



LE VERBE AU FÉMININ, CHRONIQUE D'UNE ÉCRITURE DE SOI CHEZ
SCHOLASTIQUE MUKASONGA ET FATOU DIOME : LECTURE COMPARÉE
DE *LA FEMME AUX PIEDS NUS* ET *CELLES QUI ATTENDENT*

[Étapes de traitement de l'article]

Date de soumission : 21-05-2025 / Date de retour d'instruction : 03-07-2025 / Date de publication : 15-07-2025

Alioune WILLANE

Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal

alioune.wilane@ugb.edu.sn

Résumé : Une approche comparée des récits de confessions de deux voix féminines, à travers l'écriture de Fatou Diome et de Scholastique Mukasonga a permis de questionner les relations entre poétiques et écriture de soi. Ces perspectives narratives mettent en relation le genre, l'histoire contextuelle et le type d'écriture. La matière convoquée puise dans des repères d'un passé situable et de faits dynamiques (génocide rwandais et émigration clandestine). De l'autofiction, au récit de filiation, se posent les problèmes liés à l'ethnicité, aux problèmes politiques contemporains en Afrique. La singularité, est ici le recensement des spécificités liées au genre des autrices dans leur impact sur leurs écritures respectives. Cela permet d'analyser les variations entre peinture réalistes et métafiction, tragédie et mise en texte de traumas ou encore verbes intimistes et réflexions idéologiques.

Mots clés : Ecriture-intimité-métafiction-poétique-ethnicité-émigration

THE VERB IN THE FEMININE, A CHRONICLE OF SELF-WRITING IN THE
WORKS OF SCHOLASTIQUE MUKASONGA AND FATOU DIOME: A
COMPARATIVE READING OF *LA FEMME AUX PIEDS NUS* AND *CELLES QUI
ATTENDENT*

Abstract : A comparative approach to the confessional narratives of two female voices, through the writing of Fatou Diome and Scholastique Mukasonga, has allowed us to question the relationships between poetics and self-writing. These narrative perspectives connect genre, contextual history, and the type of writing. The material summoned draws on references from a situable past and dynamic events (the Rwandan genocide and illegal emigration). From autofiction to the narrative of filiation, issues related to ethnicity and contemporary political problems in Africa arise. The singularity here is the inventory of the specificities linked to the gender of the authors in their impact on their respective writings. This allows us to analyze the variations between realist painting and metafiction, tragedy and the textualization of trauma, or even intimate verbs and ideological reflections.

Key words : Writing-intimacy-metafiction-poetics-ethnicity-emigration

Introduction

Le verbe au féminin est créateur d'un langage empreint d'une sensibilité singulière. Cette formule objet du titre *Le génie féminin* (Julia Kristeva, 2003) fait référence à une modalité de création de sens spécifique. Cette idée appliquée à l'écriture de la fiction, notamment dans *La femme aux pieds nus* de Scholastique Mukasonga¹ et dans *Celles qui attendent*² de Fatou Diome, rend possible d'autres lectures de la tragédie de la guerre au Rwanda mais aussi la problématique de l'émigration clandestine à travers des voix féminines. Grâce à une narration intimiste, la comparaison permet de proposer une relecture à travers laquelle le récit dépasse la simple fiction verbale et initie un véritable discours du sensible. Il est à travers cette comparaison de montrer comment le verbe, sous la plume des figures féminines, se transmute en phénomène de transfert de soi. C'est pourquoi, dans le cadre de cet article, nous proposons de lire les représentations de l'exil et de la guerre sous l'angle des victimes féminines pour analyser la relation bidirectionnelle qui fonde cette forme unique de l'écriture de soi ainsi que tout ce qui relève du hors texte. Aussi, l'analyse comparative permettra de voir, d'une part, comment le récit de filiation et le transfert se construisent autour de l'effacement du personnage auteur. Une perspective qui mettra en évidence d'abord la négation du sujet individuel mais aussi la relation entre sororité et destinées dans un discours où les voix de femmes se racontent.

