

Les traumatismes du passé, les esprits d'aujourd'hui :  
Le surnaturel et le traumatisme dans les œuvres de Ken Bugul et  
Scholastique Mukasonga

Mathea Pielemeier

Département de Français de Macalester College

4 May, 2020

## Tables des matières

Introduction.....	3
Une autoréflexion surnaturelle : <i>De l'autre côté du regard</i> par Ken Bugul.....	5
I. La quête identitaire : la réflexion sur la famille dans l'œuvre de Bugul .....	5
II. Les conceptions d'éducation et le traumatisme dans Bugul.....	9
III. La voix de la mère : la peine et le surnaturel dans Bugul.....	11
IV. Conclusion.....	21
Un pagne pour couvrir tout : la documentation de la « terre natale » dans <i>La femme aux pieds nus</i> par Scholastique Mukasonga.....	22
I. Réécrire la violence : l'auto-ethnographie dans Mukasonga.....	22
II. Les « évolués » de Nyamata : les thèmes d'éducation et de modernité dans Mukasonga.....	28
III. La présence des morts : le surnaturel dans les œuvres de Mukasonga et Tadjou.....	32
IV. Conclusion.....	37
Conclusion.....	38
Remerciements.....	41
Bibliographie.....	42

## Introduction

Les moments de chagrin, de conflit et de traumatisme sont difficiles à décrire ; leur gravité mérite un vocabulaire et un style uniques. Les œuvres de quatre femmes traitent un éventail de récits, mais elles sont unies par la présence du surnaturel dans leur description du traumatisme. *De l'autre côté du regard* par Ken Bugul suit l'histoire de la protagoniste et de sa famille. À travers le récit, la narratrice, une femme qui habite en exil de sa terre natale, raconte des anecdotes sur les membres de sa famille, surtout sa mère. Le lecteur apprend que la relation entre la narratrice et sa mère est affectée par l'abandon de sa mère. Après la mort de la mère, elle commence à communiquer avec sa fille à travers la pluie, une interaction qui permet à la narratrice de retrouver sa mère après la rupture dans leur relation. *La femme aux pieds nus*, un récit par Scholastique Mukasonga traite de la perte d'une mère comme dans l'œuvre de Bugul. Cependant, Mukasonga décrit la vie quotidienne de sa mère avant le génocide au Rwanda. Elle tente d'utiliser ses mots pour 'enterrer' sa mère. Pour explorer les suites du génocide rwandais, Véronique Tadjo présente une série d'histoires dans le récit *L'Ombre d'Imana* qui se focalisent sur les voix des survivants et la présence incessante des esprits des morts. La centralité de la voix des morts continue dans *Atlantique*, un film par Mati Diop. Soleiman, l'intérêt amoureux d'Ada, la protagoniste, décide de prendre un bateau pour l'Europe pour échapper à la corruption et la pauvreté au Sénégal. Après son départ, une série d'événements improbables commence à se passer et on apprend que l'esprit de Soleiman est revenu pour venger les injustices dans le pays de sa naissance.

Les quatre œuvres permettent aux morts d'avoir une voix et un débouché pour exprimer leurs soucis, leur colère, ou leur amour. Le surnaturel dans les œuvres est une manifestation des thèmes de rédemption et de vengeance. Ces deux sentiments sont liés à la culpabilité des vivants

et l'injustice de la mort. En exprimant les sentiments de rédemption et de vengeance, il y a une tension entre les thèmes de 'progrès' et de 'tradition.' Par exemple, dans *De l'autre côté du regard*, la narratrice a reçu une éducation, un privilège que sa mère n'avait pas. En racontant l'histoire de sa famille, elle doit utiliser la langue française pour décrire cette histoire qui s'est passée dans la langue de sa mère, le wolof. Cette tension est visible également dans *La femme aux pieds nus* de Mukasonga. La narratrice parle des « évolués, » des enfants qui ont voyagé pour aller à l'école primaire ou secondaire, dans son village. Sa mère, un personnage central dans le récit, considère ces « évolués, » comme sa fille, avec un sentiment de fierté et d'hésitation. Les traditions rwandaises sont un aspect intégrant dans la vie de la mère, un engagement qui est intensifié par le déplacement intérieur des Tutsi, comme la famille de la narratrice, au Rwanda. Les « évolués » sont une étincelle de 'modernité' et la vie à Kigali, mais les leçons qu'ils apportent contrastent avec les coutumes de la mère. *De l'autre côté du regard* et *La femme aux pieds nus* présentent deux récits qui engagent les histoires des deux femmes. Leurs correspondances sont axées sur la façon dont les narratrices se frayent un chemin à travers les traumatismes de leur enfance. Je prétends que le surnaturel donne une voix aux morts et qu'il permet aux protagonistes de se réconcilier avec ces sources de tension et de répondre à leurs sentiments de culpabilité. J'analyserai les récits de Ken Bugul et Scholastique Mukasonga, avec les œuvres de Tadjou et Diop comme références. Je commencerai par une analyse de *De l'autre côté du regard* par Ken Bugul. Spécifiquement, j'explorerai le style d'écriture dans l'œuvre, en particulier la focalisation sur les histoires de sa famille au Sénégal. Puis, j'étudierai la tension entre l'éducation et la tradition. Je finirai avec une exploration du surnaturel. Mon analyse de Scholastique Mukasonga commencera par une exploration de son style d'écriture et de ses descriptions riches des traditions et de la vie quotidienne dans le village de Nyamata.

J'analyserai l'interaction entre ses traditions et les 'évolués,' les enfants éduqués, dans le village. Je finirai avec une réflexion sur la présence du surnaturel dans l'œuvre.

## Une autoréflexion surnaturelle : *De l'autre côté du regard* par Ken Bugul

### *La quête identitaire : la réflexion sur la famille dans l'œuvre de Bugul*

*De l'autre côté du regard* par Ken Bugul fournit une réflexion sur la vie quotidienne de sa famille et de sa communauté – une sorte « d'ethnographie domestique » qui documente plusieurs vies. Dans l'œuvre de Bugul l'objet d'analyse n'est pas exactement la culture de l'écrivaine, mais une réflexion sur l'histoire de sa famille et, par extension, son village natal. L'autoréflexion, dans ce cas, représente une exploration du soi, mais aussi des récits des membres de sa famille. Contrairement aux autres œuvres de Bugul, la narratrice ne partage pas le même nom de l'écrivaine, mais elle raconte « l'histoire de [sa] famille ;<sup>1</sup> » ainsi, les récits de la vie de Bugul et de sa famille sont au centre de l'œuvre. Au début du récit la narratrice reçoit une lettre de son frère qui cause un sentiment d'angoisse. Elle s'inquiète que le contenu de la lettre soit la nouvelle d'une mort dans la famille. L'écriture sur l'enveloppe est l'instigatrice d'une rêverie pour la narratrice ; elle commence à se rappeler de sa famille et de sa maison familiale. Comme la narratrice, on est transporté chez elle, au Sénégal. Le lecteur apprend l'histoire de la narratrice dans une perspective nostalgique ; chaque souvenir provoque une autre mémoire d'un moment ou d'une personnalité de son enfance.

L'apogée de ces souvenirs est l'abandon de sa mère. On apprend que la mère a envoyé la narratrice habiter avec son oncle. Elle se sent trahie, un sentiment qui devient visible dans ses

---

<sup>1</sup> Bugul, Ken. *De l'autre côté du regard*. Le Serpent à Plumes, 2016

plaintes que « personne ne m'avait rien dit quand j'avais perdu ma mère pour la dernière fois.<sup>2</sup> » Mais elle référence le temps actuel quand elle continue avec son angoisse que « personne ne m'avait rien dit quand j'avais décidé d'aller vivre ailleurs.<sup>3</sup> » Cette trahison et la peine d'avoir perdu sa mère sont entrelacées avec d'autres tragédies qui ont formé l'enfance et l'adolescence de la narratrice. Elle parle de la mort de la femme de son frère Bacar Ndaw, qui a perdu « beaucoup de sang, mais ne dit rien » pendant son accouchement.<sup>4</sup> L'histoire perturbante de cette femme est située à côté de la trahison de la mère et il y a un lien implicite entre l'abandon et la mort brutale de la femme de Bacar Ndaw. Bugul fournit un récit qui illustre ses souvenirs – sa relation avec sa mère, ses sentiments de déception et de tristesse – mais aussi l'histoire de sa mère, sa famille, et son village natal, surtout les récits de ceux qui sont morts.

Cette réflexion sur les vies des membres de sa famille est le sujet de la plupart de la littérature critique sur Bugul, surtout la stéréophonie dans l'œuvre. Selon Beverley Ormerod et Jean-Marie Volet, les œuvres autobiographiques « n'offrent qu'un reflet imparfait – voire déformé – de la personnalité de leurs auteurs et de la société dans laquelle elles ont vu le jour.<sup>5</sup> » Le style de Bugul, bien qu'il ne soit pas exactement déformé, est fragmenté par des anecdotes sur sa famille à des moments différents dans sa vie. Lisa McNee parle du concept de stéréophonie qui est « le dédoublement auteur/personnage autobiographique » et « la réplique d'une stéréophonie littérale, un dédoublement du texte oral à l'écrit.<sup>6</sup> » Même si le récit de Bugul n'est pas exactement une autobiographie, c'est, comme Bugul le dit dans la dédicace du livre, un

---

<sup>2</sup> Ibid, 24

<sup>3</sup> Ibid, 24

<sup>4</sup> Ibid, 23

<sup>5</sup> Ormerod, Beverley, and Jean-Marie Volet. "Écrits autobiographiques et engagement : le cas des Africaines d'expression française." *French Review* (1996), 443.

<sup>6</sup> McNee, Lisa. "Fantasmes du réel: le discours autobiographique chez les écrivaines francophones." *Dalhousie French Studies* 70 (2005), 130.

moyen pour elle d'écrire « l'histoire de [sa] famille.<sup>7</sup> » Ainsi, ce « dédoublement auteur/personnage autobiographique » existe dans l'œuvre – on voit l'identité de Bugul et de la narratrice à travers les histoires de sa famille. Les anecdotes dans le récit ne sont que des exemples de fragmentation, ils représentent des exemples d'oralité ou de stéréophonie dans le texte. Ces éléments créent une œuvre plus personnelle dans le sens qu'ils donnent la sensation que la protagoniste parle au lecteur. Il est possible aussi que l'oralité soit liée avec la tradition orale au Sénégal et la coutume de partager des histoires familiales oralement.

