur la langue d’écriture, toujours doublée d’un commentaire plus global sur le statut de la langue » (Gauvin, *Langagement*, 7), renvoie aux relations de pouvoir liées à la langue qui relève des dynamiques coloniales et postcoloniales. Cette situation fait que l’écrivaine « [pense] la langue » (Gauvin,

Langagement, 9) et ainsi, les rôles du français et du kinyarwanda sont négociés le long du récit.

D'autres commentaires révèlent la position de la narratrice en éclairant les facteurs sociaux qui déterminent son rapport aux mots employés. La narratrice parle explicitement des rapports entre communautés en contact et plus précisément des Rwandais en contact avec les Belges et autres Occidentaux. Cela contextualise davantage la nature antagoniste des contacts, ce qui accompagne et nourrit les tensions langagières entre ces groupes. Cela révèle aussi le point de vue de la narratrice à cet égard. Elle explique, par exemple, qu'on cultivait le manioc « malgré les réticences que les Rwandais éprouvaient envers les tubercules vénéneux de cette plante que les Belges nous avaient imposée » (Mukasonga, *La femme...*, 28-29). Elle souligne également que ses grands-parents n'ont pas eu besoin de conseils d'agronomes avant qu'ils puissent travailler la terre : « Ils s'étaient débrouillés tout seuls sans attendre qu'on vienne leur apprendre comment cultiver leur propre champ » (Mukasonga, *La femme...*, 46).

Le prochain exemple illustre une résistance chez les Rwandais, et particulièrement chez les Rwandaises, afin de maintenir une tradition qui leur appartenait, sans qu'elle subisse les changements imposés par les Occidentaux. Mukasonga appelle le sorgho « un vrai Rwandais », qui « avait sa dignité » (Mukasonga, *La femme...*, 46). Pendant la fête de la première récolte du sorgho, nommé l'*umuganura*, on préparait des pâtes de sorgho, du même nom *umuganura*. Cette célébration marquait le début d'une nouvelle année et, grâce à l'intimité de cette fête familiale, ni les ethnologues ni les missionnaires n'ont pu chercher à expliquer ou à christianiser l'événement. Pendant le repas il ne fallait pas que « les ustensiles introduits par les Blancs » touchent à la pâte

d'*umuganura* (Mukasonga, *La femme...*, 50). La narratrice insiste : « dans chaque foyer, grâce aux mères de famille, le sorgho faisait de la résistance » (Mukasonga, *La femme...*, 49). Les commentaires de la narratrice illustrent sa subjectivité et son enracinement dans la communauté rwandaise : elle défend ses pratiques et compétences qui sont dénigrées par le regard de l'Occident. Comme chez Deleuze et Guattari, l'affaire individuelle – de la famille de Mukasonga – devient donc collective et politique.

Une connectivité complexe : écart générationnel

Ce n'est pas seulement dans la rencontre du kinyarwanda et du français que l'on observe des rapports entre différents groupes sociaux dans *La femme aux pieds nus*. Par exemple, Mukasonga identifie les Rwandais, notamment des élèves, qui ont des contacts privilégiés avec les Belges et qui remplissent ainsi les rôles d'ambassadeurs de nouveautés dans leurs communautés. Elle emploie les mots « évolué » et « civilisé » entre guillemets, aussi bien que « progrès » et « développement », pour représenter comment on désignait ce groupe d'individus éduqués ou imitait leurs paroles. La narratrice explique comment on devenait un « évolué » : « Si vous respectiez, en y mettant la conviction nécessaire, les règles de conduite et de piété qu'on [les Belges] vous dictait, vous entreriez sans trop d'efforts dans la catégorie enviée des 'évolués' » (Mukasonga, *La femme...*, 94). Mukasonga elle-même deviendrait « [missionnaire] du caleçon » dans son village, mais, lorsqu'elle évoque ses souvenirs de petite fille, ces mots venant d'ailleurs recèlent mystère et étrangeté. Tel est le cas lorsqu'elle apprend le mot « W.-C. » lorsque la première toilette est installée à Gitagata pour une fille qui retourne à Nyamata après avoir vécu dans la capitale. De même pour le mot *home*, qui désigne la case de cette fille :

Tout le village ne parlait que du « home » de Félicité, mot qu'elle avait ramené de chez les religieuses et qui était inconnu des grands élèves de la sixième année primaire et même de leur instituteur, et qui, nous semblait-il, scellait d'un profond mystère l'habitation tant décrite (Mukasonga, *La femme...*, 94).

Le langage des élèves rwandais est un exemple illustrant le fait que la génération de Mukasonga vivait les changements dans la société différemment de celle de sa mère. La narratrice nomme son frère et sa sœur aînés des « évolués » qui se moquent de certaines pratiques de leur mère qui leur semblent désuètes (Mukasonga, *La femme...*, 50). Dans une conversation avec le frère de Mukasonga, la mère lui explique pourquoi elle préfère faire un long trajet pour chercher ce dont elle a besoin pour faire du feu, même s'il y a des allumettes chez eux, obtenues auprès des prêtres : « Écoute mon fils, soupirait maman, 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, *La femme...*, 43). Ce n'est plus une simple question d'un groupe contre l'autre. La narratrice, elle aussi, avoue avoir de la difficulté à comprendre les actions et les paroles de sa mère. Parfois, cela est tout simplement à cause de son jeune âge, ailleurs cela révèle un écart générationnel. Quand la construction de l'*inzu*, la maison de la mère, a été terminée, la mère a accueilli la narratrice « en récitant à mi-voix une formule de salutation que *je ne comprenais pas*, mais qui, j'en étais sûre, me plaçait [...] sous la protection de la demeure ancestrale » (je souligne) (Mukasonga, *La femme...*, 41). Il y a d'autres exemples où, en réagissant aux paroles de la mère, la narratrice ajoute « sans bien en comprendre le pourquoi » (Mukasonga, *La femme...*, 21), « mais, je ne sais pas pourquoi » (Mukasonga, *La femme...*, 110), et « Ces paroles... nous ne les comprenions pas – et aujourd'hui encore je ne suis pas sûre de les comprendre » (Mukasonga, *La femme...*, 12). De même, pendant la

fête du sorgho, l'*umuganura*, la mère « prononçait des formules que je comprenais à peine mais qui, à mon sens, jetaient la malédiction sur les empoisonneurs et les sorciers et appelaient fertilité, abondance, fécondité sur la famille, l'enclos et les champs et surtout sur le troupeau de vaches que nous n'avions pas » (Mukasonga, *La femme...*, 50). Ainsi, les efforts de la mère pour maintenir ses traditions, qui sont de moins en moins pratiquées par la jeune génération, ne sont pas menacées uniquement par des transformations amenées par les Belges, mais aussi par la situation d'exil.

Prisonnier chez soi

La narratrice utilise la phrase « au Rwanda » de deux façons distinctes. L'une renvoie généralement au pays, le Rwanda, tandis que l'autre usage renvoie à la situation d'exil chez les Tutsi à Nyamata : « Longtemps les déplacés avaient espéré qu'ils rentreraient chez eux, "au Rwanda" comme ils disaient » (Mukasonga, *La femme...*, 34). Ce langage représentant spécifiquement la communauté de déportés tutsi rappelle que les déportés, même s'ils étaient toujours dans leur pays, n'étaient pas chez eux. La narratrice réfère à son « séjour à Gitagata », un des trois villages de Nyamata, soulignant avec insistance que l'on considérait la situation comme temporaire (Mukasonga, *La femme...*, 41). Ce langage évoque le malheur de vivre en exil, mais aussi la solidarité de la communauté qui partageait cette expérience. Pendant une cérémonie pour accueillir un nouveau-né, par exemple, les enfants reconnaissaient le bébé « comme [leur] frère qu'[ils devaient] protéger, aider à grandir, auquel il faudrait apprendre à échapper aux menaces mortelles qui pesaient sur lui puisqu'il avait eu le malheur d'être, comme [eux], né tutsi » (Mukasonga, *La femme...*, 69). Mukasonga inscrit ainsi des paroles représentant les nœuds complexes de relations entre les communautés en contact, aussi bien que les

situations sociales correspondantes. Dans ce cas, le langage des déportés révèle une identité également complexe chez le personnage de la narratrice lorsqu'elle était jeune fille – elle est à la fois rwandaise, Tutsi en exil dans son propre pays et jeune élève qui apprend les modes de vie introduits par les Belges.

La situation d'exil bouleverse plusieurs aspects de la vie, incluant les limites imposées sur les types de contact entre voisins. La narratrice explique certaines conventions de la conversation et comment elles sont compliquées par les menaces quotidiennes à Nyamata. Chez les Rwandaises, les mères de familles étaient toujours en train d'accueillir des voisines, et la politesse exigeait qu'on raccompagne la voisine chez elle après la visite. Cependant, une fois arrivée chez la voisine, celle-ci devait à son tour raccompagner sa voisine chez elle. Elle raccompagnait donc sa voisine chez elle, et ainsi de suite. C'était pendant ces allers et retours que l'on parlait de sujets importants (Mukasonga, *La femme...*, 123). Cette pratique a dû être modifiée par les déportés : « ... on n'osait plus guère reconduire la voisine jusqu'à sa porte. Sur la grande piste, on craignait toujours les mauvaises rencontres : les jeunes du parti, les militaires. On pressait le pas, il n'était pas question de faire halte pour parler à son aise ni de faire des allers et retours » (Mukasonga, *La femme...*, 124). C'est la perte de la liberté de parler aisément avec ses voisines, comme le veut la tradition, qui mène la mère à conclure : « On est des prisonniers » (Mukasonga, *La femme...*, 124).

Dans cette optique, plusieurs mots en kinyarwanda représentant des objets importants dans la tradition⁸ désignent, en effet, des choses difficiles à avoir en sa possession à Nyamata : les herbes médicinales, l'*ikimuri*, le beurre de vache, dont son absence « était pour les mamans l'un des signes les plus douloureux de l'exil »

⁸ Quelques-uns sont mentionnés plus haut dans le chapitre.

(Mukasonga, *La femme...*, 84), et l'*amata*, le lait. La mère envoie ses enfants acheter un tout petit peu de lait – afin de mieux nourrir ses enfants, mais il semble que c'est aussi une question de dignité : de maintenir l'essentiel de ce qui, dans le passé, la rendait fière d'être Tutsi. Dans la tradition rwandaise, avant que les Belges aient désigné les Hutu et Tutsi comme deux « ethnies » distinctes, être Tutsi signifiait, avant tout, être éleveur de vaches. Les déportés tutsi, cependant, n'avaient plus de vaches : « On avait tué nos vaches et brûlé nos veaux dans les étables » (Mukasonga, *La femme...*, 70). Dépouillé de la fierté d'être propriétaire de vaches, et donc Tutsi, la narratrice s'interroge sur l'identité et l'humanité de son peuple : « Est-on encore un homme si l'on n'a plus son troupeau? » (Mukasonga, *La femme...*, 70).

La haine

L'emploi du plurilinguisme textuel illustre aussi les rapports entre les Tutsi et les soldats hutu qui menacent la communauté de déportés. L'emploi du kinyarwanda, dans ce cas précis, suggère non pas la seule communauté qui partage cette langue, mais, en fait, un clivage dangereux entre Rwandais. Le premier mot en kinyarwanda dans l'ouvrage est *inyenzi*, ou cafard, un mot employé par les bourreaux afin de déshumaniser les Tutsi : « Les militaires du camp de Gako [...] étaient là pour rappeler qu'ils [les Tutsi] n'étaient plus tout à fait des êtres humains mais des *inyenzi*, des cafards, qu'il était loisible et juste de persécuter et, en fin de compte, d'exterminer » (Mukasonga, *La femme...*, 15). Cet extrait est un des rares cas où Mukasonga inscrit le langage des génocidaires dans son texte. Le mot *inyenzi* représente la haine et le fait d'avoir privé un peuple de son humanité. Dans les ouvrages littéraires, des mots comme *inyenzi*, cafard ou serpent montrent « la collusion entre le langage et l'idéologie de la haine » et « deviennent des

signes visibles de la déshumanisation des Tutsi et, partant, des marques de légitimation de l'entreprise génocidaire » (Nshimiyimana, 82). Mukasonga montre ce projet de déshumanisation, mais refuse sa légitimation. Le langage des militaires, qui occupe peu d'espace dans ce récit, demeure insensé et la narratrice ne cherche pas à le comprendre. Il en va de même en ce qui concerne son traitement de leurs actions : « Et peut-être qu'un soldat se mettrait à tirer, on ne sait jamais pourquoi un soldat se met à tirer » (Mukasonga, *La femme...*, 29). Leurs actions sont ainsi laissées dans la sphère de l'incompréhensible.