1. De la négation du personnage

La mise en texte est une propriété discursive qui donne la possibilité à une instance énonciative de se raconter suivant des actants empruntés au champ social et qui sont, à la fois, objets et destinataires de la création. C'est un processus de « *subjectivation multiple* » (Karine Tuil, 2013.) qui se construit autour de la négation de la centralité d'un narrateur. L'acte d'écrire devient, sous ce rapport, une perspective de réflexion qui refuse la production d'un discours univoque et propose des fictions dans lesquelles toute l'histoire tourne autour « *d'une narration omnisciente et polyphonique* » (Milan Kundera, 1981.), complexifiant, à dessein, les relations entre les actants ou les protagonistes qui y évoluent. Dans cette démarche comparative, deux ouvrages nous fournissent la matière à une réflexion combinant approche sociocritique et approche psychocritique pour analyser les modalités de transfert de soi dans l'écriture.

Dans le roman inspiré du génocide rwandais de Scholastique Mukasonga, il s'agit d'une narration indirecte de la vie personnelle de l'autrice, par le prétexte du destin funeste de sa propre mère, sujet et objet d'une écriture hommage: « *A toutes les femmes qui se reconnaîtront dans le courage et persévérant espoir de Stéphanie* » (Mukasonga, p, 8). Fatou Diome, de son côté, propose un mode relation complexifiée par des récits parallèles de plusieurs femmes unies par les mêmes destinées assumant pleinement leurs mises en textes : « *Bougna (...) se décida enfin à entrer dans le vif du sujet :- Je-Ah !*

¹ Scholastique Mukasonga. *La femme aux pieds nus*. Paris : Gallimard, 2008.

² Fatou Diome. *Celles qui attendent*. Paris: Flammarion, 2010.



Brrr, je voulais te parler de nos fils... » (Diome, p, 58). Sous ce rapport, la comparaison montrera des procédés différents par lesquels sont construits des récits à la fois autofiction et volonté de cosmisation des instances « auctorielles ».

2. Entre récit de filiation et narration indirecte de soi

Pour Pierre Michou qui dit : « *Je suis allé chercher dans les vies minuscules de mes ancêtres les sources de mon destin.* » (*Vies minuscules*, 1984, p, 85.) , il y a une ascendance, au moment de l'inspiration, des trajectoires individuelles sur la mémoire et sur l'identité. Cela signifie qu'au-delà d'une autobiographie assumée, l'auteur exploite la malléabilité du genre de la fiction en disséminant dans l'histoire qu'il raconte des détails de sa vie, par la réception d'une psychologie d'un membre de sa famille ou en ressuscitant un proche perdu « *Tu es morte pour que j'écrive* » (Annie Ernaux, 2011, p, 24). Cette forme d'écriture se réalise souvent dans une évocation de la vie tragique de personnages réels empruntés à l'univers d'évolution du narrateur ou en racontant des « *expériences croisées de personnages* » (Kateb Yacine, 1956, p, 15.). Il faut remarquer, en lisant le roman de Scholastique Mukasonga, une perspective d'écriture indirecte de soi. En effet, le récit est une narration mémorielle, hommage à sa propre mère qu'il s'agit de lire, à la fois comme une autobiographie et une oraison funèbre. Tout part d'un sentiment d'échec devant la profanation du corps d'une mère que le récit s'emploie à mythifier :

Quand je mourrai, quand vous me verrez morte, il faudra couvrir mon corps, il ne faut pas laisser voir le corps d'une mère, (...) 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 d'un cahier, tissent et retissent le linceul de ton corps absent.
(Mukasonga, pp, 12-13)

Dans un autre registre, Fatou Diome propose, pour sa part, un type récit indirect en repérant des destinées ordinaires, des sujets quelconques représentatifs des tragédies au féminin dans un contexte postcolonial où les pays du sud subissent les conséquences des flux migratoires et incontrôlés. L'écriture raconte le phénomène à travers les dialogues intimistes de mères de famille, de femmes éplorées, en somme d'espoir trahis. Elle présente ses personnages, tout au début du récit, en ces termes : « *Arame, Bougna, Coumba, Daba, mères et épouses de clandestins portaient jusqu'au fond des pupilles des rêves gelés, des fleurs d'espoir flétries et l'angoisse permanente d'un deuil hypothétique* ». (Diome, p, 9) C'est l'affirmation d'un type d'écriture dans lequel, il s'agit de donner la possibilité à un sujet quelconque d'assumer une modalité d'existence. C'est une autre lecture des questions migratoires dépassant la simple indignation qui convoque le régime de la confession en redéfinissant le rapport des peuples africains au mirage que représentent historiquement les terres européennes. Chaque voix est plus qu'un discours, elle permet de consigner un « *inter-discours* » traduction des drames spécifiques aux zones insulaires, premières victimes du phénomène.