Le thème du témoignage des tragédies de sa famille continue à travers le récit. Deux intrigues émergent dans le texte ; la mort de la mère et la communication ultérieure entre la narratrice et sa mère, et le voyage de Moundaye, son frère, pour trouver l'homme de Ndiare, un autre de ses frères. Après et entre ses deux histoires, elle entrelace des anecdotes sur les autres membres de sa famille. Un personnage clé est Samanar, la nièce et la fille adoptive de la mère. On apprend que la nouvelle dans la lettre est la mort de Samanar, une nouvelle qui provoque une réflexion sur le rôle de Samanar dans la vie de la narratrice. Même si la mort de Samanar entraîne un sentiment de tristesse et de culpabilité chez la narratrice, la relation entre les deux était rendue plus compliquée par la jalousie et le favoritisme de la mère. Elle se plaint de Samanar qui « [était] là, insouciant, parce que tu avais ma mère et moi je n'avais personne.<sup>8</sup> » Elle est peinée que Samanar aille « retrouver [sa] mère de l'autre côté du regard.<sup>9</sup> » La narratrice explore la vie de Samanar, surtout ses *compagnons*. La signification de ces compagnons n'est pas claire, mais l'implication est que Samanar est en danger à cause de certains esprits qui ont besoin d'être rassasiés par le sacrifice d'une vache. En racontant l'histoire de Samanar, la

---

<sup>7</sup> Bugul, Ken. *De l'autre côté du regard*. Le Serpent à Plumes, 2016

<sup>8</sup> Ibid, 50

<sup>9</sup> Ibid, 51

narratrice décrit la douleur et le traumatisme dans sa vie, une action qui change Samanar de l'objet de sa jalousie en victime d'une maladie surnaturelle.

La question d'identité dans l'œuvre rend le style d'écriture plus compliqué. Le détail dans la description de la famille et le nom de l'écrivaine indiquent l'autoréflexion du récit. La traduction du nom wolof Ken Bugul est « personne n'en veut, » un nom qui correspond avec le thème d'abandon et la quête identitaire dans le récit.<sup>10</sup> Catherine Mazauric prétend que

L'écriture d'une Ken Bugul offre un modèle éclairant : tressant de livre en livre des motifs repris comme autant de variation musicale, frayant les pistes de figures du « Je » chaque fois différentes, sous l'auspice d'un nom d'auteur singulier qui perdure quant à lui depuis le premier récit, et développant dans le même temps, de manière fort explicite, une thématique de la quête identitaire sous de multiples aspects, comme autant de lignes de fuite.<sup>11</sup>

Bugul joue avec le « Je » dans ses œuvres et elle comble le fossé entre la fiction et la réalité.

Cette réflexion du soi dans ses œuvres est un moyen de réparer le récit familial ; elle peut reconstruire l'histoire des membres de sa famille. À travers le récit on suit Bugul en trouvant son identité dans « un exil forcé et voulu en même temps.<sup>12</sup> » Selon Bugul « quand j'ai écrit mon autobiographie, j'avais ce vécu hors de moi, et d'avoir ma propre vie en face de moi à travers l'écriture m'a permis de mieux assumer ce vécu. Peut-être parce que c'était sorti, dévoilé.<sup>13</sup> » L'écriture permet à Bugul de vivre et regarder sa vie à partir d'une perspective détachée et de mieux comprendre cette expérience. Sa nostalgie pour sa famille au Sénégal pourrait être vue comme une quête pour trouver un lieu où elle se sent chez elle, pour trouver son identité ; elle doit utiliser le passé pour trouver cette identité.

<sup>10</sup> Mazauric, Catherine. "Fictions de soi dans la maison de l'autre (Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome)." *Dalhousie French Studies* 74 (2006): 237-252. 242

<sup>11</sup> Ibid, 238

<sup>12</sup> Bugul, Ken. *De l'autre côté du regard*. Le Serpent à Plumes, 2016, 27

<sup>13</sup> Bugul, Ken, et al. "Entretien Avec Ken Bugul." *The French Review*, vol. 77, no. 2, 2003, pp. 353



Bugul se focalise sur les récits de ceux qui sont morts, leurs souffrances et leurs succès. Ces histoires fonctionnent comme un moyen d'illustrer la vie de la narratrice avant son exil et d'exposer sa nostalgie pour sa vie familiale et l'angoisse qu'elle ressent quand elle attend une nouvelle de cette famille. Ces histoires ont la capacité de représenter les détails des histoires des membres de sa famille ; elles représentent la position de cette personne dans la mémoire de la narratrice. En même temps, cette thématique dans le roman fonctionne comme un moyen pour elle de trouver sa propre identité. Ces histoires sont dans la perspective de la narratrice, elles illustrent sa vie familiale à travers ces interactions avec une variété de personnages. Le lecteur voit comment les tragédies quotidiennes ont formé sa vie et l'histoire qu'elle a construite. Ses histoires dépassent une histoire simple de son héritage ; elles représentent une quête identitaire et un désir d'explorer son passé.

### *Les conceptions d'éducation et le traumatisme dans Ken Bugul*

L'histoire que Bugul raconte dans *De l'autre côté du regard* fournit une image de sa famille, mais aussi de la communauté dans laquelle elle a grandi. La narratrice parle de ses sœurs et frères, ; leur relation avec leur mère, leurs erreurs, leurs relations amoureuses ou sexuelles, et leurs familles. Dans cette image de la famille et, par extension, la communauté de la narratrice, l'éducation joue un rôle important, mais son influence n'est pas toujours visible. L'éducation est liée avec l'abandon de la mère ; la mère l'a laissé pour qu'elle puisse vivre avec son frère et aller à l'école. De plus, le système d'éducation était enraciné dans le système colonial, un système qui enseigne des valeurs qui sont souvent opposées à celles de la communauté où la narratrice a grandi. Bugul parle de cette tension ; « C'est à cause de la colonisation qu'on a délaissé nos propres moyens d'éducation, et la colonisation a apporté une nouvelle langue qu'il fallait

apprendre d'abord à parler et ensuite à écrire.<sup>14</sup> » Cependant, à cause de cette éducation, la narratrice avait l'opportunité d'écrire, de communiquer avec ses frères, et d'écrire des lettres. Avec cette éducation Bugul, pouvait écrire cette réflexion sur son enfance. L'écriture, comme Bugul a expliqué, « m'a permis de mieux assumer ce vécu.<sup>15</sup> » Ainsi, l'éducation est une source de tension dans le livre. Cette tension est exacerbée par le traumatisme de la perte de la mère, mais en même temps, une source de réconfort.

Son accès au système d'éducation est un privilège que la narratrice utilise pour différencier entre son expérience et la vie de ses frères et sœurs. Elle explique que « aucune de mes sœurs n'avait jamais été à l'école. Ma sœur Assy avait déjà un enfant avant d'être envoyée là-bas. Et pour elle, tout était déprogrammé. Elle était programmée pour attendre un mari avec sa virginité.<sup>16</sup> » Ces citations invoquent les disparités en éducation pour les femmes ; pour les filles comme Assy, l'éducation n'était pas « programmée » dans sa vie. Plus tard dans le récit elle parle de la relation tendue avec Assy, mais aussi son désir de parler avec sa sœur, de parler de « tout ce que nous avons vécu.<sup>17</sup> » Elle dit « j'en voulais encore à ma sœur Assy pour t'avoir envoyé cette lettre. Elle qui ne savait pas écrire ?<sup>18</sup> » L'opportunité de recevoir une éducation a différencié la narratrice des autres enfants dans son village ; elle était « l'écrivain public de [son] quartier » à douze ans.<sup>19</sup> Dans ce rôle, elle a écrit des lettres d'amour pour l'amant d'une autre fille. Même si la narratrice n'était pas le seul enfant dans le village à aller à l'école, cette distinction lui a donné une place distinguée dans sa communauté. Cependant, elle questionne la raison pour laquelle son frère Bacar Ndaw est si aimé par leur mère ; « l'école de Bacar Ndaw

---

<sup>14</sup> Ibid, 354

<sup>15</sup> Ibid, 353

<sup>16</sup> Bugul, Ken. *De l'autre côté du regard*. Le Serpent à Plumes, 2016, 68

<sup>17</sup> Ibid, 212

<sup>18</sup> Ibid, 313

<sup>19</sup> Ibid, 73

était plus importante que mon école ? Parce que moi j'étais une fille ?<sup>20</sup> L'éducation est aussi une source de tension ; la narratrice est la seule fille de sa mère qui a reçu cette éducation, mais elle n'était pas privilégiée comme son frère.

Selon Ken Bugul, l'écriture lui permet de voir « ma propre vie en face de moi » et les langues qui sont présentes dans le récit jouent des rôles importants dans l'illustration de cette vie.<sup>21</sup> Dans l'écriture de Bugul il y a l'utilisation de la langue wolof ainsi que le français.

L'exemple le plus pertinent est la berceuse, « *ayo néné, néné néné touti...*, » qui apparaît chaque fois que la mère parle à la narratrice du monde des esprits. La berceuse, comme des autres mots wolofs qui sont présentes dans le récit, est un élément culturel qui n'était pas traduit. La présence de ces éléments démontre une autre source de tension ; une tension entre la langue dans laquelle l'histoire s'est passée, le wolof, et la langue du récit, le français. La langue wolof reste une influence importante pour Bugul ; « l'école traditionnelle africaine était une éducation orale, donnée par la maman, une sorte d'initiation. [...] On avait nos langues.<sup>22</sup> » La narratrice n'avait pas accès à l'école traditionnelle de sa mère après l'abandon, mais la présence du wolof reste dans le récit comme un rappel de la présence (ou le manque) de la mère. Le wolof et le français coexistent dans le récit, cependant, le wolof fonctionne comme un symbole de cette « école traditionnelle » – l'enseignement de la mère – et le français comme un produit de l'école française.

Le thème de l'éducation dans *De l'autre côté du regard* est une source de tension qui aggrave l'abandon de la mère. L'opportunité d'aller à l'école distingue la narratrice dans sa famille mais aussi dans sa communauté. Malgré cette distinction, elle ne réussit pas à recevoir

---

<sup>20</sup> Ibid, 79

<sup>21</sup> Bugul, Ken, et al. "Entretien Avec Ken Bugul." *The French Review*, vol. 77, no. 2, 2003, pp. 353

<sup>22</sup> Ibid, 354

l'amour de la mère. Dans le récit, le wolof est une présence qui représente la mère – la berceuse wolof apparaît avec la voix de la mère. Cette chanson en wolof est une forme de réconfort ; elle évoque l'enfance et la mère. L'éducation a un lien compliqué avec le traumatisme et l'abandon de la mère. D'un part, elle est un privilège qui rend la relation avec la mère plus distante. De l'autre côté, Bugul, comme écrivaine, avait l'opportunité d'écrire et d'examiner sa vie et sa relation avec sa mère – comme on a vu, l'écriture lui a permis de se lancer dans une quête identitaire pour retrouver son identité.