Le premier chapitre, où se trouve l'extrait contenant le mot *inyenzi*, raconte les menaces quotidiennes chez les déportés et la déshumanisation qui mènera au génocide de 1994, une trentaine d'années plus tard. On y raconte aussi comment la situation concernait particulièrement les femmes tutsi. La mère explique : dans l'ancien Rwanda, celui d'avant la déportation, « les femmes étaient fières d'avoir des enfants [...] Mais à Nyamata, elles tremblent de peur quand elles mettent au monde... Elles savent qu'on les tuera » (Mukasonga, *La femme...*, 25). La narratrice raconte l'histoire d'une voisine qui a été fusillée en public par les militaires. En décrivant la réaction de sa mère, elle illustre que les femmes tutsi étaient privées de leur humanité et aussi de leur féminité; elles étaient ciblées comme les responsables de la continuation de la lignée tutsi. Pendant l'exécution, la mère dit que les tueurs visaient les seins et non pas le cœur et qu'ils voulaient dire aux femmes tutsi : « Ne donnez plus la vie car c'est la mort que vous donnez en mettant au monde. Vous n'êtes plus des porteuses de vie, mais des porteuses de mort » (Mukasonga, *La femme...*, 26).

Dans la prochaine section nous montrerons comment le plurilinguisme textuel chez Mukasonga sert à combattre la déshumanisation qu'implique le mot *inyenzi*. Jusqu'à présent, nous avons illustré les rapports, souvent conflictuels, entre communautés en contact. On a aussi vu comment certains rapports ont contribué à la déshumanisation des Tutsi, ce qu'on verra encore plus loin. Cependant, nous voudrions d'abord traiter la question : que fait l'écrivaine de toute cette haine ?

La revalorisation

Mukasonga propose une réponse aux paroles déshumanisantes des militaires qui est éclairée par l'emploi de certains mots en kinyarwanda dans le texte. On trouve un groupe de mots en kinyarwanda qui suggère la fécondité, la vie, la guérison et la valeur humaine. Par exemple : l'*uruhimbi* – une étagère sur laquelle on disposait les objets précieux (aussi considéré « la place d'honneur » (Mukasonga, *La femme...*, 56)); l'*urugori*, symbole de fécondité et signe de la souveraineté maternelle; l'*agacoma*, la bouillie, qu'on considérait comme un fortifiant; *muganga*, ou docteur; *inyambo*, une vache royale; *amata*, le lait, qu'on considère « la source de vie » et la « suprême richesse et délice de l'éleveur » (Mukasonga, *La femme...*, 70); et les nombreuses richesses du sorgho qui sont désignées par des noms en kinyarwanda, tel que le « sirop délectable des *imisigati* » (Mukasonga, *La femme...*, 54). De même, l'*inzu*, la maison de la mère, était « pleine de vie » et donne à la mère « la force et le courage nécessaire pour faire face au malheur et renouveler l'énergie qu'elle dépensait [...] pour sauver ses enfants » (Mukasonga, *La femme...*, 35). Un effet de sens qu'on peut tirer de cet emploi du plurilinguisme est que c'est une manière de rendre la dignité à la mère. Il semble, en

effet, que c'est ce que Mukasonga explique dans la préface quand elle parle de tisser un pagne pour recouvrir le corps de sa mère, ce qu'elle n'a pas pu faire lors de sa mort. C'est un pagne tissé avec des mots. Ainsi, ces mots en kinyarwanda mettent au premier plan la juxtaposition entre la mort, la honte, le malheur, la déshumanisation d'une part et, de l'autre, la vie, la fécondité et la valeur humaine. En tant que lecteur, notre attention est attirée vers cette juxtaposition par l'emploi judicieux de mots qui, en kinyarwanda, réfère à des valeurs de vie.

L'exemple de l'*inzu*, que nous avons aussi abordé au début de ce chapitre, illustre bien la conscience langagière provenant de la tradition littéraire africaine et celle qui renvoie au projet mémoriel de rendre hommage à la mère. Ces deux programmes littéraires se rencontrent et se révèlent par le biais des stratégies plurilingues. Nous avons évoqué la possibilité de voir l'histoire de l'*inzu* comme une revendication des pratiques et traditions de la mère et, comme un rejet du regard occidental sur ce mode de vie.

L'*inzu* représente aussi la manière dont la mère combat la honte de l'exil et de la déshumanisation. Son inscription littéraire est donc une façon pour l'écrivaine de rendre la dignité à sa mère tutsi, tuée pendant le génocide. Le portrait de la maison est complété avec des mots en kinyarwanda pour désigner les objets qui y occupent des places importantes : le *rugo* ou l'enclos ; l'*uruhimbi*, l'étagère ; l'*urusyo*, la pierre à moudre. La narratrice ajoute à sa description des traditions pratiquées dans l'*inzu* : la mère, par exemple, confectionne un *urugori*⁹. La narratrice affirme que l'*inzu* est un lieu où la mère est **dignifiée** : « On aurait dit que, grâce à sa maison, Stefania avait retrouvé le prestige et les pouvoirs que la tradition rwandaise attribue à la mère de famille » (Mukasonga, *La*

⁹ Comme on a vu plus haut, l'*urugori* est un diadème qui symbolise la fécondité et la souveraineté maternelle.

femme..., 40). Les deux situations sociales nourrissant la conscience langagière de l'écrivaine, c'est-à-dire l'histoire de la violence au Rwanda et celle des contacts culturels et linguistiques, sont inséparables; l'écrivaine rend la dignité à un peuple déshumanisé en s'appuyant sur la tradition et la langue qui lui appartiennent.

Le discours ethnographique et la polarisation des groupes « ethniques »

Nous voudrions signaler un exemple où le plurilinguisme interne¹⁰ contribue à éclairer les complexités des contacts culturels dans le cas spécifique de l'histoire du Rwanda. Mukasonga inclut le discours ethnographique des colonisateurs belges qui, comme Mukasonga le dit, ont « palpé, pesé [et] mesuré » les Rwandais (Mukasonga, *La femme...*, 112). La narratrice remarque que les coloniaux « prétendaient savoir mieux [qu'eux] qui [ils étaient], d'où [ils venaient] » (Mukasonga, *La femme...*, 112). Leurs conclusions ethnographiques ont distingué, notamment par le biais de traits physiques, les Tutsi des autres Rwandais en les désignant comme « presque Blancs » :

.... nos crânes étaient caucasiques, nos profils sémitiques, nos statures nilotiques. Ils connaissaient même notre ancêtre, c'était dans la Bible, il s'appelait Cham. Nous étions des presque Blancs, malgré quelques vilains métissages, un peu juifs, un peu aryens. Les savants, et on devait leur en être reconnaissant, avaient même taillé pour nous une race sur mesure : nous étions des Hamites! (Mukasonga, *La femme...*, 112-113)

La narratrice explique que les Blancs ont inventé leur propre mythe fondateur pour les Tutsi, ayant « retrouvé les traces des Tutsi dans le monde entier » (Mukasonga, *La femme...*, 113). Ils ont ainsi retracé le trajet des Tutsi de l'Éthiopie jusqu'au Rwanda. L'inscription du discours ethnographique révèle la politique raciste des Belges au Rwanda, et Mukasonga reprend ce langage pour la dénoncer. La narratrice contraste cette

¹⁰ « [Les] niveaux d'une même langue » (Gauvin, *Langagement*, 14).

histoire, qu'elle décrit comme une « rumeur maligne » (Mukasonga, *La femme...*, 113), avec le mythe fondateur du Rwanda développé par les Rwandais :

[...] au commencement Kigwa était tombé du ciel avec tous les animaux domestiques et les plantes cultivées, que Gihanga avait organisé la société des hommes en répartissant les tâches, selon leurs dispositions, entre ses trois fils : Gatutsi traitait les vaches, Gahutu « traitait » la terre et Gatwa « traitait » la forêt (Mukasonga, *La femme...*, 113-114).

Dans cette version de l'histoire du Rwanda, l'accent n'est pas sur les caractéristiques physiques des individus, mais sur la distribution du travail. C'est aussi un mythe qui « insiste [...] sur le principe d'union » chez les Rwandais (Semujanga, *Le génocide...*, 39). Ce n'est qu'avec l'arrivée des Européens que les mots Hutu, Tutsi et Twa désignèrent une division « ethnique »¹¹.

Mukasonga rapproche le discours ethnographique du développement de l'idéologie génocidaire puisqu'on a ainsi créé l'image stéréotypée du Tutsi, incluant sa supériorité sur les autres Rwandais.¹² La narratrice nomme les histoires racontées par les Blancs à cet égard « des histoires porteuses de haine, porteuses de morts » (Mukasonga, *La femme...*, 112). Mukasonga aborde cette histoire dans une perspective contemporaine, sensible au danger de ce discours ethnographique, puisque celui-ci a polarisé les

¹¹ Voir l'introduction.

¹² Dans *L'Ombre d'Imana*, Véronique Tadjo évoque cette histoire pour expliquer que la distinction hutu-tutsi dressée par les Belges avait été à un moment avantageuse envers les Tutsi. Cette polarisation serait, par contre, utilisée par la majorité hutu pour légitimer le désir de vouloir chasser les Tutsi du pays : « Une des raisons pour lesquelles les Tutsis ont été pourchassés vient des hypothèses évoquées par des historiens européens, belges en particulier, qui, vers la fin du XIXe siècle, leur attribuèrent une appartenance étrangère. Selon eux, les pasteurs 'watussis' qu'ils trouvaient grands et élancés, contrairement aux agriculteurs hutus d'une taille plus petite, n'étaient pas originaires d'Afrique centrale. Pour certains, ils seraient venus d'aussi loin que le Tibet ou l'Égypte. Mais le lien avec l'Éthiopie reste l'affirmation la plus courante... Il n'existe aucune preuve historique pour certifier cette théorie. Mais cette assertion, clamée au début en guise de flatterie, a eu de terribles conséquences. Lors du génocide, des milliers de Tutsi ont été jetés dans les eaux du fleuve Kagera afin 'qu'ils retournent en Éthiopie' » (Tadjo, 31).

Rwandais, hutu et tutsi, qui n'étaient pas, historiquement, des groupes en conflit.¹³ Le contexte historique que Mukasonga représente n'est pas expliqué en grand détails dans l'œuvre. Ayant catégorisé les Tutsi comme des Hamites d'Éthiopie, ils étaient ainsi perçus comme des étrangers au Rwanda. Les colonisateurs belges ont donné aux Tutsi des postes dans l'administration à cause de leur statut de « presque Blancs ». Ils ont ainsi exclu les Hutu. Ceux-ci, d'origine bantoue, étaient considérés (selon la politique raciste, bien sûr) comme « nègre[s] ordinaire[s] », avec des capacités intellectuelles inférieures à celles des Tutsi (Semujanga, *Le génocide...*, 46). Cette division était établie chez les Européens malgré le fait qu'au Rwanda, « tout le monde parle la même langue, le *kinyarwanda* » et que, toujours selon le mythe fondateur, qu'il n'y a qu'un seul peuple bantou qui comprend les Hutu, les Tutsi et les Twa (Semujanga, *Le génocide...*, 46). La propagande anti-tutsi répandue dès la fin des années cinquante a intégré les stéréotypes tutsi issus du discours colonial. Le message que les dirigeants du parti PARMAHUTU voulaient répandre était, au fond, que lesdits étrangers de « la *race* tutsi a dominé [les autochtones de] la *race* hutu depuis longtemps » (Semujanga, *Le génocide...*, 53). Il fallait alors chasser les Tutsi du pays. On peut ainsi constater qu'en disant que les histoires des Belges portaient la mort, la narratrice réfère à la manière dont les militaires, les politiciens et les génocidaires, depuis les années cinquante, ont repris et manipulé le discours ethnographique des Belges afin de développer leur propagande anti-tutsi. La narratrice éclaire la responsabilité des Belges à cet égard puisque leur pratique de

¹³ « Même s'il existe des récits de guerre au Rwanda précolonial, on ne rapporte pas de conflits opposant directement Hutu et Tutsi, comme c'est le cas à l'heure actuelle. De fait, les termes de "hutu", "tutsi" ou "twa" ont un poids relatif dans les conflits sociaux surgissant épisodiquement au Rwanda traditionnel puisqu'en ces temps anciens, la société était divisée en une vingtaine de clans et en une multitude de lignages. Dans un même clan, on retrouvait des Hutu, des Tutsi et des Twa » (Semujanga, *Le génocide...*, 37-38).

distinguer les « ethnies » était raciste et dangereusement polarisante dès le début. Ainsi, l'emploi du plurilinguisme ne renvoie pas seulement aux relations de pouvoir coloniales, mais aussi, plus précisément, à comment ces relations s'insèrent dans l'histoire spécifique du génocide.