Ce type de narration indirecte de soi se conçoit sous le modèle d'une « crypte » chez Mukasonga mais fonctionne selon le schéma « *l'autre c'est moi* » pour reprendre l'expression de René Kaës (Kaës, 1978.). Cependant, sous la plume de Fatou Diome, l'image de la mère associée à un univers historiquement trouble devient espace de transmission des valeurs ancestrales d'un monde qui n'est pas seulement lié à la souffrance ou à la volonté de l'oubli mais décrit des valeurs matrilineaires où le vrai pouvoir est incarné par la figure singulière de la femme. L'héroïsme de Stéphanie, chez Mukasonga, est associé à l'exhumation des souvenirs traumatiques dont le but est de rendre accessibles les images d'un corps à la fois souffrant et dévoué à ses enfants. L'acte ne se résume pas seulement à l'incertitude de l'attente du jour fatidique de l'exil mais à l'angoisse constante du sujet actant refoulée par la sérénité avec laquelle elle exécute au quotidien les tâches ménagères les pieds nus. L'autrice la présente en ces mots : « *Ma mère n'avait qu'une idée en tête, le même projet chaque, pour nous chaque jour, qu'une seule raison de survivre : sauver ses enfants* » (Mukasonga, p, 19).

Cette perspective narrative, si elle choisit un lien direct entre mère et fille, mobilise aussi des ressources psychocritiques comme le mythe personnel à travers l'image de la mère, la crypte comme espace de ressourcement, et se différencie du schéma d'écriture chez Fatou Diome. En fait, pour la romancière sénégalaise, le réalisme du récit se nourrit, d'une complexification du schéma actanciel. L'autrice, en arrière fond, laisse les interactions entre ses personnages se dérouler en l'absence totale de focalisation. Chaque personnage est plus qu'une voix car révélant une catégorie typique de femme que l'on rencontre dans les zones insulaires. Figures ou personnages, elles sont prétextes à une réflexion sur le phénomène de la migration grâce à ce qu'Emmanuel Levinas appelle « *l'aperception transcendante* » (Emmanuel Levinas, 1961, p, 119). Elles ne sont pas seulement des noms, mais des figures associées à des images funestes telles que : veuve, orpheline, mère éplorée. Elles sont vues comme des ombres ou des victimes d'un même bourreau, la mer. C'est parce que dans la construction de la psychologie des personnages, Fatou Diome originaire du même milieu, à la fois insulaire et Sérère, mobilise les mêmes schèmes transculturels avec une connaissance des structures ethnologiques du monde qu'elle représente.

Il est donc possible de dire que si l'inspiration chez Mukasonga part d'un trauma individuel, la perspective de Fatou Diome essaye de raconter, dans une distance explicite, comment le lot de drames liés à l'émigration finit par remodeler l'inconscient collectif du monde des victimes. C'est tout le sens de sa formule épigraphique dès l'entame de l'œuvre : « *A ma grand-mère. Un jour tu m'as dit : N'oublie pas de lever les yeux. Pendant l'attente, nos yeux se croisent sur le même soleil, sur la même lune* » (Diome, p, 08). Il s'agit ici d'une métaphore de l'identité dans la destinée des corps souffrants que la romancière à l'obligation morale de traduire par l'écrit. Finalement, dans l'écriture de l'autre, elle reprend ces mêmes tragédies qui se résument en deux rapports : le moi et l'ailleurs, le moi et le chez soi. Sous ce rapport, il faut donc remarquer deux orientations distinctes. Chez Mukasonga, la narratrice est à la fois un sujet-objet qui raconte les tribulations d'un monde présenté selon Greimas



comme « *axe de pouvoir* » ou opposant ; tandis que chez Fatou Diome, le récit raconte une histoire qui exploite un axe de savoir. L'autrice s'adresse à un récepteur pluriel mais insiste sur la nécessité de la mise en scène de la tragédie migratoire comme condition de sa compréhension. Ce qui est nouveau, c'est que dans ce récit, le phénomène est vu du repère des femmes.