### *La voix de la mère : la peine et le surnaturel dans Bugul*

Entre les histoires riches de sa famille, Bugul introduit des manifestations du surnaturel ; des symptômes physiques et émotionnels des esprits invisibles. Xavier Garnier prétend qu'un motif dans la littérature francophone est un concept de deux mondes ; « le monde visible est bordé par ce flux qui tend à dissoudre toutes les frontières, l'ordre du monde est toujours menacé par ce chaos au service duquel travaille le sorcier.<sup>23</sup> » Selon Garnier, le monde des esprits, un monde invisible, et le monde visible sont parallèles, mais le monde invisible a la capacité d'envahir le monde visible. Les manifestations de ce monde invisible dans le récit ont une connexion forte avec la vie familiale de la narratrice. L'angoisse de la quête identitaire est souvent accompagnée par des événements surnaturels. À travers l'histoire de la narratrice, des interactions avec un monde invisible suivent la protagoniste et, plus tard, son frère pendant sa quête pour trouver Maguèye Ndiaré. La présence du surnaturel a un rôle nuancé dans le récit ; à certains moments, le surnaturel sert comme un lien avec sa famille et, par extension, sa mère. À

---

<sup>23</sup> Garnier, Xavier. *La magie dans le roman africain*. FeniXX, 1999, 84.

d'autres moments, la présence du surnaturel fonctionne comme une force qui rend la quête de son frère Moundaye plus difficile. Cette force est un catalyseur pour des moments de connexion et de tension dans *De l'autre côté du regard*. Pour la narratrice, ces moments de tension et de connexion testent sa relation avec sa famille, mais la présence du surnaturel reste une ressource pour sa quête identitaire et un moyen pour elle de réconcilier sa relation avec sa mère.

La nature complexe du surnaturel est présente dans la condition de Samanar, une des premières indications du surnaturel dans *De l'autre côté du regard*. Quand la narratrice apprend la mort de sa nièce, elle commence à explorer la vie de Samanar dans une manière nostalgique, la même sensation de rêverie qui est présente à travers le récit. En lisant la lettre de son frère Bacar Ndaw, la narratrice trouve le nom de sa nièce Samanar. La mention de ce nom est le catalyseur pour une description de Samanar dans sa perspective ; « Samanar qui devait être la petite-fille de ma mère, et qui fut autre chose pour elle.<sup>24</sup> » On est introduit à sa jalousie ; Samanar est devenue plus qu'une petite-fille pour sa mère et dans la déclaration que Samanar « devrait être la petite-fille de ma mère » on voit la réprobation de la narratrice. Elle continue avec une mention de la maladie de Samanar et que « ma mère, ma propre mère, s'en occupait.<sup>25</sup> » La mère avait besoin d'acheter un mouton blanc pour Samanar et le mouton a été donné au voisin, Alpha Sow, qui a prié pour Samanar. On trouve que Samanar souffrait des *compagnons*, et que ses *compagnons* commençaient à créer des problèmes après la mort de la mère, quand il n'y avait personne pour acheter le mouton blanc. La narratrice distingue entre ces *compagnons* et les « êtres invisibles qui vivaient avec nous, » ou les *rab*.<sup>26</sup> Chaque homme a une épouse *rab* et chaque femme a un mari *rab*. Ces esprits peuvent « empêcher un homme de se

---

<sup>24</sup> Bugul, Ken. *De l'autre côté du regard*. Le Serpent à Plumes, 2016, 33

<sup>25</sup> Ibid, 34.

<sup>26</sup> Ibid, 34.

marier avec Unetelle » et une femme « de se marier avec Untel ou d’avoir un enfant.<sup>27</sup> »

L’existence des *rab* est un élément normal de la vie, une coexistence quotidienne entre le monde invisible et le monde visible. Cependant, les *compagnons* de Samanar sont différents ; « pour les *compagnons* de Samanar il fallait donc un mouton blanc chaque année ! Sinon ses *compagnons* pouvaient la tuer ou lui créer des problèmes.<sup>28</sup> » Les *compagnons* de Samanar sont insolites ; ils sont une manifestation du surnaturel qui sortent de l’interaction habituelle entre le monde des esprits et le monde humain. Ils imposent une menace dans la vie de Samanar. Cependant, la menace pour la narratrice est la relation entre Samanar et sa mère ; elle se demande « pourquoi Samanar avait des *compagnons* alors que moi je n’en avais pas ?<sup>29</sup> » Pour elle, ces *compagnons* sont une source de jalousie ; Samanar a « volé » les soins de sa mère à cause d’eux. La présence du surnaturel est entrelacée avec la quête pour la mère et, par extension, la quête identitaire.

Les soins de la mère sont un motif qui suit souvent la présence du surnaturel, dans le cas de Samanar, et, plus tard, pour la narratrice. Elle décrit le rôle de Alpha Sow dans la communauté comme « un homme sage et tranquille.<sup>30</sup> » Un jour la narratrice et sa mère ont rendu visite à Alpha Sow ; la narratrice a mangé de la viande avec une ‘personne-connaissance’ et, quand elle avait « avalé de travers un petit morceau de viande, » elle avait commencé à tousser.<sup>31</sup> Elle se plaint que « je continuais à tousser. À tousser. Je toussais à me faire éclater la cage thoracique.<sup>32</sup> » Quand elle est rentrée chez sa famille, sa mère a exprimé son souci pour sa fille à cause de la toux. Alpha Sow a identifié la personne-connaissance comme la raison pour la maladie de la narratrice ; « tu as mangé de la viande avec une personne de sexe féminin. C’était

---

<sup>27</sup> Ibid, 35

<sup>28</sup> Ibid, 35.

<sup>29</sup> Ibid, 36

<sup>30</sup> Ibid, 41

<sup>31</sup> Ibid, 43

<sup>32</sup> Ibid, 43

en mangeant cette viande que cette personne voulait voler ton âme. Cette personne de sexe féminin qui était avec toi est une mangeuse d'âmes.<sup>33</sup> » Après ce diagnostic, la mère commencer à prendre soin de sa fille. Ce traitement est une source de joie de pour la narratrice ; elle avait « commencé à retrouver [sa] mère !<sup>34</sup> » Pour un lecteur qui n'est pas familier avec les croyances sénégalaises, le concept d'un mangeur d'âme est inconnu. Ce concept de l'alimentation d'une personne ou une âme est un thème fréquent dans la littérature et la vie quotidienne sénégalaises.<sup>35</sup> Par exemple, avec l'accouchement il y a la croyance que des esprits malfaisants peuvent manger l'âme du nourrisson. La mère doit protéger son nourrisson ; quelquefois cette protection implique des rituels, comme l'enlèvement du sang utérin.<sup>36</sup> Après les *compagnons* de Samanar, cette manifestation du surnaturel renforce la sensation de danger qui accompagne le surnaturel. Il existe des forces malfaisantes qui peuvent traverser la frontière entre le monde invisible et le monde visible. Pour la narratrice, cette manifestation du surnaturel est liée avec sa mère. Quand la mère commence à suivre les recommandations de Alpha Sow et à prendre soin de sa fille, la narratrice déclare « je ne posai pas des questions [...] je voulais que ma mère s'occupât de moi.<sup>37</sup> » Au centre de cette histoire, pour la narratrice, n'est pas la présence d'une mangeuse d'âme, mais l'attention de sa mère. Le surnaturel, dans cette instance, est un rappel du monde spirituel, mais aussi un catalyseur dans la vie familiale de la narratrice.

La manifestation la plus pertinente du surnaturel est la présence de la mère ; une présence qui permet à la narratrice de tenter de se réconcilier avec son sens de culpabilité. Elle décrit

---

<sup>33</sup> Ibid, 46

<sup>34</sup> Ibid, 47

<sup>35</sup> Ce concept est également présent à travers l'Afrique, comme on le voit dans le travail de Peter Geschiere sur les Maka au Cameroun dans son œuvre *Sorcellerie et politique en Afrique : la viande des autres* (1995).

<sup>36</sup> Barou, Jacques. "Mangeurs d'âme." *L'école des parents 2* (2012), 35.

<sup>37</sup> Bugul, Ken. *De l'autre côté du regard*. Le Serpent à Plumes, 2016, 47.

l'histoire d'une journée quand elle sentait que « ma mère allait mourir. Je le savais. Je le sentais. Depuis le matin, j'étais sûre que la Mort, elle-même ne le savait pas.<sup>38</sup> » Plus tard pendant la journée, elle ressent la sensation que « les os dans ma tête se détachaient les uns des autres en silence et sans douleur.<sup>39</sup> » Comme la toux et la mangeuse d'âme, la présence du surnaturel est basée dans le corps ; la mort de la mère manifeste comme une sensation dans la tête. La narratrice voyage à son village natal pour voir si cette sensation est la vérité. Elle réagit en disant « une mère ne pouvait pas mourir. Une mère ne devait pas mourir. Une mère ne mourait pas.<sup>40</sup> » Elle se focalise sur l'odeur de la mère ; « j'avais l'impression que ma mère était entrée en moi à travers ses odeurs. Je sentis comme un soulagement, comme une délivrance. J'avais l'impression que les os de ma tête ne bougeaient plus.<sup>41</sup> » Plus tard, elle décrit comme « j'avais l'impression que ma mère m'avait pris dans ses bras. J'avais l'impression d'être retournée dans le ventre de ma mère.<sup>42</sup> » La narratrice est rentrée à l'enfance. Le traitement de la toux représente aussi une instance quand elle avait l'opportunité d'être un enfant et d'accepter les soins de la mère. Les odeurs de la mère, même si elles sont une sensation physique, représentent une connexion spirituelle avec la mère ; l'esprit de la mère entre en la narratrice « à travers ses odeurs. » Comme les soins que la mère a donnés à Samanar, comme le traitement pour la toux, le surnaturel fonctionne comme une représentation de l'attention de la mère. Elle a la capacité de soulager les *compagnons*, la toux, et les os qui se détachent.