Paroles d'inclusion

Le plurilinguisme souligne encore des élans d'optimisme et de solidarité au milieu de la haine et de la déshumanisation qui régnaient. Le prochain exemple révèle comment Mukasonga prend une position éthique sur des actes liés au génocide puisqu'elle représente des paroles ou des discours comme étant plus, et moins, moraux que d'autres. La narratrice raconte que le viol était un sujet tabou dans la tradition rwandaise; on n'accueillait pas les enfants illégitimes et on ne permettait pas à une fille enceinte avant le mariage d'accoucher dans la maison familiale. Cependant, le viol de la jeune fille de Gitagata, Viviane, « remet en question chez toutes les femmes les comportements qu'imposaient jusque-là les traditions » (Mukasonga, *La femme...*, 139). Viviane avait été violée par des jeunes du parti Parmahutu alors qu'elle était allée chercher de l'eau à la rivière. Après le viol, deux hommes de Gitagata ont traversé le village avec Viviane pour la ramener chez elle : « Tout le monde put voir Viviane et le sang qui rougissait le pagne. Il n'y avait rien à cacher » (Mukasonga, 139). Le village n'a pourtant pas abandonné Viviane, comme la coutume l'aurait exigé. On a organisé une fête au cours de laquelle les membres du village ont donné au bébé né du viol le nom « Umutoni », qui signifie « il est avec nous ». La narratrice ajoute : « Et tous les enfants de Gitagata le considérèrent désormais comme leur frère » (Mukasonga, *La femme...*,

142). La décision de réévaluer la pratique d'exclusion représente un moment important dans ce récit. Face à toute la haine et la violence, résultant des stéréotypes de l'époque, Mukasonga évoque la responsabilité de remettre en cause des actions et des paroles, ce qui renvoie plus généralement à une responsabilité vis-à-vis de l'autre. Le nom *Umutoni*, « il est avec nous », est représentatif du triomphe de la solidarité sur l'exclusion de l'autre.

On a vu que le plurilinguisme textuel dans *La femme aux pieds nus* se manifeste par l'inclusion de mots en kinyarwanda, de différents types de discours et par la transposition, c'est-à-dire le fait de créer un écart entre la langue des personnages et celle des individus qu'ils sont censés représenter. Considérées par Jean-Marc Moura comme « source d'un dynamisme créatif » (Moura, 79), ces stratégies illustrent chez Mukasonga les tensions entre les différentes communautés linguistiques en contact et les préoccupations de l'écrivaine à cet égard. Cependant, elles font aussi partie d'une résistance mémorielle, dans la mesure où le plurilinguisme contribue à mettre en valeur certains aspects de la tradition de la mère qui risquent de périr avec les morts du génocide. C'est dans cette optique que des mots en kinyarwanda jouent un rôle fondamental dans la remémoration des souvenirs de la mère. Nous avons illustré que Mukasonga crée un espace littéraire où sa mère est valorisée. La maison de paille – l'*inzu*, en kinyarwanda – est le seul lieu où la mère peut continuer à pratiquer ses traditions dans la communauté de déportés et échapper au malheur de vivre en exil. La description de l'*inzu*, complétée avec d'autres mots en kinyarwanda, est élaborée malgré les discours de dévalorisation qui entourent la maison.

Ainsi, le langage littéraire employé tient compte de la présence de différents discours parfois opposés – ceux du racisme des Européens, des militaires qui veulent que la haine triomphe, des jeunes Tutsi qui vivent cette expérience différemment de la mère, et de la mère elle-même, qui lutte pour maintenir son mode de vie et pour sauver sa culture. La parole de la mère est privilégiée, ce qui est le pouvoir de l'écrivain : de donner une voix à celle qui n'aurait pas eu beaucoup de place pour s'exprimer à l'époque représentée. Ceci fait partie d'une conscience chez Mukasonga par rapport à son langage et aux différents types de discours qui l'influencent. Comme on le voit avec l'exemple de l'*inzu*, Mukasonga dépeint un aspect de la tradition de la mère, mais la description inclut ses choix d'écriture, aussi bien que le risque de ne pas choisir les mots appropriés pour raconter. L'effet de cette surconscience linguistique est que Mukasonga ne laisse ni les paroles déshumanisantes des génocidaires ni les discours racistes des Européens dominer la mémoire de sa mère. Elle privilégie d'abord un langage de valorisation – construit en employant le kinyarwanda et le français – qui éclaire les riches traditions d'une vie qu'il ne faudrait pas oublier devant l'ampleur du génocide.

Dans le chapitre suivant, nous examinerons en plus de détails le travail de remémoration mis en scène dans *La femme aux pieds nus*.

Chapitre 3

Rétrospection et projection : enjeux mémoriels dans *La femme aux pieds nus*

Pourquoi le retour sur le passé ?

« [N]ous n'avons pas mieux que le témoignage, en dernière analyse, pour nous assurer que quelque chose s'est passé », écrit Paul Ricœur (Ricoeur, *La mémoire...*, 182). Les récits autobiographiques comme celui de Mukasonga aident à confirmer que quelque chose a bien eu lieu dans le passé. On peut aller plus loin, pour dire qu'un tel récit a la double fonction de témoigner des expériences vécues et de poser un regard critique sur ce passé. L'écrivain qui façonne ses expériences sous forme de récit sélectionne, omet et organise ses souvenirs, tout en privilégiant certains points de vue et prises de position. Ce travail sur le passé est aussi un travail de mémoire dans la mesure où l'écrivain se remémore afin de proposer un texte qui témoigne et forge une mémoire de ce passé. Or, ce retour *sur* le passé n'est ni le retour *au* passé, ni la juxtaposition entre passé et présent. Il s'agit plutôt d'aborder le passé pour mieux penser le présent. Le présent informe et influence le regard sur le passé et, en même temps, les expériences passées donnent formes au présent. Cette oscillation entre passé et présent est un lieu de réflexion chez le sujet contemporain qui négocie son rapport avec différents cadres temporels.

La femme aux pieds nus témoigne donc de la lutte des femmes tutsi à Nyamata depuis la fin des années cinquante et plus précisément de la vie d'une mère et de sa fille en particulier. Cependant, comme nous l'avons souligné dans le deuxième chapitre, Mukasonga propose aussi une réflexion éthique sur ce passé, qui passe, en partie, par son emploi du plurilinguisme textuel. Le regard rétrospectif sur son enfance construit aussi un jeu d'écarts et de rapprochements entre différents cadres temporels, ce qui fera l'objet

central de ce chapitre. Cette distance temporelle permet de regarder le passé avec un point de vue contemporain, voire critique. Le va-et-vient temporel est accompagné d'un jeu d'écart géographique, culturel et linguistique, entre le positionnement de la narratrice et l'histoire qu'elle raconte. Ce sont tous des facteurs qui influencent le sujet qui regarde, réfléchit et écrit.

Cette analyse s'ajoute à la discussion sur le plurilinguisme textuel dans *La femme aux pieds nus* et elle sera menée selon deux axes particuliers. Dans un premier temps, le rapport de la narratrice vis-à-vis de ses deux langues est étroitement lié à son appartenance à différentes cultures et territoires à travers le temps. L'emploi du kinyarwanda révèle parfois une nostalgie chez la narratrice et un désir de se rapprocher de ses souvenirs du Rwanda de son enfance. Bien que l'emploi du français ne signifie pas nécessairement l'enracinement dans la culture française – de nombreux écrivains sur le continent africain, et ailleurs, écrivent en français – on verra que le français est parfois intimement lié à sa distance vis-à-vis du passé évoqué. Dans un deuxième temps, la langue est un lieu de réflexion privilégié sur le passé, tel qu'on l'a vu dans le deuxième chapitre. Le plurilinguisme contribue donc à forger une mémoire du Rwanda d'avant le génocide et des legs de cette période. Il est aussi, tout simplement, un élément important de la forme que prend la transmission de la mémoire dans le récit. Dans l'analyse du texte, cependant, nous ne nous concentrons pas uniquement sur le rôle de la langue dans le travail de mémoire, car les enjeux de remémoration chez Mukasonga vont au-delà de l'emploi du plurilinguisme textuel. Avant d'entrer dans l'analyse du texte, nous nous permettons de faire un bref survol de l'étude de la mémoire dans le domaine littéraire. Cette contextualisation nous aidera à illustrer que la gestion du temps et de l'espace par la

narratrice de *La femme aux pieds nus* unit les divers souvenirs racontés. Le rapport au temps et à l'espace – parfois problématique – marque l'identité de la narratrice et éclaire une tentative de réconciliation entre les différents cadres temporels et spatiaux évoqués.

La mémoire

Le Petit Robert définit la mémoire comme la « faculté de conserver et de rappeler des états de conscience passés et ce qui s'y trouve associé ; l'esprit, en tant qu'il garde le souvenir du passé » (Rey, 1569). Michael Rossington et Anne Whitehead partent de la notion que c'est la possession d'une telle faculté qui nous permet d'apprendre des expériences passées (Rossington, 2). Ils estiment, d'ailleurs, que l'être humain a des identités distinctes à travers le temps et que l'on doit aussi considérer la fonction de la mémoire dans la conscience de soi-même (Rossington, 2). C'est-à-dire que la construction identitaire est un processus continu dont les expériences jouent un rôle fondamental et exigent une évolution constante. Ainsi, c'est la mémoire qui nous permet d'incorporer ce qu'on apprend des expériences passées à notre présent.

Ces définitions et ces enjeux de la mémoire nous seront utiles à quelques égards. Dans une littérature autobiographique, l'écrivain, qui s'identifie comme le narrateur, raconte ses propres expériences. Cela lui permet de creuser ses souvenirs, de travailler la mémoire et la langue afin de préciser certains détails des événements, mais aussi de proposer une réflexion sur ces expériences. Cette réflexion est la preuve du processus mémoriel ; l'écrivain revient sur le passé et essaye de saisir ce que l'on apprend de l'expérience et comment ce passé continue à définir son identité actuelle. On peut également ajouter l'avenir à ce processus afin de voir le temps comme un véritable

continuum. Comment, par exemple, est-ce que l'expérience d'écrire influencera-t-elle l'identité de l'écrivain dans l'avenir ? La littérature permet donc de représenter des identités distinctes à des moments différents, ce qui illustre comment le processus mémoriel influence ces identités. Le récit *Mémoire d'une amnésique* de Jan J.

Dominique constitue un bel exemple de la mise en œuvre d'une réflexion sur la mémoire, et notamment sur les enjeux identitaires. Il y a une narratrice au « je » qui écrit.

Cependant, il y aussi le personnage d'une petite fille qui s'appelle Paul. La narratrice raconte l'histoire de Paul en la désignant « elle » ou à « Paul » et non pas « je ». Or, c'est aussi l'histoire de la narratrice – Paul *est* la narratrice lorsqu'elle était petite. L'écrivaine emploie donc une stratégie de distanciation qui permet de représenter les identités distinctes à travers le temps. Elle met en scène une narratrice et un personnage qui ont, en effet, la même personne comme référent.

Des théoriciens tels que Paul Ricœur, Maurice Halbwachs et Pierre Nora s'interrogent sur les rapports et les distinctions entre l'histoire et la mémoire, aussi bien qu'entre l'individu et le collectif dans la remémoration. Chez Ricœur, la mémoire est la fondation de la documentation de l'histoire. La mémoire, qui « s'extériorise dans le témoignage » est une ressource essentielle à la reconstitution de l'histoire : « Il ne faudra toutefois pas oublier que tout ne commence pas aux archives, mais avec le témoignage » (Ricœur, *La mémoire...*, 181 et 182). Il y a donc une relation intime entre histoire et mémoire. Ricœur réconcilie aussi le rôle de l'individu et du collectif dans le processus mémoriel en attribuant la capacité de se remémorer à l'individu, qui existe en rapport avec d'autres individus. Ricœur se demande si « entre les deux pôles de la mémoire individuelle et de la mémoire collective, [il] n'existe [...] pas un plan intermédiaire de

référence où s'opèrent concrètement les échanges entre la mémoire vive des personnes individuelles et la mémoire publique des communautés auxquelles nous appartenons » (Ricœur, *La mémoire...*, 161). Ce plan intermédiaire, poursuit Ricœur, « est celui de la relation aux proches, à qui nous sommes en droit d'attribuer une mémoire d'un genre distinct » (Ricœur, *La mémoire...*, 161).