Alors naturellement, il y a lieu de voir avec Mukasonga une volonté de mythifier la figure de sa mère, tandis que chez Fatou Diome la perspective se résume en une tragédie à l'échelle sociale. Les femmes sont mises en scène mais affublées du masque sublimant de ces guerrières célébrées autant par leur courage que par leur capacité à supporter au quotidien les meurtrissures de leur monde. Les micro-récits mettent l'accent sur l'association entre travail et douleur, espoir et solitude, manque et devoirs :

Chacune était sentinelle vouée et dévouée à la sauvegarde des siens, le pilier qui tenait la demeure sur les galeries creusées par l'absence (...) De ce corps à corps avec la nature, elles ne revenaient jamais sans plaies (...) comme leurs mères et leurs grands-mères avant elles, elles alimentaient la flamme de la vie et l'offraient à l'île le spectacle qu'elles avaient toujours connu : un combat, où il n'y avait rien d'autre à gagner que le simple fait de rester debout. » (Diome, pp, 13-14)

Le roman, sous la plume de Mukasonga, se construit aussi suivant un modèle élégiaque. En effet, la figure de la mère est décrite dans une « *mise en scène de modèles de vie* » (Jean Pierre Vernant, 1972, p, 130), hommage aux femmes tourmentées³ comme l'avoue d'ailleurs l'autrice : « *Il fallait que je parle d'elle, que je fasse revivre ses gestes, ses mots, ses rires, qu'ils soient en dehors de la crypte où le silence m'enfermait* » (Mukasonga, p, 11). Il faut dire que depuis 1994, les sujets relatifs au génocide sont associés à un moment sombre de l'histoire du Rwanda. Cela a développé une culture de l'oubli, notamment pour les auteurs qui résident encore au pays. Les rares voix qui abordent le phénomène sont soit étrangères soit résident hors du pays. Dans ce contexte, le personnage de Stéphanie est associé à un passé douloureux qu'il s'agit de rendre dans une évolution de la perspective narrative.

Le mythe honore ainsi la souffrance des victimes mais décrit les femmes de ce monde comme dépositaires d'une mémoire à la fois culturelle et ancestrale violée par l'histoire récente. A la figure de la mère est associée cette « *image idéale* » (Mircéa Eliade, 1949, p, 4), d'une femme qui n'a presque pas de vie ou plutôt qui ne vit que pour ses enfants : « *La maison de Stéphanie, celle où elle pouvait vivre en vraie vie de femme, une vraie vie de mère de famille (...) des maisons comme celle de Stéphanie, il n'y en a plus guère dans le Rwanda d'aujourd'hui.* » (Mukasonga, p, 40). La mère est ainsi associée à cette image de la perfection qui se prolonge dans son champ. L'espace de la famille symbolise un univers restreint d'innocence dont le sens est entretenu par la seule présence de la mère dans un contexte où être une mère tutsie est associé à l'image d'une porteuse de la mort. Il s'agit pour la fille de se raconter en rehaussant l'image de la femme dont la vie

³ Azzedine. Saphia Bilgiss. Stock, 2015.

se résume au seul mot : sacrifice. C'est aussi une manière de se prolonger par cette image sublimée de sa propre mère comme l'affirme du reste Julia Kristeva : « *La relation entre la mère et la fille est une relation entre l'héritage et la révolte, la fille écrivaine cherchant à se libérer du silence maternel tout en étant profondément influencée par elle.* » (Kristeva, 1978, p, 115.)

2.1. *Écriture et image cosmique du soi*

Dans une confession ; l'écrivaine Marguerite Duras déclare : « *Ma mère était une femme blessée et c'est à travers elle que j'ai appris la douleur du monde* » (Duras, 1984 p, 140). Cette formule énonciatrice de la relation naturelle entre une mère et sa fille pose le principe de la parentalité comme condition de l'écriture. Le sujet ascendant est vu comme le prétexte à l'écriture de l'extime car tout se résume à la forme des relations entre le sujet racontant et le personnage représenté. Dans le roman de Mukasonga, il y a un procédé de déplacement de l'instance narrative qui octroie à la mère, protagoniste principal du récit, la possibilité de se raconter. Il s'opère une dissipation de la distance qui normalement s'établit entre l'autrice et le personnage. La mère victime est à la fois protagoniste et objet du récit grâce à une célébration de son savoir ethnologique et de ses rituels au quotidien. La signification de l'action du récit est assurée par une interprétation bidirectionnelle d'une mère qui définit la fille et d'une écrivaine qui se prolonge par sa mère. « *En bonne mère de famille, maman possédait toute sorte de recettes pour faire face aux maladies et aux blessures qui ne manqueraient pas au fil des jours de frapper les siens* » (Mukasonga, P 71)