Les soins de la mère comme une manifestation continuent avec la voix de la mère, une présence qui montre comment le surnaturel donne une voix aux morts. Après la mort de la mère,

---

<sup>38</sup> Ibid, 117

<sup>39</sup> Ibid, 119

<sup>40</sup> Ibid, 146

<sup>41</sup> Ibid, 147

<sup>42</sup> Ibid, 148



la saison des pluies arrive. La mort de la mère continue de hanter la narratrice ; elle se rappelle des souvenirs de son enfance, qui incluent une berceuse, « *ayo néné, néné néné touti.* » Quand la pluie commence, elle entend la berceuse et la voix de sa mère. La mère annonce qu'elle parle « de l'autre côté du regard » et que « je vais tout te raconter. Toi aussi tu vas tout me dire. Tout ce que tu as ressenti, senti et que tu n'as pu dire à personne.<sup>43</sup> » La mère confirme qu'elle est dans le monde des esprits, mais elle a la capacité de « dissoudre toutes les frontières<sup>44</sup> » entre les deux mondes. De plus, elle établit la conversation comme un espace de confession ; la mère et la fille peuvent raconter tous leurs sentiments, tous leurs secrets. La mère décrit comment elle a trouvé la Mort, une femme « grande, svelte, calme, sereine, douce.<sup>45</sup> » La mère continue de raconter son expérience et les actions qui ont précédé sa mort. Elle raconte sa rencontre avec la Mort, le voyage de la narratrice pour aller voir sa mère, et les rituels après la mort. Cependant, il reste le mystère de comment elle peut parler. La mère explique que « je suis dans l'eau de la pluie. Tant qu'il y aura de l'eau de pluie, je serai là avec toi.<sup>46</sup> » La voix de la mère est liée intrinsèquement avec des forces naturelles. Le fait qu'elle peut parler à travers l'eau démontre la nature entremêlée du surnaturel et les forces naturelles. De plus, la conversation est un espace où la narratrice et sa mère peuvent découvrir les secrets, les confessions, et les sentiments qui n'ont jamais été racontés quand la mère était vivante.

La voix de la mère à travers les pluies sert comme un moyen de réconcilier les sentiments de culpabilité et de regret. Après cette première rencontre avec la mère, la narratrice attend la pluie ; « j'ouvre la fenêtre, regarde le ciel et pense qu'il va sûrement pleuvoir.<sup>47</sup> » Elle

---

<sup>43</sup> Ibid, 163

<sup>44</sup> Garnier, Xavier. *La magie dans le roman africain*. FeniXX, 1999, 84.

<sup>45</sup> Bugul, Ken. *De l'autre côté du regard*. Le Serpent à Plumes, 2016, 165

<sup>46</sup> Ibid, 171

<sup>47</sup> Ibid, 202

se prépare pour la pluie et sa mère, cependant, la pluie ne tombe pas. Malgré l'absence de la mère, la narratrice commence à raconter une histoire qui la « torturait depuis des années.<sup>48</sup> » Elle décrit un pagne qu'elle a pris à sa mère, un pagne qui était spécial et réservé pour des occasions importantes. Elle considère ce vol comme un péché grave et « avec ce pagne j'accumulais les péchés.<sup>49</sup> » Elle a apporté le pagne à l'université. Un jour, quand la narratrice était malade, une autre étudiante a volé le pagne. Pour elle, le pagne représente ses péchés contre sa mère et un manque de courage et d'honneur représenté par son incapacité de dire la vérité. Cependant, cette admission n'était pas possible ; « j'avais envie qu'il pleuve pour raconter cette histoire à ma mère. Et la pluie avait décidé de ne pas tomber ce jour-là.<sup>50</sup> » Même si la pluie ne tombe pas, les conversations avec la mère représentent un moyen de découvrir les regrets pour la narratrice. L'histoire du pagne était une source de misère ; « depuis plus de trente ans, cette histoire est un goulot d'étranglement. Un goulot d'étranglement dans mon existence. Et une promesse de goulot d'étranglement dans l'au-delà.<sup>51</sup> » La capacité de la narratrice à surmonter ce 'goulot d'étranglement' n'est pas claire, mais l'histoire démontre comment le surnaturel lui permet de réfléchir sur la relation avec la mère et de tenter de se réconcilier avec son sentiment de culpabilité.

Cependant, le surnaturel ne se manifeste pas toujours comme un lien avec la mère. Une histoire qui se déroule en même temps est l'histoire de Maguèye Ndiare et Moundaye, deux frères de la narratrice. Maguèye Ndiare était étudiant dans une école militaire. Un jour, un télégramme arrive chez la famille qui l'informe que Maguèye a quitté l'école pour aller en Codiwoire (Bugul utilise le mot Codiwoire, mais la vraie location est probablement en Côte

---

<sup>48</sup> Ibid, 204

<sup>49</sup> Ibid, 209

<sup>50</sup> Ibid, 210

<sup>51</sup> Ibid, 210

d'Ivoire). Moundaye, l'autre frère, décide d'aller en Codiwoire pour chercher Maguèye. La mère parle des sorcières en Codiwoire et son souci qu'ils vont manger l'âme de Maguèye Ndiare.<sup>52</sup> Pour la mère, la Codiwoire, représente une terre étrangère de voleurs et mangeurs d'âmes. L'expérience de Moundaye en Codiwoire confirme ses peurs. Son voyage est surréaliste, presque irréel ; en cherchant son frère, Moundaye tombe sur une mosquée qui a surgi dans la rue. Dans la mosquée il y avait des gens qui semblaient habiter dans la mosquée. Il y avait des parents qui louaient leurs enfants, qui envoyaient leurs enfants pour être des terroristes, des travailleurs, des prostitués pour leur survie.<sup>53</sup> Cette foule porte de l'imagerie religieuse ; il semble que ces personnes attendent le pardon de Dieu. Après cette épreuve, Moundaye trouve que l'âme de Maguèye Ndiare a été volée et que ses amis, les autres étudiants de l'école militaire, doivent retrouver son âme.<sup>54</sup> Pour trouver le mangeur d'âmes, les habitants du village faisaient une cérémonie avec des incantations. Une femme commençait à crier et elle était identifiée comme la mangeuse d'âmes.<sup>55</sup> Une histoire parallèle se déroule en même temps ; la mère raconte comment elle cherchait l'âme de Maguèye Ndiare de l'autre côté du regard. Elle rencontre l'ange Djambar, qui « te pose des questions.<sup>56</sup> » La mère a demandé des questions pour trouver l'âme de son fils, mais Djambar explique que dans ce monde « il y a sept étapes et sept morts » et « après les sept étapes et les sept morts, c'est la Vie Éternelle.<sup>57</sup> » La mère commence à chercher Maguèye Ndiare dans la première étape, une quête qui résulte avec la mort de Maguèye Ndiare (avec son âme) et l'arrivée et la mort de la mère à la septième étape. Dans cette partie du récit, la fonction du surnaturel est différente ; il y a plus d'imagerie religieuse. De plus, des présences

---

<sup>52</sup> Ibid, 250

<sup>53</sup> Ibid, 270

<sup>54</sup> Ibid, 345

<sup>55</sup> Ibid, 346

<sup>56</sup> Ibid, 213

<sup>57</sup> Ibid, 217

suraturelles sont responsables pour le vol de l'âme Maguèye Ndiare et ils empêchent la quête de Moundaye. Cependant, l'élément importante de cette histoire dans le récit est la relation familiale et la recherche de la mère pour trouver son fils.

L'existence de deux mondes parallèles que Xavier Garnier décrit n'est pas relégué à l'œuvre de Bugul. *Atlantique* par Mati Diop, une réalisatrice franco-sénégalaise, fournit une histoire qui complète mon analyse de *De l'autre côté du regard*. Dans le film, Soleiman, l'amant de la protagoniste, Ada, part pour l'Europe dans une pirogue avec ses collègues. Soleiman et les autres garçons retournent pour hanter Ada et ses amies et pour empêcher le mariage arrangé d'Ada. La raison pour le départ de Soleiman et ses collègues est l'avidité du propriétaire de l'entreprise de construction pour laquelle Soleiman travaille.<sup>58</sup> Cette avidité et liés avec des concepts de progrès, de construction, et de modernité, représentés par une grande tour qui ressemble à un phare et qui est présent à travers le film.<sup>59</sup> La source de traumatisme dans le film est la peine collective de l'immigration. Diop explique que « it's also about a youth who disappeared in the ocean, which can be felt like a ghost generation — you know, a whole group of young people who disappeared in the ocean. And I personally — I was troubled; I was a bit haunted by that. And that's why for me, it was always going to be a ghost film.<sup>60</sup> » Pour réconcilier cette peine, les esprits des garçons perdus créent du chaos pendant le mariage d'Ada et empêchent l'enquête suivante. Ils entrent dans les corps d'Ada et ses amies pour menacer le propriétaire et réclamer leur argent. Ainsi, ils ont réussi à annuler la raison pour leur départ. De plus, Ada et Soleiman ont l'opportunité de réconcilier leur amour. Pour Diop, l'inspiration pour l'esprit de Soleiman est le *faru rab*, un rab qui, comme la narratrice a mentionné quand elle a

---

<sup>58</sup> *Atlantique*. Réalisé par Mati Diop, 2019.

<sup>59</sup> Ibid

<sup>60</sup> Qureshi, Bilal. "Atlantics' Is A Haunting Refugee Story — Of The Women Left Behind In Senegal." *NPR*, 23 Nov. 2019.

décrit les *rab*, possèdent le corps d'une femme.<sup>61</sup> La source de traumatisme est différente de celle de la narratrice dans *De l'autre côté du regard* ; *Atlantique* implique un traumatisme collectif et personnel en même temps. Cependant, le film démontre comment Soleiman, comme la mère dans *De l'autre côté du regard*, a la capacité de « dissoudre toutes les frontières » entre le monde des esprits et le monde visible pour réconcilier sa relation avec Ada et pour s'occuper d'une source d'injustice – l'avidité du propriétaire.

Le surnaturel fonctionne comme une force qui complique et qui réconcilie la relation avec la mère ; dans le cas des *compagnons* de Samanar et la toux de la narratrice. Il est aussi une source de danger, comme les mangeurs d'âme. Cependant, la capacité de dissoudre les frontières entre ces deux mondes est aussi un moyen de maintenir une connexion avec les morts. Il donne l'opportunité d'expier des injustices, des regrets, et des péchés. Dans ces œuvres, l'importance du surnaturel n'est pas la présence des esprits, mais l'impact sur le monde visible. La voix de la mère a donné l'opportunité pour la narratrice de trouver une fin pour la peine de la perte de sa mère. L'esprit de Soleiman a permis à Ada d'échapper son mariage et de montrer son amour pour Soleiman. Au centre de la relation entre le traumatisme et le surnaturel est la capacité de revivre le passé et de vaincre, dans une certaine mesure, le pouvoir de Mort.