Le travail de Maurice Halbwachs sur la mémoire collective éclaire les préoccupations culturelles et sociales de la mémoire. Écrivant sur le travail de Halbwachs, Michael Rossington et Anne Whitehead précisent que la notion de mémoire collective « propose que les sociétés et cultures façonnent et renforcent les pratiques de se rappeler » (ma traduction de l'anglais, Rossington, 134). En cela, Halbwachs insiste sur la notion que l'individu n'est jamais seul (Halbwachs, 2). Même si on considère que la mémoire est une faculté appartenant à l'individu, « ... nous remplaçons souvent nos souvenirs dans un espace et dans un temps sur les divisions desquelles nous nous entendons avec les autres, que nous les situons aussi entre des dates qui n'ont de sens que par rapport aux groupes dont nous faisons partie... » (Halbwachs, 40). Pour évoquer des souvenirs personnels, par exemple, l'individu s'appuie souvent sur « des points de repère qui existent hors de lui, et qui sont fixés par la société » (Halbwachs, 36). Lorsque des membres d'une communauté se remémorent ensemble, Halbwachs constate qu'il y a une meilleure « confiance en l'exactitude [du] rappel » (Halbwachs, 2). De même, « les faits passés [...] prennent [...] plus de relief » et sont évoqués « avec plus de force » (Halbwachs, 2).

Halbwachs distingue l'histoire de la mémoire collective selon deux axes principaux. Dans un premier temps, la mémoire collective « ne retient du passé que ce

qui est encore vivant ou capable de vivre dans la conscience du groupe qui l'entretient » (Halbwachs, 70). La mémoire collective, qui est en évolution constante, est ainsi encadrée par des « limites irrégulières et incertaines » (Halbwachs, 73). L'histoire, par contre, est marquée par des « lignes de séparations nettement tracées » qui indiquent la transformation d'une période à une autre (Halbwachs, 73). Halbwachs propose ainsi de voir l'histoire comme un tableau d'événements et de changements, vu de l'extérieur d'un groupe. La mémoire collective, par contre « est un tableau de ressemblances », qui inclut des événements partagés et résolus par le groupe aussi bien que « les traits fondamentaux du groupe lui-même » (Halbwachs, 78). C'est dans cette optique que Halbwachs constate qu'il y a de nombreuses mémoires collectives qui appartiennent à différentes communautés, mais seulement une histoire. Cela constitue la seconde distinction de Halbwachs entre l'histoire et la mémoire collective. Bien qu'il soit possible que chaque pays, région ou individu ait sa propre histoire, Halbwachs voit le travail de l'historien comme la reconstitution d'un ensemble de faits, indépendante des jugements d'un groupe sur ces faits (Halbwachs, 74). Or, cette notion d'une histoire singulière et objective est aujourd'hui contestée, comme nous le soulignerons plus loin en abordant la mémoire dans les contextes postcoloniaux et africains.

Il y a des similarités entre la distinction histoire-mémoire de Halbwachs et celle de Nora :

La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus (Nora, 24-5).

Nora s'appuie sur Halbwachs lorsqu'il dit « qu'il y a autant de mémoires que de groupes » et que la mémoire est à la fois « multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée » (Nora, 25). Nora emploie la notion de mémoire collective, liée à la nation et au territoire français, pour identifier des « lieux de mémoire » qui ont pour but de susciter un sentiment d'appartenance chez les Français vis-à-vis de leur passé. Il développe ainsi une notion qui tente d'éclairer le rapport entre la mémoire d'un peuple et un espace en particulier. On verra plus loin dans ce chapitre, cependant, que certaines situations – telles que l'immigration ou l'exil – complexifient le rapport entre la mémoire et l'espace.

D'autres théoriciens partent de l'idée que des facteurs, comme la culture, influencent les pratiques de mémoire et ils cherchent à appliquer ou à ajuster ce modèle à différents contextes. Il s'agit d'aborder les spécificités du travail de mémoire propres à certaines communautés et qui proviennent de conditions ou d'événements particuliers, à savoir le trauma, la colonisation, la guerre et le génocide. Beaucoup d'études existent sur l'Holocauste, par exemple, où la mémoire occupe une place importante et particulière, ce qui est illustré dans les récits des rescapés : « Memory is both foregrounded and problematised in the texts of Holocaust survivors, who remain profoundly troubled by a past which impinges upon and disturbs the present » (Rossington, 7). James E. Young s'appuie sur Halbwachs lorsqu'il avance l'argument qu'il y a de multiples mémoires collectives de l'Holocauste, puisque les raisons de vouloir se souvenir et les formes que prennent la mémoire varient selon le contexte social de celui ou de celle qui se souvient (Young, 6). Les perspectives de Rossington et de Young offrent des points de départ dans l'étude de la mémoire dans le contexte de la Shoah. Pour approfondir la problématique,

on pourrait lier notre définition de base de la mémoire aux « raisons » de vouloir se souvenir de l'Holocauste : comment exploite-t-on la mémoire pour retirer quelque chose de cette expérience qui puisse servir au présent et à l'avenir ?

Les études postcoloniales s'intéressent à la mémoire en ce qu'elle permet de raconter des récits qui risquent d'être effacés par l'Histoire. Les récits de mémoire subalterne, souvent absents de l'Histoire, peuvent être une source historique importante (Rossington, 7). Ils peuvent également servir d'arme pour créer une résistance vis-à-vis de l'ancien empire : « personal and cultural memory can be used to analyse, and potentially to undermine or contest, the structures of empire » (Rossington, 9). Des études féministes et anthropologiques ajoutent d'autres préoccupations et perspectives. Des chercheurs tels que Kate Chedgzoy et Pablo Mukherjee analysent les manières dont le fait d'être femme ou d'être noir, par exemple, influence les pratiques de remémoration.

Ces questions et enjeux de race, de genre et de postcolonialisme sont tous pertinents pour l'étude de la mémoire dans la littérature africaine subsaharienne. On y observe, par exemple, des questions de transmission de la mémoire et le passage de cette transmission de l'oral à l'écrit, la valorisation des voix, des histoires occultées et des résistances qui ressortent de la remémoration du colonialisme. À la différence de la notion d'histoire chez Halbwachs, Mamadou Diouf avance l'argument que la reconstitution historique en Afrique contemporaine devrait tenir compte des :

règles et procédures de la narration, le statut et l'identité des producteurs, le régime de vérité qui fonde l'adhésion au récit et, surtout, les relations entre l'histoire universitaire nationale institutionnalisée et les mémoires disparates des communautés et des individus qui sont, aujourd'hui, la manifestation de l'existence d'une conscience plurielle de l'histoire (Diouf, 338).

Outre ces particularités de la mémoire dans le contexte africain, des chercheurs tels que John S. Mbiti expliquent que l'on a parfois besoin d'ajuster la façon dont on pense le temps et l'espace, deux éléments qui apparaissent dans la majorité des théories de la mémoire. Selon Mbiti, dans certaines traditions africaines, le temps inclut le passé et le présent, mais il y a peu d'importance accordée au futur (Mbiti, 16). Il y a même des langues – il évoque les exemples du kikama et du gikuyu du Kenya – dans lesquelles on n'emploie guère un temps de verbe pour exprimer le futur lointain, modalité temporelle qui ne reflète pas la vision du temps partagée par les locuteurs de ces langues (Mbiti, 17). Mbiti constate que le temps et l'espace sont définis d'abord par leur contenu et il attribue ainsi de l'importance à ce qui est proche – géographiquement et temporellement (Mbiti, 26). Bien que la notion du temps chez Mbiti soit critiquée, notamment en ce qui concerne le rôle négligeable du futur¹⁴, nous retenons que les spécificités du travail de mémoire peuvent se distinguer d'un groupe culturel à un autre.

L'étude de la mémoire dans le contexte diasporique sera particulièrement utile à notre analyse, puisque cela touche à des enjeux importants dans l'œuvre de Mukasonga, à savoir la déterritorialisation géographique qui marque l'identité et la position de la narratrice. Le cadre spatial qui influence la mémoire est complexifié. L'espace, par exemple, est nettement délimité chez Nora dans son analyse de la mémoire collective française. Or, la diaspora lance un défi à la mémoire par son statut de mouvement et son positionnement multiple (Anderson, 274) : « In this context, memory does not mean reaching back to some unchanging core, but must offer itself as contingent, subject to

¹⁴ Dans la deuxième édition de *African Religions and Philosophy*, Mbiti lui-même évoque des éléments de sa notion de temps qui sont critiqués : « But there are also people who have reacted negatively or critically, saying that there is a future dimension in African-time consciousness, and that I do not take history seriously enough. My response is that so far, to my knowledge, nobody else has yet produced another sustained analysis of African concepts of time, either to contradict or sustain my own » (Mbiti, 28).

continual modifying and reprocessing in the present. Why we remember a place and how become therefore important questions for how we construct the places themselves and ourselves as subjects » (Anderson, 274). La mémoire est ainsi complexifiée à deux égards principaux. En premier lieu, il est plus difficile de penser à une mémoire nationale, liée à un territoire, comme l'a fait Nora avec la France, lorsqu'on considère les diverses origines des individus qui occupent un espace dans le contexte diasporique. Dans un deuxième temps, il faudrait tenir compte des divers espaces qui influencent la mémoire d'une personne, ou d'un groupe, et qui influencent aussi son identité. Des facteurs comme la culture sont donc complexifiés par l'appartenance de l'individu à différents groupes, ce qui est parfois doublé d'un rapport changeant entre l'espace et le temps.

Ce qui est remarquable dans ces différentes approches pour aborder la mémoire, c'est que la suggestion de Rossington et Whitehead – à savoir, de considérer comment la mémoire influence les différentes identités de l'individu à travers le temps – est toujours pertinente. La notion que la mémoire nous permet d'apprendre de nos expériences demeure aussi sous-jacente. Seules les spécificités des expériences qui font partie de ce processus d'apprentissage et de construction identitaire sont variables et exigent que l'on ajuste comment on aborde la question de la mémoire. On peut aussi en retirer un enjeu important du travail de mémoire : quels détails retient-on d'un groupe ou d'un événement ? Ceci s'ajoute à notre définition de la mémoire puisque ceci dépend de qui fait le travail de remémoration, de quelles expériences se souvient-on et quelles sont les raisons de vouloir se souvenir.

La multiplicité de formes empruntées et de propos abordés dans les ouvrages littéraires liés au génocide au Rwanda témoigne des différentes expériences qui influencent ceux et celles qui se souviennent et qui contribuent à forger des mémoires de l'histoire rwandaise. *L'Ombre d'Imana, Voyage jusqu'au bout du Rwanda* de l'Ivoirienne Véronique Tadjó, par exemple, raconte ses visites au Rwanda en 1998 sous forme de récit de voyage ; elle note les lieux qu'elle visite, les personnes qu'elle y rencontre. La réflexion de la narratrice-écrivaine sur ce qu'elle apprend au Rwanda est influencée par son positionnement de femme et d'étrangère venant d'un autre pays africain. Lorsqu'elle arrive au Rwanda elle se demande, par exemple, si sa nationalité ivoirienne sera « un atout ou une condamnation » (Tadjó, 16). La narratrice communique ce qui constitue pour elle l'ampleur de l'horreur du génocide dans la section « Bloc 15 : deux cent cinquante-trois femmes. » qui raconte sa visite chez des femmes génocidaires (Tadjó, 113). Le fait que des femmes ont « aidé des hommes à commettre des viols », ont tué d'autres femmes, aussi bien que des enfants – parfois les leurs – est particulièrement troublant (Tadjó, 114). Elle conclut : « Fermer les yeux sur la laideur du monde. Mais ouvrir les pupilles sur la vérité. 'N'ait pas peur de savoir', dit une survivante. Seule l'impunité enfante la mort » (Tadjó, 115). Les ouvrages des rescapés tels qu'Esther Mujawayo et Révérien Rurangwa travaillent beaucoup le témoignage, ce qui inclut une réflexion sur l'acte de mettre leurs histoires en mots. Dans *Survivantes*, Mujawayo insiste sur les effets thérapeutiques qui découlent du fait de raconter son histoire jusqu'au bout, tandis que dans *Génocidé*, Rurangwa propose un témoignage, au sens juridique du mot. Il nomme l'homme qui a tué sa famille, raconte des détails de ce que cet homme a fait et demande justice.