Il est à noter la relation qui s'établit dans le récit entre la figure singulière de la mère et son lignage. Par la mise en abîme de micro-récits sublimant des banales scènes du quotidien, la romancière réussit à allier discours intimiste et fiction tragique. La femme, corps souffrant, est l'image archétypale de l'être martyrisé, à la fois personnage et perspective de narration de la guerre. Elle symbolise d'une part l'imaginaire d'une dignité silencieuse et d'autre part, la figuration de l'inconscient de l'autrice qui définit sa propre mère à travers un lexique suggestif, « angoisse », « exil », « absence », etc. Cela réussit à donner sens à la trame narrative mais aussi traduit et célèbre une sublimation de la trajectoire sacrificielle du personnage central :

Je ne veux pas aller jusqu'au bout du pays des contes car je sais ce qui m'y attend. Au bord de grands marais, il y a une petite vieille toute voûtée. Elle dissimule son visage sous la guenille de son pagne mais je sais qu'elle me fixe de ses yeux clairs sans éclat. C'est elle qui, dans son ventre stérile a accepté d'héberger la mort. (Mukasonga, p, 133)

A cette perspective qui convoque le lien familial, il est possible d'opposer la lecture de Fatou Diome qui remplace la famille par une sorte de sororité dans la tragédie. En effet, il n'y a pas un seul destin mais plusieurs vies racontées en parallèle au sein d'un espace concentrique symbolisé par l'insularité de l'espace de la fiction. La narration chez Fatou Diome est donc plurielle et met prioritairement en scène des actants féminins. Elle se construit autour d'une polyphonie féminine et traumatisée.



Toute l'histoire part d'une question : quel destin donner à nos enfants et époux face à la tentation de l'émigration clandestine ? Le fond du récit souligne le paradoxe d'un monde aussi riche que pauvre. La misère identifie les coupables de cette situation : politiciens véreux, multinationales mercantilistes, déséquilibre social.

La référence des valeurs est externalisée à cause de bouleversements causés par une économie de la monnaie. C'est pourquoi, c'est avec nostalgie que Fatou Diome évoque la période des trocs où le pêcheur pouvait se suffire de ses prises du jour. Dès lors, la mer jadis, symbole de prospérité, devient un gouffre ouvert sur les espoirs trahis des peuples des îles. Et paradoxalement, le mirage, reste dans la psyché collective, une référence récalcitrante comme le suggère cette image caricaturale de ces femmes qui attendent : « *Nombreuses demoiselles prennent la demande en mariage d'un émigrant pour une bénédiction* » (Diome, p, 10). L'ailleurs symbolise pour ces mondes un moyen d'ascension sociale.

Le regard subliminal définit une hiérarchie tacite entre les insulaires et ceux qui ont vu le monde. L'espace social se réinvente des référentiels de valeurs sans relation avec les origines ou les récits fondateurs. L'individu y est perçu comme une simple possibilité à qui le voyage assure une ascension sociale, tandis que l'activité routinière dans le village, quel que soit par ailleurs, son succès est perçu comme ordinaire. Dans l'inconscient collectif, il est entretenu un mirage idéalisant le monde qui, par la force de la compression du temps et de l'espace agresse mœurs et coutumes. C'est pourquoi, la décision d'envoyer ses propres enfants à l'incertain voyage d'un espoir de réussite est célébrée comme un ultime sacrifice pour sa mère, ses sœurs, sa famille. Le sujet exposé est mis en scène tel un Ulysse au centre déplacé convaincu d'une responsabilité ultime : voyager pour se réaliser et sortir enfin sa famille de la misère certaine. Aussi paradoxale que cela puisse paraître, cette décision est accueillie, pour les parents avec un sentiment mêlé d'espoir et de crainte : « *Maintenant, elle (Arame) se sentait un peu rassérénée parce qu'une autre mère était prête, comme elle à envoyer son fils aux galères* » (Diome, p, 63).