### *Conclusion*

*De l'autre côté du regard* par Ken Bugul fournit une image nuancée d'une famille et d'une communauté. Au centre du récit est l'histoire de l'enfance de la narratrice et les traumatismes, les regrets, et les souvenirs qui ont formé son identité. L'œuvre présente une

---

<sup>61</sup> Dry, Jude. "Atlantics": How Mati Diop Turned Senegalese Folklore Into a Feminist Mood Piece." *IndieWire*, 29 Nov. 2019.

réflexion sur l'enfance et la famille dans laquelle la stéréophonie joue un rôle important. Cette présence rend l'œuvre plus intime – il donne la sensation que la protagoniste parle au lecteur. Une autre source d'intimité dans le récit est les anecdotes familiales ; l'écriture de la narratrice imite une rêverie dans laquelle elle passe de souvenir à souvenir. Les histoires qui recueillent le plus d'espace sont celles qui traitent les thèmes de traumatisme et de perte. La narratrice est la victime de l'abandon de sa mère, mais elle sert aussi comme un témoin pour les tragédies des autres membres de sa famille. Ces anecdotes sont unies par la quête identitaire qui est au centre du récit et une tentative de réconcilier ses traumatismes, mais aussi ceux de sa famille. Parmi ces anecdotes de sa famille, l'éducation que la narratrice a reçue est une présence constante. Elle aggrave l'abandon de la mère quand la narratrice ne reçoit pas la même attention de la mère que son frère, Bacar Ndaw. Le surnaturel, comme l'éducation, est une force multidimensionnelle dans le récit. La toux et les *compagnons* de Samanar sont deux manifestations du surnaturel qui aggravent et améliorent la relation entre la mère et sa fille, la narratrice. Cependant, la présence centrale est la voix de la mère. Cette voix permet à la narratrice de réconcilier sa relation avec sa mère, qui était aggravée par sa jalousie. Comme on a vu à travers le récit, elle se focalise sur une quête identitaire basée sur les histoires de sa famille. La voix de la mère continue ce motif. La voix raconte la seule histoire qui manque dans le récit – celle de la mère – mais elle raconte aussi l'histoire de Maguèye Ndiare et Moundaye. Ces histoires servent à compléter l'histoire familiale de la narratrice et lui permettent de commencer à raccommoder son passé.

Un pagné pour couvrir tout : la documentation de la « terre natale » dans *La femme aux pieds nus* par Scholastique Mukasonga

*Réécrire la violence : l'auto-ethnographie dans Mukasonga*

*La femme aux pieds nus* par Scholastique Mukasonga suit l'histoire de Scholastique, ou Mukasonga comme sa mère l'appelle, une jeune fille au Rwanda. L'auto-ethnographie est une approche qui « seeks to describe and systematically analyze personal experiences in order to understand cultural experience.<sup>62</sup> » Mukasonga présente un récit, pas une analyse, de son enfance, mais l'œuvre fonctionne à donner au lecteur une image de la communauté et de la culture de Nyamata. Le récit documente l'histoire de sa famille dans le village de Nyamata, une quête constante de normalité et de sécurité pendant les années avant le Génocide Rwandais. L'installation de la famille à Nyamata était à cause de la violence hutu, donc l'enfance de Mukasonga était marquée par ce déplacement. Le récit commence avec le vœu de la mère ; « quand je mourrai [...] il faudra recouvrir mon corps. Personne ne doit voir mon corps.<sup>63</sup> » Dans le récit, Mukasonga répond « je n'ai plus que des mots - des mots d'une langue que tu ne comprenais pas - pour accomplir ce que tu avais demandé.<sup>64</sup> » Elle dévoile son objectif ; d'aborder sa culpabilité pour la mort de la mère et son incapacité de couvrir son corps. Le récit est profondément intime et autobiographique ; l'écrivaine et la protagoniste partagent le même nom. Le style d'écriture de Mukasonga est détaillé ; elle documente chaque composant de sa vie à Nyamata. Chaque chapitre du récit présente une facette de cette vie, comme « Le sorgho, » « La médecine, » « Beauté et mariages. » Ces descriptions intimes de sa vie permettent à

---

<sup>62</sup> Ellis, Carolyn, Tony E. Adams, and Arthur P. Bochner. "Autoethnography: an overview." *Historical social research/Historische sozialforschung* (2011), 273.

<sup>63</sup> Mukasonga, Scholastique. *La femme aux pieds nus*. Editions Gallimard, 2008, 12

<sup>64</sup> *Ibid*, 13

Mukasonga de tenter de ‘rentrer’ au Rwanda et de revivre ces expériences. Mais cette tentative de surpasser les barrières géographiques et temporelles pour rentrer dans son pays natal est rendue difficile, même impossible, par la destruction du Génocide. Le langage, pour Mukasonga, est une forme de réconfort ; c’est un outil pour rendre hommage à la vie de sa mère, Stefania, et aux autres victimes du Génocide. Cet hommage est rendu plus intime par l’évocation de l’oralité, la présence des contes et des mythes, et l’utilisation des mots kinyarwanda dans le récit.

Mukasonga utilise ces éléments pour commencer de réécrire le Génocide. Scholastique Mukasonga fournit une image d’une communauté dans un récit qui valorise chaque coutume, chaque histoire, et chaque membre de cette communauté.

La structure du récit illustre le désir de Mukasonga de documenter la vie à Nyamata. Chaque chapitre du récit porte le nom d’une facette de la culture. Dans le chapitre « Sauver les enfants, » Mukasonga décrit la détermination de sa mère ; « ma mère n’avait qu’une idée en tête, le même projet pour chaque jour, qu’une seule raison de survivre : sauver les enfants.<sup>65</sup> » Le son des bottes des soldats sur la piste était un signe de danger, un son qui poussait Stefania à dire à ses enfants de se cacher. Ce chapitre donne le ton pour le récit – la menace constante des forces hutu et la peur qui affectent chaque action à Nyamata. Cependant, la focalisation n’est pas limitée à la menace de la violence, même si ce danger est présent à travers le récit. Le chapitre « Beauté et mariages » documente une passion de Stefania, qui était « une marieuse réputée.<sup>66</sup> » Elle parle de la coiffure ; les *amasunzu*, une coiffure traditionnelle rwandaise.<sup>67</sup> De plus, elle mentionne un manque de « beurre de beauté, » un produit qui est difficile à trouver à cause de leur déplacement.<sup>68</sup> La section « Beauté et mariages » donne au lecteur une image détaillée de

---

<sup>65</sup> Ibid, 19

<sup>66</sup> Ibid, 98

<sup>67</sup> Ibid, 104

<sup>68</sup> Ibid, 98



vie à Nyamata, comme plusieurs chapitres dans le récit. Cependant, les impacts du déplacement sont toujours présents. Dans « La médecine, » Mukasonga documente les remèdes traditionnels de Stefania mais, pour les femmes de Nyamata « ne plus pouvoir soigner leurs enfants comme elles en avaient l'habitude, comme elles l'avaient toujours vu faire par leurs mères, ne fut pas pour les femmes le moindre des drames.<sup>69</sup> » Dans ces descriptions, Mukasonga a préservé des mots kinyarwanda, comme les *amasunzu* ou l'*inzu*, un type de maison. Cette préservation de kinyarwanda rend les descriptions plus intimes. Ils permettent au lecteur de commencer de comprendre le Génocide dans une perspective rwandaise qui inclut les noms originels des coutumes et des objets importants. Nicki Hitchcott parle d'un processus de « recuperation » qui sert à préserver « the memory of the author's lost loved ones, » à faciliter « reconnection and understanding, » et à redonner « the dignity of the Rwandan people through the promotion of a rich cultural heritage.<sup>70</sup> » Dans ces chapitres, Mukasonga documente les détails de la vie quotidienne à Nyamata ; l'attention est sur ces traditions, pas une peur de violence, mais les traces de leur déplacement est toujours visible. Cette documentation lui permet d'engager avec un processus de « recuperation » pour préserver la mémoire de sa communauté.

Les descriptions détaillées qui constituent le récit illustrent le retour impossible au Rwanda pour Mukasonga. Viviane Azarian prétend que « l'écriture de Mukasonga, qui accomplit un voyage mémoriel, est essentiellement liée aux motifs de l'exil et du retour au Rwanda.<sup>71</sup> » Ce « voyage mémoriel » est construit par des constructions littéraires des espaces dans lesquels Mukasonga a grandi. Néanmoins, la sensation d'exil est palpable dans le récit ; il y

---

<sup>69</sup> Ibid, 74

<sup>70</sup> Hitchcott, Nicki. "More than Just a Genocide Country' Recuperating Rwanda in the writings of Scholastique Mukasonga." *Journal of Romance Studies* 17.2 (2017), 146.

<sup>71</sup> Azarian, Viviane. "Scholastique Mukasonga: le «témoignage de l'absent»." *Revue de littérature comparée* 4 (2011), 427

a un sentiment de distance entre Mukasonga et Nyamata. Des motifs, comme les os des victimes à la fin du récit, rappellent au lecteur la destruction qui s'est passée après les moments à Nyamata que Mukasonga décrit. Ces motifs rendent le retour impossible ; « le retour apparaît impossible parce qu'il ne s'est pas seulement agi d'un déplacement géographique, mais d'une rupture sociale et temporelle. Il y a perte des repères parce que la terre natale ne fonctionne plus comme un espace endogène mais s'éprouve paradoxalement à la fois comme exogène et familière.<sup>72</sup> » Il existe deux pertes dans le récit ; la perte de sa mère et de sa communauté, mais aussi la perte d'une « terre natale » et le fait que le Rwanda dans lequel Mukasonga a grandi n'existe plus.

La culpabilité et la peine que Mukasonga ressent contribuent à 'l'impossibilité' du retour au Rwanda ; une certaine mesure de distance est nécessaire pour Mukasonga à cause de ses sentiments de culpabilité et de peine. Elle déclare que « I always feel hesitant or reluctant to speak of the genocide of the Tutsi people in 1994. I wasn't there. I was in France while my loved ones and a million other victims were massacred. I still have a sense of guilt at having outlived them. I feel that I survived a loss, but I don't consider myself a survivor.<sup>73</sup> » Azarian prétend que Mukasonga retravaille le récit du survivant; dans cette déclaration, Mukasonga consolide la notion qu'elle n'était pas une survivante, mais qu'elle veut se réconcilier avec sa culpabilité. En relation au thème du chagrin, Mukasonga affirme que « fiction makes it possible to take on subjects that would be too difficult or painful to address in the first person. It allows me also to maintain a certain distance from what I write. [...] Writing eases my pain and my anger.<sup>74</sup> » Ces deux sentiments – distance et culpabilité sont présents dans le récit. Ils rendent ce 'retour'

---

<sup>72</sup> Ibid, 428

<sup>73</sup> Treisman, Deborah. "Scholastique Mukasonga on Tutsi Life and the Rwandan Genocide." *The New Yorker*, 5 Nov. 2018.

<sup>74</sup> Ibid

impossible, mais, en même temps, la culpabilité de Mukasonga crée un besoin de se réconcilier avec sa survie et la mort de sa communauté.