Dans le corpus d'ouvrages écrits par des Rwandais on note des récits autobiographiques, des romans et des nouvelles composés par des auteurs qui ont passé une grande partie de leur vie à l'étranger, dont Benjamin Sehene et Scholastique Mukasonga. Chez ces deux auteurs, le regard est influencé par leur distance géographique dans la mesure où les narrateurs négocient leur rapport avec les différents temps et espaces évoqués. Dans *Le piège ethnique* de Sehene, l'écrivain-narrateur se trouve au Rwanda en juillet 1994 après avoir passé l'essentiel de sa vie au Canada et en Europe. Il avoue s'y être senti « à la fois un autochtone et un étranger » (Sehene, 9). Sa réflexion est guidée par ses impressions du Rwanda pendant ses visites :

Durant mes divers séjours rwandais, je me rendis compte de l'impossibilité d'échapper au problème de l'ethnie et pris conscience de l'importance de la notion de 'loyauté familiale' pour les locaux. Et qu'être Rwandais est une occupation à plein temps. C'est se sentir constamment classé et devoir classer soi-même les autres lors de chaque nouvelle rencontre (Sehene, 9).

Comme chez Mukasonga, Sehene évoque souvent l'histoire des périodes coloniale et postcoloniale afin d'explorer les racines de ce dérangeant 'piège ethnique.' Chez Mukasonga, il s'agit plutôt de creuser ses souvenirs de jeune fille, qui témoignent de cette longue histoire de déshumanisation et de violence contre les Tutsi. Elle témoigne aussi des vies d'individus dont les génocidaires ont essayé de détruire les traces. Dans la suite de ce chapitre, nous examinerons dans quelle mesure le positionnement multiple et le va-et-vient temporel du travail de mémoire influencent le regard sur le passé dans l'ouvrage de Mukasonga.

Mémoire et ordre narratif

Chaque récit a un ordre, or « ni le commencement ni la fin ne sont nécessairement ceux des événements racontés, mais ceux de la forme narrative elle-même » (Ricoeur, *Soi-même...*, 189). Elinor Ochs et Lisa Capps ajoutent que dans la narration d'un événement « les narrateurs vont peut-être faire des allées et venues temporelles, pendant que les morceaux d'un récit et les préoccupations qu'ils suscitent se mettent en évidences » (ma traduction de l'anglais, Capps, 24). Ochs et Capps suggèrent ici qu'il existe un décalage entre l'ordre narratif et l'ordre diégétique¹⁵ parce que l'on se remémore des événements par fragments. Dans un texte littéraire, l'écrivain peut retravailler l'ordre en choisissant d'imiter ou d'accentuer ce va-et-vient temporel, ou bien de réorganiser ses souvenirs dans un effort pour suivre le vrai déroulement des événements historiques. Or, même le texte qui se veut linéaire s'avère toujours incomplet. Dans *La femme aux pieds nus*, l'organisation des événements racontés évoque la non-linéarité du récit mémoriel, tel qu'on le voit dans l'extrait suivant :

Quand je fus admise à l'école d'assistantes sociales de Butare, je fus bien étonnée de constater que les élèves avaient du pain à leur petit déjeuner. Le pain quotidien que l'on demandait à Dieu dans la prière, cela existait donc. Les bons pères ne nous avaient pas trompés ! L'école de Butare, le seul havre de liberté que j'ai connu dans ma jeunesse, comme je regrette d'en avoir été si vite chassée ! Je ne veux pas revoir l'image de mes camarades hutu, des garçons du groupe scolaire, lancés à ma poursuite pour me tuer, moi et mes camarades tutsi... cela, je l'ai déjà écrit... La semaine avant les vacances, je gardais précieusement mes parts de pain pour les rapporter à Stefania. Le jour du départ pour Nyamata, j'avais six boules à mettre dans ma valise. Je les déposais tout au fond, sous la jupe bleue plissée et la robe rose. La robe rose, c'était Candida qui me l'avait donnée, une robe qu'elle avait elle-même obtenue de sa grande sœur à force de prières ou de chantages. La jupe bleue plissée, je l'avais achetée au marché aux fripes de Kigali avec l'argent qu'avaient rapporté mes bananiers. Maman attribuait à chacun de ses enfants un petit jardin et le produit de la récolte, c'était notre argent de poche. La jupe plissée bleue, c'était comme un rêve, j'en avais vu une semblable que portait

¹⁵ Gérard Genette emploie le terme « ordre diégétique » pour désigner l'ordre de l'histoire racontée (Genette, 86).

madame la ministre de la Condition féminine lorsqu'elle était venue rendre visite au lycée Notre-Dame-de Cîteaux. Elle sortait de l'école d'assistantes sociales, moi j'allais y entrer, un jour, je serais peut-être ministre, il me fallait une jupe de ministre ! Je crois que la jupe m'avait coûté quinze francs rwandais – ça ne doit pas faire un euro. J'allais oublier : il y avait aussi un T-shirt sur lequel était dessiné une souris avec de grandes oreilles. C'est bien plus tard qu'on m'a dit que c'était Mickey. Je ne sais plus si c'était pour aller avec la jupe de ministre. J'avais hâte d'arriver à la maison et de donner les six pains à maman (Mukasonga, *La femme...*, 81-2).

Il est facile d'oublier que la narratrice raconte ici qu'elle a gardé du pain pour l'apporter à sa mère pendant les vacances scolaires : son souvenir est traversé par d'autres souvenirs ou réflexions sur le passé et le travail de mémoire-même. Le sujet du pain lui fait penser à son école, ce qui la ramène au souvenir douloureux d'avoir été menacée par ses camarades de classe.¹⁶ Chaque souvenir semble évoquer un autre souvenir chez la narratrice. Cela fait que le retour à l'histoire du pain dans la dernière phrase du paragraphe semble abrupt, puisque qu'il y a tant de détours avant d'y revenir. Si on considère l'histoire du pain comme l'intrigue principale dans cet extrait, les autres souvenirs racontés témoignent de plusieurs mouvements temporels. Par exemple, Mukasonga raconte l'histoire de la jupe de ministre dans l'ordre inverse du déroulement chronologique : elle prépare sa valise et met le pain sous la jupe, elle achète la jupe au marché et ensuite elle se rappelle qu'elle avait vu la jupe de ministre et qu'elle en voulait une pareille. Gérard Genette emploie le terme « analepse » pour désigner ce fait d'évoquer « après coup [...] un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve » et « prolepse » lorsqu'il s'agit de mentionner d'avance un événement ultérieur (Genette, 82). L'évocation du T-shirt de Mickey est un exemple de prolepse lorsque la narratrice dit que « c'est bien plus tard qu'on m'a dit que c'était Mickey ». Il y a un bond

¹⁶ Elle n'élabore pas sur ce souvenir, puisqu'elle l'a « déjà écrit », ce qu'on peut constater, c'est une référence intertextuelle à son premier ouvrage, *Inyenzi ou les cafards*, dont le dixième chapitre est intitulé « 1973 : chassée de l'école, chassée du Rwanda » (Mukasonga, *Inyenzi...*, 93).

dans le temps jusqu'à un moment lointain, mais qui est toujours passé par rapport au moment de la narration. Les temps de verbe employés témoignent aussi d'un écart entre le moment d'énonciation et le temps – ou bien *les* temps – des événements racontés. On voit, par exemple, que la narratrice réfléchit, se remémore et raconte au présent :

« comme je regrette... » ; « Je ne veux pas revoir... » ; « Je crois que... » ; « Je ne sais plus... ». Ceci appuie l'argument que « les récits personnels à propos du passé sont toujours racontés selon la perspective temporelle du présent » (ma traduction de l'anglais, Capps, 25). L'influence de la situation présente de la narratrice est évidente, surtout lorsqu'elle fait la conversion de francs rwandais en euro, que ce soit afin de donner un point de repère au lecteur européen ou parce que la narratrice elle-même se situe entre l'espace rwandais et européen du présent.

De même que l'extrait que nous venons d'analyser, la majorité des chapitres de *La femme aux pieds nus* sont organisés autour d'un thème et non pas selon une chronologie. Le texte est divisé en dix chapitres, chacun avec un titre qui renvoie à un aspect différent de la culture de la mère ou à une de ses préoccupations importantes : sauver ses enfants, la maison, le sorgho, le mariage et les contes, par exemple. La narratrice raconte, à la première personne, des souvenirs de son enfance liés, plus ou moins, à ces thèmes. Les histoires regroupées sont, cependant, interrompues par d'autres souvenirs et réflexions, ou traversées par des marqueurs de doutes – « Je crois que... », « Je ne sais plus » (Mukasonga, *La femme...*, 82) – qui illustrent la reconstitution active du détail des souvenirs et le rôle de l'oubli dans ce processus. On voit encore la difficulté de préciser certains détails ou le moment exact auquel un événement a eu lieu lorsque la narratrice se souvient des militaires qui envahissaient leur maison : « Je ne sais combien

de fois les soldats sont ainsi venus saccager nos maisons et terroriser les habitants. Toutes ces violences, ma mémoire les a fixées en une seule scène. C'est comme un film qui passe et repasse. Les images, toujours les mêmes, qu'a gravées pour mes cauchemars ma peur de petite fille » (Mukasonga, *La femme...*, 16). Cette fois-ci, le défi de cerner un moment précis et la fréquence d'un événement renvoie à la façon particulière dont la mémoire de la narratrice a conservé des souvenirs traumatiques.

Le cadre temporel des souvenirs racontés est souvent indiqué seulement sous la forme de points de repère vagues : un nom d'école ou de village, si la narratrice raconte sa vie de petite fille ou d'adolescente. Ces indices situent les événements racontés dans le temps, mais seulement de façon approximative. Les rares dates mentionnées ajoutent peu à l'ordre du récit, mais sont significatives en ce qu'elles évoquent des moments historiques gravés dans la mémoire collective des Tutsi. L'année 1963 apparaît trois fois dans le récit : l'enfant Mukasonga craint que son père et son frère aîné disparaissent « comme les commerçants et instituteurs qu'on avait arrêtés en 1963 et qu'on n'avait jamais plus revus » (Mukasonga, *La femme...*, 31) ; les Tutsi déplacés ont perdu l'espoir de pouvoir retourner 'au Rwanda' « après les sanglantes représailles des premiers mois de 1963 » (Mukasonga, *La femme...*, 34) ; elle mentionne également « Tito, le commerçant que les militaires avaient arrêté avec les autres en 1963 » (Mukasonga, *La femme...*, 137). Les autres dates précisées sont 1959, quand « les Hutu avaient brûlé leurs enclos et les vaches avaient elles aussi brûlé » (Mukasonga, *La femme...*, 107) ; 1967 – une autre année de massacres, et 1994, l'année du génocide. À l'instar d'Halbwachs, ce sont des dates qui prennent un sens particulier pour le groupe auquel la narratrice appartient. James V. Wertsch propose aussi de considérer comment l'organisation des

récits façonne les représentations du passé partagés par un groupe, c'est-à-dire les mémoires collectives. Il est utile, constate-t-il, d'analyser l'emploi de détails spécifiques comme des dates et des lieux qui situent les événements dans le temps et dans l'espace (Wertsch, 122). Cependant, il faudra aussi considérer les éléments moins spécifiques, des constantes qui renvoient à une histoire générale, mais qui révèlent des détails variés d'une histoire (Wertsch, 123). Dans cette optique, Mukasonga emploie une combinaison de ces deux styles d'organisation qui ancre son récit dans la mémoire collective des Tutsi, mais qui propose aussi une version individualisée de l'histoire qui s'ajoute à cette mémoire.

Dans les prochaines sections, nous analyserons des exemples qui montrent que Mukasonga aborde le passé avec une perspective sensible à l'enchaînement d'événements dont son histoire fait partie. Plus précisément, Mukasonga met son histoire d'enfance en rapport avec le passé plus proche du génocide de 1994, avec des histoires de sa vie en France et avec le moment d'écriture. Ceci ne se révèle pas par un déroulement d'événements qui ordonne les épisodes l'un après l'autre de façon chronologique, mais plutôt sous la forme des interventions de la narratrice qui relie des souvenirs éloignés dans le temps en les rapprochant par leur contenu thématique ou par leur influence sur d'autres événements.