Il faut dire, par ailleurs, que si par l'acte la mère conduit dans le texte de Fatou Diome son propre fils à la mort, sous la plume de Mukasonga, mettre au monde, pour une femme tutsie signifie donner la vie en même temps que la mort : « *Ne donnez plus la vie, c'est la mort que vous donnez en mettant au monde. Vous n'êtes plus porteuses de vie mais de porteuses de la mort.* » (Mukasonga, p, 29). Cette perception de la vie inaugure une inversion de la perspective de lecture de la relation : mère/enfant. La violence exercée sur elles est telle que le récit préfère mettre en texte cette vulnérabilité de l'enfant dans un monde où il est un héritier de tribulations qui le dépassent. Dès lors, il y a une ligne ténue entre l'autrice, enfant persécuté, une mère mythifiée et l'écrivaine qui s'emploie à fustiger les réalités paradoxales d'un monde où les identités primordiales sont exacerbées par les contingences de l'histoire. La lecture de l'ouvrage s'analyse donc comme un phénomène de transfert de soi comme le préconise Lacan : « *Un lieu de transfert où les conflits inconscients de l'écrivain se manifestent* » (Jacques Lacan, 1966, p, 452). Le sujet n'est pas donc exposé mais prolongé dans un monde de

fiction qui lui donne ainsi la possibilité de se réinventer et de produire un regard critique sur son univers.

Pour Mukasonga, l'histoire justifie cette violence, du fait d'une ethnicité instrumentalisée tandis que pour Fatou Diome le drame de son monde se manifeste sous la forme d'usages et de coutumes ostentatoires d'un monde où pour exister, il suffit juste de paraître. L'écrivaine sénégalaise écrit donc avec « *Les matériaux psychique de son monde* » (Jean Pierre Richard, 1971, p, 55) et expose des schèmes transculturels en partant du prétexte du mariage du fils de la coépouse Bougna, quand le père de son propre enfant lui dit expressément à propos de ce dernier : « *Méchante femme, juste une trainée avec ton bâtard même pas fichu de devenir un homme et de gagner sa vie. J'ai toujours su que la gloire ne me reviendrait pas de lui. Dire que je dois vous supporter jusqu'à mon dernier souffle* ». (Diome, p, 85) Fatou Diome permet ainsi à la figure féminine silencieuse de s'exprimer dans un verbe souvent trivial mais spécifique des troubles intérieurs d'un monde érigé sous le régime patriarcal : « *La progéniture d'une épouse indocile n'apporte que déception.* » (Diome, p, 59)

3. Sororité et destinée commune

L'écriture est souvent un phénomène de « *déplacement intérieur* » (Toni Morrison, 1987, p, 239) qui s'exprime différemment selon les relations entre l'instance narrative et les personnages choisis. La comparaison entre les perspectives de Fatou Diome et Scholastique Mukasonga permet de montrer comment les types de relation formulent en même temps des significations différentes sur les mêmes sujets. Il s'agit d'interroger, à travers les récits, la mise en texte du corps comme discours avant d'analyser les divers traitements de la vie de femmes comme supplices.

3.1. *Quand le corps devient discours*

Les deux romans analysés sont des récits d'horreur des vies de femmes. Les prétextes choisis sont la guerre et l'émigration. Si, selon Kristeva « *Le corps, dans sa matérialité, est un discours de l'invisible* » (Julia Kristeva, 1980, p, 30), la narration spécifie sous forme de tableau, au-delà des clichés des possibilités de sens, pour aborder des questions de société ou plus globalement des sujets existentiels. Au noyau de cette approche de l'écriture, il y a d'abord la relation qui s'établit entre le lecteur destinataire et l'instance narrative dépositaire d'un ensemble de conceptions du monde qu'il s'agit de romancer. C'est pourquoi, il y a lieu de lire ces deux romans de notre corpus comme des voix féminines intérieures à la fois distantes et impliquées proposant des versions particulières sur les problèmes qui briment leurs univers. Dès lors, écrire c'est aborder des sujets, choquer et suggérer dans la déconstruction des clichés autour des fantasmes de références comme l'ethnie ou encore les référents du succès dans un monde africain postcolonial.

En réalité, il y a une mise en scène du corps physique sous la plume de Mukasonga qui raconte le génocide rwandais de la perspective des filles. C'est la voix d'une innocence dépossédée de sa pureté qui se constitue actant d'une tragédie



mettant en jeu leur propre intégrité. Le sujet c'est exactement le viol. Durant la guerre, cet acte ultime de profanation de l'être vivant est abordé, raconté dans une exagération des traits des victimes. Ce procédé narratif, à la fois indignation contre le mal et spectacle de l'horreur, définit un type de discours dans lequel une voix féminine offre une nouvelle perspective de la narration des bouleversements de la période postindépendance liés à l'Etat stato-centré. Toutes les descriptions mettent en relief l'image résumée ultime de ce qu'il convient d'appeler une géographie physique de l'horreur. Dans le roman de Mukasonga, c'est par exemple mise en scène de la tragédie de la fille tutsie Viviane victime de viol, à demie conscience transportée et exposé dans tout le village. Ce supplice est une métaphore symbolique du mal que la romancière exagère pour présenter à la face du monde une version singulière de la guerre :