L'écriture et l'auto-ethnographie sont, pour Mukasonga, un outil pour réécrire les discours du Génocide. Elle raconte comment « depuis la naissance je n'ai vu qu'humiliation et négation de notre statut d'être humain jusqu'à être appelés des cafards, des Inyenzi. L'écriture m'a aidée à sortir ce poison petit à petit.<sup>75</sup> » Mukasonga décrit comment son métier était influencé par son désir d'échapper et de réécrire cette humiliation. De plus, le récit permet à Mukasonga de réécrire les années avant le Génocide dans la perspective d'une Rwandaise. Les descriptions détaillées de la vie quotidienne à Nyamata ajoutent une archive, presque ethnographique, des coutumes de cette communauté. Le récit permet à Mukasonga de tracer la violence qui a précédé le Génocide ; « en racontant les souffrances physiques [...], Mukasonga retravaille le récit du survivant en amont des cent jours de l'extermination. L'auteur resitue la fulgurance du génocide dans un cadre temporel plus vaste en retraçant la généalogie.<sup>76</sup> » La résilience de la communauté de Nyamata est visible dans les traditions et les techniques de survie qui sont documentées dans chaque chapitre. Cette documentation raconte de nouveau l'expérience des Tutsi de Nyamata. Dans ce récit, Mukasonga peut tracer la 'généalogie' de violence, de marginalisation, et d'humiliation qui a formé son enfance.

Cette opportunité de tracer les discours du Génocide est présente dans les contes du récit. Azarian prétend que *La femme aux pieds nus* évoque « une littérature orale dont la chaîne de transmission a été brisée par le génocide. Mais à l'intention patrimoniale se superpose la mise au jour des ambivalences de l'oralité, en montrant comment les légendes et contes étiologiques ont

---

<sup>75</sup> Malela, Buata B., and Marinela-Teodora Achim. "Fawzia Zouari et Scholastique Mukasonga: conflits, résistance et mémoire." 106.

<sup>76</sup> Azarian, Viviane. "Scholastique Mukasonga: le «témoignage de l'absent»." *Revue de littérature comparée* 4 (2011), 427.

été subvertis en nouvelles mythologies aberrantes qui ont nourri les discours de haine.<sup>77</sup> » Dans le chapitre « Le pays des contes, » Mukasonga trace ces histoires orales. Elle décrit les contes des Blancs, ou les colonisateurs Belges. Ces contes, qui imaginent les origines des Tutsi, étaient une source de haine et un catalyseur pour la violence et la marginalisation ; « les Blancs avaient déchaîné sur les Tutsi les monstres insatiables.<sup>78</sup> » Stefania crée une histoire inspirée par ces origines, l'histoire de Businiya, un mot qui est probablement une reconstruction du mot 'Abyssinie,' la terre natale des Tutsi selon les Blancs. Mukasonga se demande « comment ma mère, aurait-elle pu prévoir que ces mots allaient décider de notre mort ?<sup>79</sup> » Ce chapitre sert à tracer la violence ethnique et l'influence des contes de Blancs, mais aussi à démontrer comment les histoires orales étaient affectées par ce discours.

*La femme aux pieds nus* est une réflexion du désir de Mukasonga de rendre hommage à sa mère et, par extension, sa communauté. Dans son œuvre, Mukasonga documente les coutumes, les objets, et les personnes qui constituent Nyamata. Elle tente de se réconcilier avec sa survie et la mort de sa mère, de Nyamata, et la destruction de sa terre natale. Les traces de violence sont toujours présentes, et en racontant cette violence, Mukasonga a l'opportunité de réécrire le Génocide dans une perspective rwandaise et de documenter comment l'idéologie belge est entrée dans les contes de Stefania. Cependant, Mukasonga se rend compte que ces mots français ne suffisent pas ; elle demande « as-tu un pagne assez grand pour les couvrir tous ?<sup>80</sup> » Elle donne au lecteur une exploration détaillée de Nyamata, de son enfance, mais elle trouve qu'elle n'est pas « assez grande » pour rendre hommage à cette communauté.

---

<sup>77</sup> Ibid, 429

<sup>78</sup> Mukasonga, Scholastique. *La femme aux pieds nus*. Editions Gallimard, 2008, 133.

<sup>79</sup> Ibid, 136

<sup>80</sup> Ibid, 171

*Les « évolués » de Nyamata : Les thèmes d'éducation et de modernité dans*

*Mukasonga*

Dans *La femme aux pieds nus*, le thème de l'éducation est souvent lié aux conceptions de progrès et de modernité. Mukasonga, comme jeune fille à Nyamata, avait l'opportunité d'aller au lycée, un privilège qui la place dans la catégorie des « évolués. » Ces « évolués » sont un motif à travers le récit ; ils représentent la 'modernité,' un concept qui était, à l'époque, lié au système colonial. La plupart de l'histoire se passe probablement après l'indépendance officielle du Rwanda, mais, comme on voit dans le récit, les Belges et leur mission 'civilisatrice' étaient toujours présents. Pour Mukasonga, le statut d'être une « évoluée » est un produit de son éducation, mais pour les autres habitants de Nyamata, cette distinction vient avec une « conduite de piété, » une acceptation des coutumes belges, et une participation dans le système colonial. Pour Stefania, et plusieurs autres habitants de Nyamata, ces « évolués » et leurs pratiques suscitent un sens de scepticisme mais aussi de curiosité ; leurs comportements et leurs mentalités sont souvent en opposition avec ceux de Stefania. De plus, comme la narratrice de l'œuvre de Bugul, la distinction d'être une « évoluée » vient avec la capacité d'écrire. Cette capacité donne à Mukasonga l'opportunité d'écrire un livre – de réécrire les années avant le Génocide et d'utiliser ses mots pour tenter de se réconcilier avec sa culpabilité – mais sa mère n'aurait pas pu lire ces mots. Cette tension aggrave la distance entre Mukasonga et sa mère ; l'hommage était dans la langue des « évolués, » pas une langue que la mère pouvait parler.

Les « évolués » de l'école présentent une source de tension avec la lutte de Stefania pour préserver les traditions. Dans les chapitres du récit, Mukasonga documente les tentations de Stefania pour préserver un sens de normalité malgré leur déplacement. Ces tentations sont souvent des coutumes rwandaises, comme la création de l'*inzu*, la maison traditionnelle. Pour

Stefania, l'*inzu* est « aussi nécessaire que l'eau pour le poisson ou l'oxygène pour les humains<sup>81</sup> » et elle avait besoin de l'*inzu* pour « vivre une vraie vie de femme.<sup>82</sup> » Pour Stefania, ces traditions sont nécessaires pour la survie. Dans la section « Le sorgho, » Stefania se prépare pour l'*umuganura*, une fête familiale pour le sorgho. Le frère et la sœur de Mukasonga, André et Alexia ne participaient pas à la fête parce qu'ils étaient « au collège et puis c'étaient des « évolués » qui se moquaient, sans trop le montrer toutefois, des liturgies étranges de Stefania.<sup>83</sup> » Ces « liturgies étranges » étaient, pour Stefania, des moyens de survivre et de maintenir un sens de normalité à Nyamata. Pour les « évolués, » comme André et Alexia, ce rituel était en opposition avec les enseignements du collège. Les mentalités des « évolués, » un produit du système colonial, s'opposent aux traditions de Stefania et sa quête pour la survie de ses traditions.

Les coutumes des « évolués » sont un outil pour la propagation de la mission coloniale. Comme André et Alexia, Mukasonga est allée à l'école. Au lycée Notre-Dame-de-Cîteaux, « le port du sous-vêtement était obligatoire.<sup>84</sup> » L'utilisation des caleçons était un aspect de la mission « civilisatrice » du lycée ; « et tandis que nous nous endormions, nos caleçons flottaient au bout de nos lits tel le drapeau de la civilisation triomphante !<sup>85</sup> » L'illustration humoristique de Mukasonga des caleçons comme le « drapeau de la civilisation triomphante » sert à jouer avec la notion de l'importance des caleçons pour la mission « civilisatrice. » Cependant, les caleçons ne sont pas relégués au lycée, les « évolués » avaient la mission de répandre le port des sous-vêtements. Pour les filles du lycée Notre-Dame-de-Cîteaux, les caleçons étaient « la fierté des

---

<sup>81</sup> Ibid, 39

<sup>82</sup> Ibid, 40

<sup>83</sup> Ibid, "Le Sorgho"

<sup>84</sup> Ibid, "Beauté et mariages"

<sup>85</sup> Ibid, "Beauté et mariages"

intellectuelles, le privilège des filles.<sup>86</sup> » Le port des caleçons était une pratique qui distingue les « évoluées » des filles n'ont pas eu l'opportunité d'aller au lycée, les filles qui ne représentaient pas la 'modernité' et la 'civilisation' comme les « évoluées. » Quand Stefania trouve les caleçons, elle demande une paire. Avec cette nouvelle invention, Stefania était fière ; « elle détaillait devant ses amies les avantages pour une jeune fille de porter une culotte, mais tout le monde devinait que c'était la sienne qu'elle vantait.<sup>87</sup> » Les caleçons sont un exemple d'une pratique des « évolués » qui était une source de curiosité et d'admiration pour Stefania. Même si les caleçons des Belges ont remplacé les habits traditionnels, ils étaient un changement bienvenu selon Stefania. Stefania n'avait pas besoin d'abandonner ces coutumes pour ses caleçons. Ils représentent le rôle nuancé des « évolués ; » la curiosité pour ces pratiques, même si elles remplacent une tradition ou une mentalité précédente. Cependant, les caleçons fonctionnent comme un moyen de distinguer les « évoluées, » les intellectuelles de leurs homologues 'arriérées.'

L'éducation et le statut d'un « évolué » viennent avec la capacité d'écrire, une aptitude qui était importante pour Mukasonga. Cependant, comme Mukasonga le décrit au début du récit, « je n'ai plus que des mots - des mots d'une langue que tu ne comprenais pas - pour accomplir ce que tu avais demandé.<sup>88</sup> » Elle souligne que ces mots sont dans une langue que sa mère ne comprenait pas. Comme le désir de la narratrice de l'œuvre de Bugul de raconter l'histoire du pagne à sa mère, Mukasonga veut se réconcilier avec sa culpabilité de ne pas couvrir le corps de sa mère, mais elle reconnaît que sa mère n'aurait pas pu lire ces mots. Cette problématique est une source de tension ; Mukasonga écrit les histoires de sa famille et sa communauté dans une

---

<sup>86</sup> Ibid, 109

<sup>87</sup> Ibid, "Beauté et mariages"

<sup>88</sup> Ibid 13

langue qui n'est pas accessible pour l'ensemble de la population. C'étaient les « évolués » qui avaient plus d'accès à la langue française. Pour Mukasonga, il y a toujours un sens de culpabilité ; elle n'a plus que des mots, des mots qui ne sont pas accessibles à sa mère, pour raconter sa vie. Comme les pratiques des « évolués, » comme le port des caleçons et le rejet du rituel par André et Alexia, le langage est un autre symbole de 'modernité' qui a créé une distance entre Mukasonga et Stefania.