Distance linguistique

On a vu dans le deuxième chapitre que la narratrice n'a pas le même rapport face aux deux langues employées dans *La femme aux pieds nus*. On a également vu que le français et le kinyarwanda jouent différents rôles dans le récit. Les mots en kinyarwanda contribuent à l'exactitude des descriptions que Mukasonga veut privilégier : dire *inzu* est

différent de dire hutte ou maison ; écrire étagère n'est pas la même chose que dire *uruhimbi*, qui suggère aussi le prestige. Ces passages autoréflexifs attirent d'abord notre attention sur le processus d'écriture et nous poussent à réfléchir sur les implications des choix linguistiques. Un de ces passages en particulier révèle que le plurilinguisme figure aussi dans le travail de mémoire chez Mukasonga. La narratrice parle, entre autres, de la première éducation d'une jeune fille sur les rapports sexuels. Ce sujet, explique-t-elle, est absolument tabou dans la tradition rwandaise : « Jamais n'étaient prononcés les mots qui le désignaient. On les connaissait bien sûr, ces mots, et pourtant on ne les avait jamais entendus. Je me demande comment chacun finissait par les connaître » (Mukasonga, *La femme...*, 130). La narratrice aborde quand même le sujet de la sexualité et elle est consciente du fait qu'elle repousse les limites de ce tabou. Elle précise : « J'écris des mots qu'une Rwandaise ne doit ni prononcer ni écrire. Mais, après tout, ce sont des mots français et sur eux ne pèse peut-être pas d'interdit » (Mukasonga, 130). Elle soulève ainsi la possibilité que le fait d'écrire en français met le passé qu'elle aborde à une certaine distance, distance qui est prolongée puisque la langue d'écriture n'est pas celle liée à la culture dont elle parle.

Il y a d'autres cas, par contre, où la narratrice veut éliminer cette distance et elle s'appuie encore sur la langue. Revenant à l'exemple de la maison de la mère – l'*inzu* – analysé dans le deuxième chapitre – l'une des réflexions sur l'acte de décrire la maison évoque le désir de revisiter le passé : « Je voudrais tant que ce que j'écris sur cette page soit le sentier qui me ramène à la maison de Stefania » (Mukasonga, *La femme...*, 35). Comme on l'a déjà vu, le portrait de la maison est complété par des mots en kinyarwanda pour désigner les objets qui y occupent des places importantes, aussi bien que des

traditions pratiquées dans l'*inzu*. On peut ainsi constater que les mots en kinyarwanda raccourcissent la distance entre la narratrice et son passé. À la différence des mots en français, ces mots sont plus vraisemblablement liés au passé qu'ils évoquent. Cette stratégie narrative a l'effet de relancer la narratrice dans ses souvenirs. Les langues font donc partie d'un jeu d'écart et de rapprochement chez la narratrice vis-à-vis du passé.

La déterritorialisation

La distance géographique entre la narratrice et son passé est renforcée lorsque des souvenirs de sa vie en France interrompent ses histoires d'enfance au Rwanda. La mémoire de la narratrice est déclenchée par certaines choses qui en France lui font penser au Rwanda. L'inverse est aussi vrai : parfois elle raconte une histoire d'enfance qui la ramène à un souvenir plus récent de sa vie en France. Mukasonga établit ainsi des liens entre les deux espaces dans la mémoire de la narratrice. Ailleurs, dans le cadre d'un récit sur son enfance au Rwanda, cela a l'effet de renforcer davantage sa déterritorialisation vis-à-vis de son pays natal.

La coiffure des jeunes filles rwandaises en âge de se marier – appelée *amasunzu* – lui fait penser aux jardins d'un château en France. À propos de « ces touffes géométriques en forme de croissants de lune » découpées dans la chevelure, la narratrice dit : « En France, quand j'ai visité les jardins des châteaux d'autrefois, je me suis dit que les rois faisaient tailler leurs buis comme nous le faisons pour nos cheveux. Je n'ai pas osé faire part de ma comparaison au guide trop savant qui parlait d'un certain jardinier qui s'appelait Le Nôtre » (Mukasonga, *La femme...*, 89). Ce passage évoque deux problématiques de la mémoire dans le contexte diasporique. La narratrice qui se trouve

dans un lieu qui a déjà une longue histoire et des souvenirs liés à l'espace ajoute une nouvelle perspective à la mémoire des jardins ; ses expériences passées contribuent à redéfinir l'espace. En même temps, la dialectique entre le Rwanda et la France dans sa mémoire influence le comportement de la narratrice. Elle reconnaît avec une touche d'humour la façon dont ces deux espaces se sont mêlés et finissent par la marquer.

Un autre exemple d'un souvenir de France révèle une nostalgie pour le Rwanda chez la narratrice à cause de la rupture avec une tradition qu'elle ne peut pratiquer en Europe. La pipe, explique-t-elle, « était le privilège des femmes mariées » (Mukasonga, *La femme...*, 125). À l'époque de sa mère, les femmes la fumaient pour la première fois lors d'une fête où l'épouse perdait ses *amasunzu* et ensuite elles avaient l'habitude de la fumer chez elles, dans l'arrière cour ou dans le champ. Partager une pipe avec d'autres femmes était un geste d'amitié et de confiance (Mukasonga, *La femme...*, 126). La narratrice fait suivre cette explication d'un souvenir plus récent :

J'ai souvent demandé à mon mari ou à mes enfants de m'offrir une pipe. Ils éclatent de rire. Ils croient à une plaisanterie. Pourtant je reste longtemps devant la vitrine du magasin où l'on vend des pipes. Je n'ose pas entrer dans ce lieu que ne fréquentent que les hommes. Je me console vite. Quelle saveur aurait le tabac s'il n'y a aucune femme avec laquelle je peux échanger ma pipe (Mukasonga, *La femme...*, 126) ?

Preuve d'une déterritorialisation culturelle issue de son émigration, la narratrice fait le deuil de certains aspects de la culture qu'elle a perdue dans ce processus. Fumer la pipe est une tradition qui ne peut pas persister d'un espace à l'autre, puisqu'elle est pratiquée différemment dans les deux pays et, pour Mukasonga, elle perd son sens dans le contexte français. Même si la narratrice décidait de fumer une pipe, elle ne serait pas entourée de ses amies rwandaises ou d'autres femmes, tout court. On voit que l'identité de la narratrice est liée aux deux lieux, mais dans cet extrait, le fait d'être entre le Rwanda et la

France est déstabilisant, suscitant de la nostalgie et un sentiment de non-appartenance à son lieu actuel. L'espace français ne lui permet pas de faire vivre cette tradition. Or, elle la fait vivre dans le récit, ce qui fait écho à la notion de 'résidences temporaires' élaborée par Avtar Brah et reprise par Linda Anderson : « ... if diaspora helps to underscore the discontinuous and fractured nature of modern memory, the significance of autobiography [...] as a form which can provide temporary 'dwellings' for the subject, which are simultaneously multiple and mobile, should not be underestimated » (Anderson, 274). Le récit autobiographique permet donc à l'écrivaine-narratrice de s'installer au cœur de la mobilité et de l'organiser, et de réfléchir là-dessus. Il ne faut pas considérer son positionnement multiple uniquement comme un problème, mais d'abord comme un outil qui lui permet de penser la complexité de sa propre identité. Ces extraits illustrent que la narratrice se positionne comme sujet contemporain, membre de la diaspora rwandaise en France, qui négocie son rapport avec ces expériences vécues dans différents lieux. Toutes ces complexités identitaires existent simultanément dans les pages de *La femme aux pieds nus*.

Ces références à la vie de la narratrice dans différents lieux relèvent aussi d'un écart temporel entre les souvenirs racontés et le moment de la narration. Il y a une période d'à peu près trente ans qui s'écoule entre le récit premier, sur l'enfance de Mukasonga, et le temps d'écriture.¹⁷ Les petites vignettes sur la France révèlent, cependant, des détails sur d'autres expériences qui influencent la position de celle qui raconte. Elles éclairent l'évolution du processus qui permet de se souvenir et de se construire une identité. Étant donné que chaque histoire de France est explicitement liée à

¹⁷ Cette distance temporelle n'est pas fixe, cependant, puisque même l'histoire de son enfance est constituée de plusieurs souvenirs de différents moments de sa jeunesse. Ces souvenirs manquent parfois des références temporelles pour être situés précisément.

un souvenir du Rwanda, on peut voir que les expériences provenant du Rwanda contribuent à déterminer pourquoi la narratrice se souvient de quelque chose en France et ce qu'elle retient de ces expériences nouvelles, ce sont les jardins de châteaux qui ressemblent à la coiffure des jeunes filles rwandaises.

Pendant que la vie de la narratrice continue en France, la vie continue au Rwanda en son absence. La narratrice évoque des événements qui ont eu lieu au Rwanda après son départ, mais elle n'est plus en mesure d'utiliser le « je » autobiographique pour raconter ce qui s'est passé. Nous montrerons que le style de narration adopté reflète son éloignement géographique vis-à-vis de la situation. En racontant ses souvenirs d'enfance, la narratrice y ajoute des interventions qui relient son histoire à d'autres événements qui ont eu lieu au Rwanda, notamment le génocide de 1994, lorsqu'elle n'y était plus.

Écarts temporels et narration à distance

Les énoncés portant explicitement sur le génocide de 1994 sont peu nombreux, mais ils sont frappants par leur franchise et importants quant à l'organisation des souvenirs. Ils nous rappellent que le monde de l'enfance de la narratrice a été bouleversé. Même si la remémoration met en valeur plusieurs moments heureux de son enfance, la narratrice nous pousse à réfléchir aux sorts des personnages. Par exemple, dans un chapitre sur le mariage au Rwanda, la narratrice énumère des traits physiques que l'on considérerait « beaux » chez une femme. Elle inclut « un nez droit » et ajoute entre parenthèses « (ce petit nez qui décida de la mort de tant de Rwandais) » (Mukasonga, *La femme...*, 88). Elle continue ensuite avec sa liste. D'autres énoncés liés au génocide prennent la forme de conclusion d'une histoire. Lorsque la narratrice raconte l'histoire du

mariage de son frère Antoine, elle conclut le chapitre en disant qu'Antoine et son épouse Jeanne avaient neuf enfants, « dont sept garçons au grand bonheur de ma mère. Elle pensait qu'au moins quelques-uns survivraient et perpétueraient la famille. Elle se trompait » (Mukasonga, *La femme...*, 108). Le souvenir du génocide – même si elle n'était pas au Rwanda à ce moment – hante la mémoire de la narratrice et dérange ses autres souvenirs.

Ce mouvement temporel qui fait rappeler la tragédie à venir marque aussi d'autres souvenirs. Lorsque plusieurs habitants de Nyamata commencent à installer des toilettes, la communauté considère cela comme du progrès – *amajyambere*. La narratrice qui relate cette histoire sachant déjà ce qui aura lieu pendant le génocide ajoute : « Comment auraient-ils pu savoir que beaucoup creusaient leurs tombes » (Mukasonga, *La femme...*, 97). Une autre intervention qui renvoie au génocide ajoute de l'ampleur au souvenir raconté, puisqu'elle avertit le lecteur des graves implications du passé sur le futur. Dans le chapitre sur les contes, la narratrice dénonce les histoires racontées par les Blancs à propos des Tutsi. Mukasonga parle ici des histoires basées sur l'ethnologie raciste des Belges, histoires par lesquelles ils ont renforcé la division Hutu-Tutsi et établi le mythe que les Tutsi venaient d'Éthiopie.¹⁸ Dans le récit, la mère incorpore l'histoire des Belges à ses contes qu'elle relate à ses enfants. La mère raconte donc une histoire du long trajet des Tutsi, une migration qui, bizarrement selon la narratrice, a eu lieu en même temps que l'arrivée des Européens au Rwanda (Mukasonga, *La femme...*, 114). À propos de cette histoire, la narratrice intervient : « Businya, l'Abyssinie, l'Éthiopie, comment ma mère aurait-elle pu prévoir que ces mots allaient décider de notre mort » (Mukasonga, *La*

¹⁸ Nous avons abordé cette histoire en plus de détail à la fin du deuxième chapitre.

femme..., 114). Elle n'explique plus rien. Elle continue ensuite avec une histoire sur la visite du roi d'Éthiopie à Kigali.

Nous remarquons que Mukasonga donne peu de détails sur ce qui sortent de son histoire, sur ce qui provient de ses souvenirs personnels. Elle donne au lecteur des outils – des traductions de mots, des explications de coutumes – pour suivre cette histoire, mais lorsqu'il s'agit de situer son propos par rapport aux événements de 1994, ce ne sont parfois que des pistes. Malgré le fait que ces interventions fournissent peu de détails, elles permettent de tisser des liens entre les différents cadres temporels évoqués. Le retour sur le passé de l'enfance de Mukasonga problématise ainsi des actions et des paroles qui contribuaient déjà avant le génocide à la déshumanisation des Tutsi et qui ont eu des implications sur celui-ci. La narratrice raconte en rappelant au lecteur ces implications, puisque le mouvement temporel dans l'ordre narratif encourage une réflexion sur les liens entre des événements séparés dans le temps.

Le meilleur exemple de ce va-et-vient temporel est illustré lorsque la narratrice parle du viol. C'est aussi un rare exemple où elle rompt avec l'habitude d'évoquer le génocide seulement sous la forme de courtes interventions qui brisent la narration. La narratrice présente des détails sur le génocide et fait le lien avec des souvenirs d'enfance. Lorsqu'elle évoque le souvenir du viol de Viviane, une jeune fille de Nyamata¹⁹, la narratrice dit avec émotion que le viol des filles tutsi était déjà considéré « un droit acquis par le peuple majoritaire » et « un acte révolutionnaire » chez les jeunes militaires (Mukasonga, *La femme...*, 138). Mukasonga passe ensuite au rôle du viol dans le génocide :

¹⁹ Nous avons aussi abordé l'histoire de Viviane dans le deuxième chapitre.

En 1994, le viol fut l'une des armes des génocidaires. Ils étaient pour la plupart porteurs du sida. Et toute l'eau de Rwakibirizi et l'eau de toutes les sources du Rwanda n'auraient pas suffi à « laver » les victimes de la honte des perversions qu'elles avaient subies et de la rumeur de porteuses de mort qui les faisait rejeter par beaucoup (Mukasonga, *La femme...*, 142).

Le génocide est dévoilé de manière explicite avant tout par la réflexion de la narratrice sur l'attitude envers le viol pendant les années soixante. Déjà perçu comme un « droit », il n'est pas surprenant que, sans changement d'attitude, le viol sera une arme employée en masse en 1994. Mukasonga continue sa réflexion sur le viol et elle retient de ce souvenir une voie pour procéder à l'avenir : « c'est en elles, en elles et dans l'enfant du viol, qu'elles trouvèrent la source vive du courage, la force de survivre, de défier le projet de leurs assassins. Le Rwanda aujourd'hui, c'est le pays des Mères-Courages » (Mukasonga, *La femme...*, 142). Mukasonga propose donc de défier le projet des assassins en faisant vivre la mémoire des victimes du génocide dans la conscience des survivants.

Si, comme le constate Ricœur, un récit est un ensemble de sens qui regroupe des événements fragmentés, c'est dans l'organisation de la fragmentation elle-même que *La femme aux pieds nus* acquiert son sens (Ricœur, *Temps...* v1, 12). La narratrice crée un pont entre les différents cadres temporels et spatiaux et cela révèle une relation dialectique entre les fragments d'expériences. Ce pont est d'abord thématique. Par exemple, dans le récit, l'histoire du viol de Viviane est liée au génocide, et plus particulièrement au rôle du viol dans le génocide, bien que ces deux événements soient séparés d'une trentaine d'années. Dans l'ordre narratif, l'évocation du viol en 1994 immédiatement après l'histoire de Viviane constitue un mouvement temporel qui fait

ressortir la voix de la narratrice. Sa prise de position est claire : l'attitude envers le premier viol a permis à l'autre événement de se produire. La gestion du temps et de l'espace est donc un lieu de réflexion sur différentes expériences que la narratrice tente de réconcilier dans le présent de la remémoration. Dans cette optique, on peut s'appuyer sur Elinor Ochs et Lisa Capps : un récit sur le passé est souvent lancé à cause d'une préoccupation dans le présent (Capps, 25). Mukasonga propose un texte qui éclaire une période peu connue de l'histoire rwandaise et les prises de position de la narratrice – sur le viol, la déshumanisation et le racisme, par exemple – révèlent des implications significatives sur des événements à venir.

Il faut retenir, cependant, que *La femme aux pieds nus* est aussi l'histoire d'une femme en train de creuser ses expériences du passé qui l'ont tant marquée. Le travail de mémoire chez Mukasonga est ainsi la preuve d'une préoccupation dans le présent de vouloir se souvenir de sa mère et de sa jeunesse au Rwanda. Ce projet est à la fois complexifié et enrichi par son positionnement contemporain caractérisé par le mouvement géographique et temporel. Il est complexifié parce que les souvenirs du Rwanda ne sont pas indépendants des autres expériences et souvenirs de la narratrice-écrivaine. La remémoration inclut donc la problématisation des rapports entre diverses expériences : comment se souvenir, par exemple, des neuf enfants d'André, le frère de Mukasonga, sachant qu'ils ont tous été tués. Le travail de mémoire est enrichi parce que toutes ces expériences qui influencent la narratrice-écrivaine jusqu'au moment de la narration ajoutent à la rétrospection et ainsi à la réflexion sur le passé remémoré.

Malgré la discordance temporelle et spatiale dans *La femme aux pieds nus*, l'ouvrage est un tout signifiant. Nous aborderons dans la conclusion une métaphore qui

encadre le récit et qui éclaire une interprétation de son sens. Mukasonga propose de tisser un pagne pour recouvrir le corps de sa mère, ce qui a aussi l'effet de tisser un fil entre ses souvenirs pour créer un ensemble de sens.

Conclusion

Un cauchemar hante les nuits de la narratrice. Elle y est une petite fille au Rwanda et elle monte une colline pour cueillir des fleurs avec ses copines. Tout d'un coup, Mukasonga n'est plus une petite fille et elle n'est pas capable de suivre ses amies. Elle essaye de les avertir du danger qui les attend. Elle les rencontre dans l'église sur la colline, mais ce ne sont pas des fleurs qu'elles ont cueillies : « 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 » (Mukasonga, *La femme...*, 144). Son amie Candida lui demande si elle les reconnaît. « Regarde bien », dit-elle, « ils sont là et je suis avec eux, et les tiens, et Stefania, les reconnais-tu ? » (Mukasonga, *La femme...*, 144). La voix de Candida devient un écho au loin. Elle demande « As-tu un pagne assez grand pour les couvrir tous... pour les couvrir tous... tous... ? » (Mukasonga, *La femme...*, 144).

Ces derniers mots de la postface ramènent le récit à la métaphore du pagne énoncée dans la préface de *La femme aux pieds nus*. Le récit est, symboliquement, le pagne avec lequel Mukasonga n'a pu recouvrir le corps de sa mère lors de sa mort. Nous remarquons, cependant, que la deuxième évocation du pagne – celle qui termine l'œuvre – révèle un sentiment d'insuffisance par rapport à l'efficacité du récit pour rendre hommage aux victimes du génocide. C'est un rappel de l'ampleur du génocide et du nombre de victimes qui attendent de recevoir leur propre « tombeau de papier » (Mukasonga, *Inyenzi...*, 158). L'œuvre se termine donc sur une préoccupation qui demeure irrésolue.

Pendant la rédaction de cette étude, Scholastique Mukasonga a publié son troisième ouvrage littéraire, *L'Iguifou*, qui situe *La femme aux pieds nus*, dans une réflexion continue sur le passé rwandais et les conséquences de ce passé. Ce recueil de nouvelles semble aussi répondre à la préoccupation qui conclut *La femme aux pieds nus* puisque Mukasonga met en scène une variété de personnages affectés par la violence au Rwanda. La parution de *L'Iguifou* suggère une réflexion en mutation chez Mukasonga.

Ainsi, nous nous intéressons pour finir à comment le rapport langue-littérature et le travail de mémoire se transforme d'une œuvre à l'autre. En premier lieu, *L'Iguifou* est le premier ouvrage de Mukasonga qui n'est pas un récit explicitement autobiographique. En deuxième lieu, le titre nous paraît particulièrement curieux au niveau linguistique. Comme le premier livre, *Inyenzi ou les Cafards*, le titre « *L'Iguifou* » suggère la présence d'une surconscience linguistique dans le texte. Le mot *iguifou*, qui signifie « l'estomac » en kinyarwanda, est épelé comme si c'était un mot du français. Selon la graphie rwandaise, la quatrième de couverture indique, le mot s'écrit *igifu*.

À la différence de *La femme aux pieds nus*, *L'Iguifou* n'est pas raconté du point de vue d'un narrateur qui s'identifie aussi comme écrivain et qui offre ses réflexions sur ses préoccupations et ses choix linguistiques. Mais, des commentaires sur le français en contact avec le kinyarwanda révèlent néanmoins quelques perspectives sur la nature de ces rapports. Dans deux des nouvelles, le français est évoqué lorsque des élèves pratiquent leurs leçons de français. Dans la nouvelle « La gloire de la vache », un des narrateurs pense à ses vaches et se souvient des leçons de français qui se mêlent dans sa mémoire aux poèmes qu'il récitait à ses vaches. Dans la nouvelle « La peur », un instituteur sévère dit à ses élèves que leurs têtes ne sont que des « bidons vides », « des

tonneaux percés », puisqu'ils ont du mal à apprendre des mots français (Mukasonga, *L'Iguifou...*, 52). Ces élèves, cependant, ont de plus grands soucis que d'apprendre le français – ils sont menacés au quotidien par des militaires. La narratrice précise : « l'angoisse effaçait d'un coup tous ces mots français que nous avions ânonnés avec tant d'ardeur. [L'instituteur] avait raison : nos têtes n'étaient plus que des bidons vides » (Mukasonga, *L'Iguifou...*, 53). La même narratrice ajoute plus tard qu'elle « se mettait à détester ces mots étrangers » qu'elle commençait à associer à la peur et au malheur (Mukasonga, *L'Iguifou...*, 58).

Dans la dernière nouvelle, « Le Deuil », un narrateur omniscient fait une sorte de comparaison linguistique entre des éléments du vocabulaire en français et du kinyarwanda. La protagoniste, qui est en Europe, prend connaissance de la violence au Rwanda en 1994 et cherche des mots en kinyarwanda pour exprimer ce qu'elle apprend et comment elle se sent – les mots en français semblent trop éloignés de son expérience. Elle ne connaît pas le mot « génocide », par exemple, mais elle évoque un mot en kinyarwanda qui existe depuis longtemps pour désigner ce qui se passait chez elle : « gutsembatsemba, un verbe qui était employé à propos des parasites et des chiens enragés qu'il fallait éradiquer et qui s'appliquait aux Tutsi qu'on appelait justement les Inyenzi, les cafards et qui étaient, eux aussi, à éliminer » (Mukasonga, *L'Iguifou...*, 101). Elle essaye aussi de saisir ce que c'est « que les Blancs appelaient le deuil » et elle propose la comparaison du mot en kinyarwanda *ingobyi*, « une grande civière oblongue faite de lattes de bambou » utilisée pour transporter les morts, mais qui sert aussi à transporter l'épouse le jour de son mariage (Mukasonga, *L'Iguifou...*, 107). Loin d'être

une traduction du mot 'deuil', « l'ingobyi », explique le narrateur, « exigeait toujours son lot de larmes » (Mukasonga, *L'Iguifou...*, 107).

Ces exemples illustrent que dans *L'Iguifou*, les commentaires sur les langues en contact reflètent des façons dont les personnages ont intériorisé les rapports entre les langues. Les mots employés en kinyarwanda témoignent aussi d'un effort pour représenter une variété de situations où se trouvent des Tutsi affectés par la violence. De la même façon que Mukasonga décrit l'*inzu*, la maison de la mère dans *La femme aux pieds nus*, en s'appuyant sur le kinyarwanda, fait voir des mots qui sont importants pour l'identité d'autres individus. Par exemple, dans la nouvelle « La gloire de la vache », plusieurs mots en kinyarwanda désignent des aspects de la vie d'un éleveur de vache, dont « l'amaganga », l'urine de vache (Mukasonga, *L'Iguifou...*, 25) ; « agasusuruko, l'heure propice pour traire les vaches » (Mukasonga, *L'Iguifou...*, 26) et « l'ikivuguto », « un pot de lait battu » (Mukasonga, *L'Iguifou...*, 33).