Le motif des « évolués » sert à illustrer comment les symboles de 'modernité' et de 'civilisation' ont distingué certains habitants de Nyamata. De plus, il fournit une perspective intime de la continuation du pouvoir belge après l'Indépendance du Rwanda. Dans le cas de l'*umuganura* et André et Alexia, on voit la nécessité de faire ces traditions pour Stefania et la réticence des deux « évolués, » André et Alexia. Cet exemple démontre la tension entre le système d'éducation coloniale et les méthodes de survie à Nyamata. L'exemple des caleçons montre la curiosité de Stefania pour les pratiques modernes. Cependant, il démontre comment les caleçons ont distingué les « évolués » des autres habitants de Nyamata. Ces deux exemples illustrent comment les pratiques des « évolués » étaient en tension avec les traditions et acceptées par la communauté. Comme ces « évolués, » la relation de Mukasonga avec l'écriture est nuancée ; elle a décrit comment « writing eases [her] pain and my anger,<sup>89</sup> » mais en même temps, elle n'a « plus que des mots<sup>90</sup> » français pour décrire cette peine. L'écriture est une forme de réconfort et un moyen de rendre hommage à sa mère et sa communauté, mais, en même temps, cette écriture n'est pas accessible pour la mère.

---

<sup>89</sup> Treisman, Deborah. "Scholastique Mukasonga on Tutsi Life and the Rwandan Genocide." *The New Yorker*, 5 Nov. 2018.

<sup>90</sup> Mukasonga, Scholastique. *La femme aux pieds nus*. Editions Gallimard, 2008, 13.



*La présence des morts : le surnaturel dans les œuvres de Mukasonga et Tadjó*

*La femme aux pieds nus* fonctionne comme un moyen pour Scholastique Mukasonga de rendre hommage à une famille et une communauté qui étaient détruites par le Génocide rwandais. Un retour à cette communauté est impossible, mais la présence des victimes du Génocide continue de hanter le récit. Au début, Stefania explique que « quand je mourrai [...] Personne ne doit voir le cadavre d'une mère, sinon cela vous poursuivra ... vous hantera jusqu'à votre propre mort, où il vous faudra aussi quelqu'un pour recouvrir votre corps.<sup>91</sup> » On apprend que Mukasonga n'avait pas la capacité de couvrir sa mère, donc la mort de la mère et son échec de la couvrir hantent Mukasonga. La présence du surnaturel n'est pas toujours visible dans le récit, mais ce fantôme de la mère, le 'sixième sens' de Stefania, les présages, et les rêves de Mukasonga sont des éléments fantastiques qui contribuent à la thématique du surnaturel dans le récit. De plus, la documentation des coutumes et événements de sa communauté à Nyamata sert à préserver ces individus et pratiques, afin qu'ils puissent continuer de « hanter » le monde visible. Au centre du récit est la culpabilité de Mukasonga comme une survivante du Génocide. Ce sentiment de culpabilité joue aussi un rôle central dans le récit *L'Ombre d'Imana* par Véronique Tadjó. Cette œuvre explore la colère des victimes du Génocide et comment ils continuent de hanter les survivants, comme esprits, comme responsables du Génocide, et comme des maladies. Tadjó explore l'invisibilité dans l'œuvre, une force qu'elle décrit comme « the belief in vital forces animating all earthly creations, alive or dead » qui « occupies an important place in West African traditional cultures.<sup>92</sup> » Elle prétend que « the genocide was the cause of another form of invisibility [...] the victims were rendered invisible because of the magnitude of

---

<sup>91</sup> Ibid, 12

<sup>92</sup> Tadjó, Véronique. "Lifting the Cloak of (In) Visibility: A Writer's Perspective." *Research in African Literatures* 44.2 (2013), 1.

the killings.<sup>93</sup> » Cette invisibilité fonctionne comme la peur du danger dans Mukasonga, la présence des esprits des morts, et les vestiges du Génocide après.

Le surnaturel est une présence qui est entrelacée à travers *La femme aux pieds nus* comme la menace constante de violence. Au début du récit, le lecteur se rappelle du danger quotidien qui dicte le comportement des habitants de Nyamata. Une source de danger était les patrouilles hutu qui agressaient la communauté. Pour Mukasonga, il semblait que sa mère avait « développé un sixième sens, celui de la proie toujours sur le qui-vive.<sup>94</sup> » Plus tard, Mukasonga décrit sa croyance que ses parents « avaient choisi de mourir au Rwanda [...] mais les enfants, eux, devaient survivre.<sup>95</sup> » Ce sixième sens de la mère était probablement une réponse au danger quotidien à Nyamata. Mais, ce sens fonctionne presque comme une manifestation du surnaturel ; elle a la capacité de prévoir la présence des forces hutu et, par extension, le Génocide. Un autre élément qui implique cette peur de la violence sont les présages. Stefania, en particulier, était attentive aux présages ; « il y avait les signes dans le ciel : le halo autour de la lune [...] ; les nuages qui se criblaient d'éclaboussures sanglantes [...].<sup>96</sup> » Ces présages étaient « les envoyés des abazimu, des Esprits des morts, et leurs cris sinistres nous appelaient : 'Bientôt vous serez avec nous confondus dans la brume grise des morts qui errent au-dessus des papyrus.'<sup>97</sup> » Comme le 'sixième sens' de Stefania, ces présages sont une indication de danger, mais ils impliquent le monde invisible. Ils étaient les cris des morts, pas la peur de Stefania, qui préviennent les habitants de Nyamata du danger. Quand ils apparaissent, « les signes, les mauvais signes se multipliaient, » mais Stefania avait des solutions ; « Stefania connaissait les

---

<sup>93</sup> Tadjó, Véronique. "Lifting the Cloak of (In) Visibility: A Writer's Perspective." *Research in African Literatures* 44.2 (2013), 4.

<sup>94</sup> Mukasonga, Scholastique. *La femme aux pieds nus*. Editions Gallimard, 2008, 19

<sup>95</sup> Ibid, 22

<sup>96</sup> Ibid, 31

<sup>97</sup> Ibid, 32

plantes de bon augure et les endroits propices où les déposer à l'intérieur de la maison.<sup>98</sup> »

Comme Mukasonga documente dans les autres chapitres, Stefania a des solutions, des traditions pour combattre le danger que ces présages indiquent. Entrelacés entre les descriptions de la vie quotidienne à Nyamata sont des indications de danger, et avec ses indications viennent la présence du surnaturel dans la forme des présages et du 'sixième sens' de Stefania.

Au début du récit le lecteur est initié à la présence de l'esprit de la mère. Alors que le récit se poursuit, on est présenté à une communauté entière et aux esprits de sa destruction. Mukasonga se demande « les Esprits des morts nous parlent-ils à travers nos rêves ? Je voudrais tant le croire.<sup>99</sup> » Elle raconte un cauchemar dans lequel elle suit des écoliers, les camarades de classe de son enfance. Les maîtresses de l'école leur ont donné l'ordre de cueillir des fleurs pour « l'autel de Notre-Seigneur, » mais quand les enfants entrent dans l'église, les fleurs se transforment en os.<sup>100</sup> Parmi les os sont ceux des écoliers, ceux de Candida, l'amie d'enfance de Mukasonga, ceux de Mukasonga, et ceux de Stefania. Candida demande « as-tu un pagne assez grand pour les couvrir tous... pour les couvrir tous... tous... ?<sup>101</sup> » Cette question référence la requête de la mère pour un pagne pour couvrir son corps. Mukasonga n'avait pas la capacité de couvrir le corps de sa mère et, comme le montre ce rêve, elle ne peut pas non plus « couvrir » la mort de sa communauté. Ses os sont parmi les os dans l'église, ce qui indique que, même si Mukasonga est une survivante du Génocide, elle a perdu une partie d'elle-même dans le Génocide. Comme Stefania, ces morts n'avaient pas un enterrement ni, au moins, un pagne pour couvrir leur corps ; ils continuent de hanter le monde des êtres humains.

---

<sup>98</sup> Ibid, 32

<sup>99</sup> Ibid, 169

<sup>100</sup> Ibid, 171

<sup>101</sup> Ibid, 171

Cette présence des morts après le Génocide est au centre de *L'Ombre d'Imana* par Véronique Tadjó. Le récit suit Tadjó, une écrivaine ivoirienne, qui voyage au Rwanda après le Génocide en 1998. Elle a voulu servir comme un témoin parce que « 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.<sup>102</sup> » Tadjó commence avec un récit de son expérience au Rwanda comme invitée, mais elle introduit l'élément surnaturel dans le chapitre « La colère des morts. » Ces morts venaient régulièrement rendre visite aux vivants et « quand ils les trouvaient, ils leur demandaient pourquoi ils avaient été tués.<sup>103</sup> » Un devin, « l'homme vénérable, grand initié des secrets du temps, » fonctionne comme un lien entre le monde invisible et le monde visible. Le devin s'adresse aux vivants en disant « il faut à présent enterrer les morts selon les rites [...] il faut enterrer les morts pour qu'ils puissent revenir nous voir en paix.<sup>104</sup> » Il finit ce discours avec un avertissement ; « hommes, femmes, prenez garde au désir de vengeance et au cycle perpétuel de la violence et des représailles.<sup>105</sup> » Comme Stefania l'a demandé de Mukasonga, le devin encourage le monde vivant d'enterrer les morts, afin qu'ils puissent rentrer en paix. La présence des morts et les effets de cette présence sont plus visibles dans l'œuvre de Tadjó ; les conséquences de leur colère nécessitent que les vivants réalisent des rituels pour assurer qu'ils sont paisibles. Dans l'œuvre de Tadjó, les morts, comme Stefania et les écoliers dans le rêve, comptent sur les vivants pour s'assurer qu'ils reçoivent les rites nécessaires, mais cela n'est pas toujours possible.

La présence des morts et les traces de violence génocidaire se manifestent de manière plus insidieuse dans l'œuvre de Tadjó. Tadjó documente les expériences diverses du Génocide ;

---

<sup>102</sup> Tadjó, Véronique. *L'ombre d'Imana*. Editions Actes Sud, 2017.

<sup>103</sup> Ibid, 53

<sup>104</sup> Ibid, 57

<sup>105</sup> Ibid, 58

les récits des survivants et les esprits des victimes. Dans le chapitre « Sa voix, » Isaro, une survivante du Génocide, rencontre un homme avec la même voix que son mari, qui s'est suicidé après avoir été accusé d'avoir tué une famille<sup>106</sup>. Quand Isaro et cet homme se rencontrent, une abeille interrompt le rendez-vous. Plus tard, on apprend que cet homme partage le même nom, Nkuranya, du père de la famille que son mari a été accusé d'avoir tué. L'abeille laisse entendre la présence d'une force surnaturelle, peut-être l'esprit de son mari. L'histoire de Isaro et Nkuranya évoque comment les responsables du Génocide, les victimes, et les gens pris entre les deux habitent ensemble après l'évènement. Les divisions entre ces deux groupes sont devenues invisibles ; la distinction entre Isaro et Nkuranya, comme la famille d'un responsable potentiel et d'une victime, est invisible, mais la présence du surnaturel (la voix de Nkuranya) dévoile leurs vrais rôles.