Les réalités représentées dans *L'Iguifou* ne sont pas limitées à l'espace rwandais. L'ouvrage est marqué par une multiplicité de perspectives et par le mouvement géographique – des personnages rwandais se trouvent à Djibouti, au Burundi, en Tanzanie, au Congo, en Europe et au Canada. Le plurilinguisme textuel reflète les complexités des contacts culturels qui ont lieu dans les espaces évoqués. Dans la nouvelle « Le malheur d'être belle », par exemple, il y a des références au français, au kinyarwanda, au kirundi, au swahili, au lingala et à l'anglais. On voit dans cette nouvelle un point de vue de Rwandais en exil qui se sont intégrés dans d'autres sociétés qui ont déjà leurs propres systèmes d'hierarchies politique, sociale et linguistique. La protagoniste – la belle fille rwandaise devenue prostituée au Burundi – est sélectionnée

pour (ou plutôt forcée à) coucher avec le président zaïrois Mobutu pendant sa visite au Burundi. Lorsqu'il arrive, Mobutu demande à la fille si elle parle le lingala. Elle répond « non » et Mobutu conclut qu'elle doit être Rwandaise, « une Tutsi comme on en voit trop à Kinshasa » (Mukasonga, *L'Iguifou...*, 88). Il ne s'agit que d'un exemple de la manière dont Mukasonga représente les vies des Tutsi dispersés à cause de la violence. Dans *L'Iguifou* on voit donc l'éloignement du style autobiographique et une tentative de faire entendre une multiplicité de voix. Par le biais du plurilinguisme textuel, Mukasonga éclaire une grande variété de situations et d'individus affectés par la violence au Rwanda. Dans cette optique, on observe aussi un élargissement, ou au moins un mouvement, du travail de mémoire dans la mesure où l'auteur tente d'ajouter d'autres histoires à la mémoire du passé rwandais.

Comme cette introduction à *L'Iguifou* en témoigne, notre analyse de la langue et de la mémoire dans *La femme aux pieds nus* ouvre d'autres pistes de recherche sur le corpus littéraire traitant de la violence au Rwanda. L'approche plurilingue permet d'explorer la réalité complexe de cette histoire en tenant compte de la multiplicité de groupes et d'individus impliqués, aussi bien que des langages qui les représentent. Cette voie n'a pas été explorée en profondeur dans l'analyse du corpus littéraire sur le Rwanda. Quelques pistes de recherches nous intéressent tout particulièrement. Dans un premier temps, l'étude de l'œuvre complète de Mukasonga présente la possibilité d'examiner sa réflexion à travers le temps, aussi bien que la transformation de son emploi de stratégies narratives telles que le plurilinguisme. Dans un deuxième temps, l'analyse des ouvrages littéraires de plusieurs auteurs nous permettra d'examiner comment les pratiques de remémoration et les rapports langue-littérature varient selon le positionnement de

l'écrivain. Y-a-t-il des liens ou des discordances, par exemple, entre les ouvrages littéraires écrits par des membres de la diaspora rwandaise, ceux des Rwandais en Afrique centrale ou ceux des étrangers qui abordent l'histoire rwandaise ?

Dans cette étude, nous avons illustré que le rapport langue-littérature dans *La femme aux pieds nus* de Scholastique Mukasonga fait partie intégrante d'une profonde réflexion et d'un travail de rétrospection sur le passé rwandais. Nous avons établi qu'une préoccupation quant à la langue marque l'œuvre, une « surconscience linguistique » qui rappelle l'éthique de la représentation littéraire. En attirant notre attention sur la forme du récit, Mukasonga éclaire le fait que la mise en œuvre a été marquée du défi de représenter des idéologies oppositionnelles, que ce soit par rapport à la langue, à la politique coloniale et postcoloniale, à la violence ou aux pratiques de déshumanisation au Rwanda. En cela, nous nous appuyons sur Ricœur en proposant qu'il y a une relation « entre narrativité et éthique » (Ricœur, *Soi-même...*, 193). Si « l'art de raconter est l'art d'échanger des *expériences*, [...] dans l'échange d'expériences que le récit opère, les actions ne manquent pas d'être approuvées ou désapprouvées et les agents d'être loués ou blâmés » (Ricoeur, *Soi-même...*, 193-4). Dans cette optique, notre étude a tenté d'illustrer que l'œuvre de Mukasonga éclaire des interactions entre humains, où les actions et les paroles de groupes et d'individus sont condamnées ou valorisées sur le plan éthique. La rétrospection du travail de mémoire permet de mettre en scène une telle évaluation des actions et des personnages.

Dans l'introduction de cette étude, nous avons évoqué la notion de Ricœur que la littérature est un « vaste laboratoire pour des expériences de pensée » (Ricœur, *Soi-*

même..., 188). L'analyse de la conscience langagière et de la représentation de la mémoire chez Mukasonga a révélé que cela produit un récit qui n'est pas neutre. Comme le dit Ricœur, « les expériences de pensée que nous conduisons dans le grand laboratoire de l'imaginaire sont aussi des explorations menées dans le royaume du bien et du mal » (Ricœur, *Soi-même...*, 194). Dans un récit abordant l'histoire troublante de la violence au Rwanda, l'auteure met l'accent sur le comportement éthique de la mère qui fait ressortir l'humanité dans une situation où le mal dominait. Or, le mal ne domine ni le récit ni la mémoire de la mère. En cela, c'est dans la relation entre éthique et narrativité que la littérature renforce « des manières d'évaluer qui continuent d'appartenir à notre humanité profonde » (Ricœur, *Soi-même...*, 194).

Ainsi, *La femme aux pieds nus* de Scholastique Mukasonga offre une puissante contribution à la réflexion sur la représentation littéraire de la violence historique au Rwanda. Écrit dans une langue que sa mère ne comprenait pas, l'œuvre de Mukasonga éclaire la complexité de ce travail de mémoire, où la forme du récit prend une importance particulière. En cela, les réflexions que l'auteure propose sur les langues dont elle se sert et sur la rétrospection mise en œuvre sont aussi riches que l'histoire qu'elle transmet. Son récit, nous le rappelons, a été 'tissé et retissé,' afin de confectionner un pagne en mots en l'honneur des victimes du génocide au Rwanda.

Ouvrages cités

Corpus

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

Ouvrages littéraires sur le Rwanda

Mukasonga, Scholastique. *L'iguifou : nouvelles rwandaises*. Paris : Gallimard, 2010.

---. *Inyenzi ou les cafards*. Paris : Gallimard, 2006.

Mujawayo, Esther. *Sur Vivantes : Rwanda, dix ans après le génocide*. La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube, 2004.

Rurangwa, Révérien. *Génocidé*. Paris : Presses de la Renaissance, 2006.

Sehene, Benjamin. *Le piège ethnique*. Paris : Dagorno, 1999.

Tadjo, Véronique. *L'ombre d'Imana : voyage jusqu'au bout du Rwanda*. Barcelone : Actes Sud, 2005.

Autres ouvrages littéraires

Diop, Boubacar Boris. *Les tambours de la mémoire*. Paris : Éditions Harmattan, 1990.

Dominique, Jan. J. *Mémoire d'une amnésique: récit*. Montréal : Éditions du CIDIHCA, 2004.

Kourouma, Ahmadou. *Les soleils des indépendances*. Montréal : Presses de l'Université de Montreal, 1968.

Ousmane, Sembène. *Le mandat. précédé de Véhi Ciosane*. Paris : Présence africaine, 1966.

Semprún, Jorge. *L'écriture ou la vie*. Paris : Gallimard, 1994.

Théorie littéraire et plurilinguisme textuel

Achebe, Chinua. « English and the African Writer » 1969. *Transition* 75/76 (1997): 342-349.

Adesanmi, Pius. « Europhonism, Universities and Other Stories: How Not To Speak For The Future of African Literatures » *Palavers of African Literature*. Ed. Toyin Falola and Barbara Harlow Vol. I, Africa World Press, Inc. (2002) : 105-136.

Bakhtine, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. par Daria Olivier. Paris : Gallimard, 1978.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris : Éditions de Minuit, 1975.

Dupriez, Bernard. *Gradus : les procédés littéraires*. Montréal : Les Presses de l'Imprimerie Gagné, 1980.

Gassama, Makhily. *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*. Paris : Karthala, 1995.

Gauvin, Lise. *Écrire, pour qui? L'écrivain francophone et ses publics*. Paris : Karthala, 2007.

---. *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*. Montréal : Boréal, 2000.

---. *L'écrivain francophone à la croisée des langues, entretiens*. Paris : Karthala, 1997.

---. *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1999.

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

Glissant, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1997.

- Grutman, Rainier. *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Québec : Éditions Fides, 1997.
- Larson, Charles R. « Who Reads African Literature? » *Palavers of African Literature*. Ed. Toyin Falola and Barbara Harlow. New Jersey: Africa World Press, 2002. 221-228.
- Ly, Amadou. « Le pérégrinisme comme stratégie textuelle d'appropriation de la langue d'écriture ». *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*. (dir.) Lise Gauvin. Montréal : Presses de l'Université de Montréal (1999) : 87-100.
- Moura, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : Presses universitaires de France, 1999.
- Ngugi, Wa Thiong'o. *Decolonizing the Mind : The Politics of Language in African Literature*. London : J. Currey ; Portsmouth, N.H. : Heinemann, 1986.
- Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil, 1990.
- . *Temps et Récit v.1*. Paris : Éditions du Seuil, 1983.
- Waberi, Abdourahman. « Comment j'ai écrit mes livres (et autres considérations sommaires) » *MLN* 118.4 (Sep., 2003): 933-937.
- Zaourou, Berndard Zadi. *Césaire entre deux cultures : problème de la littérature négro-africaine d'aujourd'hui*. Abidjan-Dakar : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1978.
- Zima, Pierre. *Manuel de sociocritique*. Paris : Picard, 1985.

Histoire et mémoire

- Anderson, Linda. « Introduction: diaspora » *Theories of Memory: A Reader*. Ed. Michael Rossington and Anne Whitehead, Edinburgh University Press, 2007. 272-275.
- Brah, Avtar. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. London; New York: Routledge, 1996.
- Capps, Lisa and Elinor Ochs. « Narrating the Self » *Annual Review of Anthropology* Vol. 25, (1996): 19-43.
- Diouf, Mamadou. « Des Historiens et des histoires, pour quoi faire? L'Histoire africaine entre l'état et les communautés » *Revue canadienne des études africaines* 34.2 (2000) : 337-374.
- Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Paris : Presses universitaires de France, 1968.
- Mbiti, John S. *African religions & philosophy*. 1969. Oxford : Heinemann Educational Publishers : 1989.
- Nora, Pierre. « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux. » *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 1997. 23-43.
- Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.
- Robin, Régine. *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*. Longueuil, Québec : Le Préambule, 1989.
- Rossington, Michael and Anne Whitehead, eds. *Theories of Memory: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- Wertsch, James V. « The Narrative Organization of Collective Memory » *Ethos* 36.1 (Mar., 2008): 120-135.

Young, James E. *The texture of memory : Holocaust memorials and meaning*. New Haven: Yale University Press, 1993.

Ouvrages critiques et historiques sur le Rwanda

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

Côté, Émilie. « Salon du livre 5 questions à... Invitée d'honneur Scholastique

Mukasonga. » *La Presse* 15 novembre 2008 : 18.

Happi, Cécile. « Scholastique Mukasonga : La femme aux pieds nus. » *Amina* 460 (août 2008) : 69-72. 15 mars. 2010

<<http://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINAmukasonga08.html>>.

Karegeye, Jean-Pierre. « Rwanda Littérature post-génocide, écritures itinérantes : témoignage ou engagement? » *Protée* 37.2 automne (2009) : 21-32.

Nshimiyimana, Eugène. « La Poétique du fragment dans le récit de survivance au Rwanda. » *Présence francophone: revue internationale de langue et de littérature* 69 (2007) : 75-85.

Semujanga, Josias. *Le génocide, sujet de fiction? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*. Québec : Éditions Nota bene, 2008.

---. *Origins of Rwandan genocide*. New York : Humanity Books, 2003.

---. « *Murambi et Moisson de crânes* ou comment la fiction raconte un génocide. » *Présence francophone : revue internationale de langue et de littérature* 67 (2006) : 93-114.

Twagilimana, Aimable. *Historical dictionary of Rwanda*. Lahham, Md: Scarecrow Press, 2007.

La Shoah (Ouvrages critiques)

Federman, Raymond. « The Necessity and Impossibility of Being a Jewish Writer. » 20 octobre. 2009 <<http://www.federman.com/rfsr5.htm>>.

Kremnitz, Georg. « Langue et mémoire dans *L'écriture ou la vie* de Jorge Semprun ». *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*. (dir.) Lise Gauvin. Montréal : Presses de l'Université de Montréal (1999) : 147-163.

Ouvrages généraux

Rey, Allain et Josette Rey-Debove (dirs). *Le Nouveau Petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2008.