Pour développer cette conception d'invisibilité, Tadjó raconte l'histoire de Karl, qui était hors du pays pendant le Génocide. Sa femme, Annonciata, et ses enfants restaient au Rwanda, mais ils se sont enfuis d'un camp de réfugiés. Quand Karl rentre au Rwanda, il trouve que Annonciata a été violée et qu'elle souffre du sida.<sup>107</sup> Même si Annonciata a survécu au Génocide, le sida fonctionne comme une trace du génocide invisible qui continue après l'évènement. Ces deux histoires sont des exemples de forces invisibles qui rappellent le Génocide aux survivants. Même s'ils n'invoquent pas le monde des esprits, ils soulignent 'l'invisibilité' des victimes, des responsables, et des vestiges du Génocide.

Les œuvres de Mukasonga et Tadjó explorent la présence de l'invisibilité avant et après le Génocide rwandais. Dans l'œuvre de Mukasonga, cette invisibilité fonctionne comme une menace constante de violence ; même si la menace n'était pas présente, Stefania avait la

---

<sup>106</sup> Ibid, 66

<sup>107</sup> Ibid, 75

capacité, un ‘sixième sens,’ d’entendre le son des bottes sur la piste. De plus, les présages, comme les bottes, indiquent la menace de violence. Dans les œuvres de Mukasonga et Tadjó, les esprits des morts rentrent au monde visible pour rappeler aux vivants leur culpabilité. Dans le récit, Tadjó souligne plusieurs manifestations d’invisibilité ; les victimes, les responsables, et les vestiges du Génocide. La relation entre le thème de la réconciliation et l’invisibilité est nuancée ; l’œuvre de Tadjó démontre comment l’invisibilité peut faciliter, dans le cas d’Isaro, et empêcher, dans l’histoire de Karl, la réconciliation. Cependant, les deux œuvres combattent l’invisibilité des victimes. Pascale Perraudin prétend que Tadjó tente « de reconstruire une relation défailante, ramener les victimes dans le symbolique » et que « c’est précisément à travers la production du témoignage que l’on peut prétendre combler l’abîme qui sépare victime et observateur.<sup>108</sup> » Tadjó tente de rendre l’existence des victimes visible pour le lecteur. Dans le cas de Mukasonga, elle essaie de faire hommage aux victimes avec ses mots, un processus qui rend la communauté de Nyamata visible.

### *Conclusion*

*La femme aux pieds nus* par Scholastique Mukasonga fournit un hommage à sa mère, un récit de son enfance, et une documentation de la vie quotidienne à Nyamata. Le récit démontre le désir de Mukasonga d’utiliser l’écriture pour illustrer son enfance à Nyamata, mais aussi l’impossibilité de ce retour à cause du Génocide. Les traditions de Stefania sont au centre du récit ; chaque chapitre se focalise sur ses croyances et ses pratiques. Cependant, la violence hutu

---

<sup>108</sup> Perraudin, Pascale. "Production testimoniale : « je » de témoins, enjeux de victimes dans L'Ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda." *Dalhousie French Studies* 81 (2007), 147.

menace ces traditions. La conscience de Stefania de ce danger est une forme d'invisibilité ; son 'sixième sens' et les présages fonctionnent comme un avertissement de danger invisible ou la possibilité de violence. Comme la peur de la violence, la présence des « évolués » et leurs coutumes menacent l'objectif de Stefania, mais ces coutumes jouent un rôle nuancé et elles sont souvent intégrées avec les pratiques de Stefania. Malgré l'acceptance de certaines pratiques modernes, le statut de Mukasonga comme une « évoluée » reste une source de tension ; ce statut lui permet d'écrire dans une langue que sa mère ne comprenait pas. Cette tension aggrave la perte de la mère – Mukasonga ne peut pas lui écrire directement. Même si ses mots sont une source de tension et un retour à la terre natale est impossible, l'écriture de Mukasonga rend les victimes du Génocide visibles. Ce concept d'invisibilité, que Tadjó décrit comme une force « animating all earthly creations, alive or dead » et l'invisibilité des victimes du Génocide, est entremêlé dans l'œuvre de Mukasonga comme des indications subtiles de violence. La manifestation surnaturelle de l'esprit de la mère et sa communauté est présente à travers le récit. Mukasonga utilise son écriture pour rendre ces esprits visibles, ainsi elle tente de réconcilier son sentiment de culpabilité pour cette perte.

## Conclusion

*De l'autre côté du regard* par Ken Bugul et *La Femme aux pieds nus* par Scholastique Mukasonga présentent deux récits qui traitent d'intrigues entièrement différents ; la période précédant le génocide rwandais et la perte d'une mère au Sénégal. En tant qu'auteur de ce projet, je ne voulais pas homogénéiser ces deux récits ni les écrivaines qui les ont écrits. J'étais frappée

par les similarités (et les différences) dans les manières dont les deux écrivaines traitent le sujet de la perte ; elles documentent leur enfance avec des histoires détaillées de leur famille, de leurs voisins, et de leurs villages natals. Elles emploient des styles très différents pour raconter ces histoires ; Bugul raconte ses souvenirs d'une manière qui ne suit pas le temps linéaire, Mukasonga structure ses souvenirs en chapitres. Les deux s'embarquent dans une quête identitaire ; Bugul pour se réconcilier avec son exil « forcé et voulu en même temps, » et Mukasonga pour réécrire le discours sur sa communauté après le Génocide. Elles ressentent un sentiment de distance avec le contenu de leurs récits, à cause de l'exil et de la culpabilité d'avoir échappé à la violence et au génocide. Dans cette quête le thème de l'éducation joue un rôle important ; je m'intéresse à ce sujet parce que je trouve qu'il représente les différences et les tensions entre les protagonistes et les pratiques de leurs mères respectives. De plus, l'éducation est au centre de la quête identitaire ; la capacité d'écrire permet à Bugul et à Mukasonga de communiquer avec leur famille, d'explorer les tragédies dans la famille de Bugul, et de tenter de « couvrir » le corps de sa mère avec les mots pour Mukasonga. Cependant, dans le cas de Mukasonga, elle écrit dans une langue qui n'était pas accessible pour sa mère. Le surnaturel, comme l'autobiographie et le thème d'éducation, fonctionne différemment dans les deux récits. Dans *De l'autre côté du regard* la présence du surnaturel est visible pour le lecteur – on le voit dans les *compagnons* de Samanar, la voix de la mère, et la mangeuse d'âmes. *La femme aux pieds nus*, de l'autre côté, introduit un surnaturel plus caché. Il est présent dans les présages de la mère et des écoliers avec leurs fleurs qui se transforment en os. *L'ombre d'Imana* de Véronique Tadjo nous permet d'étudier la présence de l'invisibilité dans l'œuvre de Mukasonga, tout comme *Atlantique* de Mati Diop donne une perspective plus profonde des présences des esprits et des *rab* dans Bugul. Les œuvres de Bugul et Mukasonga rendent les morts visibles, permettant



ainsi aux auteurs de se réconcilier avec leurs sentiments de perte d'identité, de la destruction de leur terre natale, et leur culpabilité.

## Remerciements

J'aimerais remercier les professeurs du Département de Français à Macalester College pour leur travail, leur aide, et leur instruction pendant mes quatre années comme étudiante à Macalester. En particulier, je voudrais dire un grand merci à Prof. Joëlle Vitiello pour ses conseils et sa direction. Ce projet serait impossible sans ton aide. Je ne te remercier jamais assez pour ton temps et tes suggestions.

J'aimerais remercier Prof. Moustapha El-Hadji Diop et Prof. David Chioni Moore qui ont donné leur temps et leur discernement comme membres de mon comité de projet d'honneur.

I would like to thank my parents, Annie and Jon, for their unwavering support and for helping me to approach every challenge with creativity and a sense of humor. Thank you for being completely invested in every project I choose to take on, even when it is in a language you don't understand. Thank you for travelling with me and encouraging me to think beyond my immediate surroundings.

I would like to thank my housemates, Juliet, Sam, and Coleen, for always being wonderful, supportive people in my life and for distracting me when I need to be distracted.

## Bibliographie

*Atlantiques*. Réalisé par Mati Diop, 2019.

Azarian, Viviane. "Scholastique Mukasonga: le « témoignage de l'absent »." *Revue de littérature comparée* 4 (2011): 423-433.

Barou, Jacques. "Mangeurs d'âme." *L'école des parents* 2 (2012): 35-36.

Bugul, Ken. *De l'autre côté du regard*. Le Serpent à Plumes, 2016.

Bugul, Ken, et al. "Entretien Avec Ken Bugul." *The French Review*, vol. 77, no. 2, 2003, pp. 353

Dry, Jude. "Atlantics': How Mati Diop Turned Senegalese Folklore Into a Feminist Mood Piece." *IndieWire*, 29 Nov. 2019.

Ellis, Carolyn, Tony E. Adams, and Arthur P. Bochner. "Autoethnography: an overview." *Historical social research/Historische sozialforschung* (2011): 273-290.

Garnier, Xavier. *La magie dans le roman africain*. FeniXX, 1999.

Hitchcott, Nicki. "'More than Just a Genocide Country' Recuperating Rwanda in the writings of Scholastique Mukasonga." *Journal of Romance Studies* 17.2 (2017): 127-149.

Malela, Buata B., and Marinela-Teodora Achim. "Fawzia Zouari et Scholastique Mukasonga: conflits, résistance et mémoire." 102.

Mazauric, Catherine. "Fictions de soi dans la maison de l'autre (Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome)." *Dalhousie French Studies* 74 (2006): 237-252.

McNee, Lisa. "Fantasmes du réel: le discours autobiographique chez les écrivaines francophones." *Dalhousie French Studies* 70 (2005): 129-144.

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

Ormerod, Beverley, and Jean-Marie Volet. "Ecrits autobiographiques et engagement: le cas des Africaines d'expression française." *French Review* (1996): 426-444.

Perraudin, Pascale. "Production testimoniale: « je » de témoins, enjeux de victimes dans L'Ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda." *Dalhousie French Studies* 81 (2007): 143-153.

Qureshi, Bilal. "'Atlantics' Is A Haunting Refugee Story — Of The Women Left Behind In Senegal." *NPR*, 23 Nov. 2019.

Tadjo, Véronique. *L'ombre d'Imana*. Editions Actes Sud, 2017.

Tadjo, Véronique. "Lifting the Cloak of (In) Visibility: A Writer's Perspective." *Research in African Literatures* 44.2 (2013): 1-7.

Treisman, Deborah. "Scholastique Mukasonga on Tutsi Life and the Rwandan Genocide." *The New Yorker*, 5 Nov. 2018