Deux hommes portèrent le brancard sur les épaules. Ils traversèrent tout le village. Tout le monde put voir Viviane et le sang rougissait le pagne (...) Vos filles sont les proies des jeunes du parti unique auxquels on a inculqué que le viol des jeunes tutsies est un acte révolutionnaire, un droit acquis par le peuple majoritaire. » (Mukasonga, pp, 163-164)

Cette funeste présentation du corps profané est similaire aux fantômes de ces femmes meurtries par l'absence, l'angoisse et le manque dans le récit de Fatou Diome. En effet, sur les berges Coumba, Arame et Bougna aimaient se retrouver dans une solitude apaisante au bord de la mer, les seuls moments pour dialoguer avec elles-mêmes dans un monde qui a achevé de les présenter tels des spectres. Comme le dit Jacques Lacan « *Ces corps miroir de l'inconscient* » (Lacan, 1966, p, 150) sont présentés comme des fantômes d'un monde qui leur refuse jusqu'au droit d'exister si leur progéniture ne leur assure pas une ascension sociale. C'est un régime délibératif dans lequel le destin de l'individu est corrélé à la trajectoire de sa descendance. Pour Diome, le mal réside donc dans l'espace intermédiaire d'un monde qui a fini de sombrer dans une malheureuse matérialisation des références symboliques de la valeur. L'image d'Arame toute prostrée à côté d'un époux qui ne la regarde plus est assez illustrative de la réalité de ce phénomène dans le récit : « *Elle (Arame) était là, parce qu'elle ne pouvait agir autrement. Elle ne cherchait plus à lutter contre son mauvais destin. Elle ne demandait plus rien au ciel, même pas la mort de son tortionnaire (son mari)* »

Il est à noter que dans le récit de Fatou Diome, le supplice met surtout l'accent sur la souffrance morale d'un monde où les pesanteurs sociales construisent des clichés bouleversant la structuration de toute la société. Jadis, les valeurs étaient liées à la lignée, mais dans ce nouveau monde, tout se mesure à une expression ostentatoire de la valeur évaluée par le rang social, en franc ou juste par le simple fait de voyager. Cette « *expression d'un malaise psychique* » (Lacan, 1966, p, 312.) contribue à donner au récit une lecture novatrice de l'émigration clandestine, loin des sujets géopolitiques ou économiques. Est mis en avant l'humain ou plutôt la femme. Elle est le lieu d'expression de troubles liés à l'absence, à la solitude, un prétexte à la mise en scène de la nostalgie, et de manière plus tragique, de la mort du corps objet du sensible. Cette jumellité construite autour d'une destinée unique est d'ailleurs décrite par la formule

inépuisable du point de vue du sens de l'écrivaine Fatou Diome : « *Des mères et épouses de clandestins, comme tant d'autres ; toutes différentes, mais toutes prises dans le même filet de l'existence, à se débattre de toutes leurs forces* » (Diome, p, 11)

Cette mise en scène du corps souffrant est « *une message universel qui touche à la reconstruction du sujet dans la société* » (Jean Pierre Richard, 1971, p, 130). De la voix des femmes à la mise en texte, il s'efface cette distance que la sensibilité permet de remplir. Dès lors, les significations possibles des textes s'en trouvent préformées. Le déplacement des voix narratives, l'implication des autrices, l'effacement de la distance sont autant de procédés remarquables qui permettent de concevoir les deux textes comme prolongement des sensibilités singulières des romancières Fatou Diome et Scholastique Mukasonga, deux femmes aux destins singuliers.

3.2. *Vie ou supplice*

Les histoires racontées sont, en réalité, des drames féminins. En effet, les deux narrations traduisent une mise en texte des psychologies singulières dans leurs rapports avec des phénomènes sociaux qui affectent leur univers. La souffrance du point de vue des femmes permet de créer ainsi un mode de narration qui se construit autour de vies assimilées à des supplices. La routine, dans un espace insulaire, fictionnalise un univers exilique où se jouent des destins manqués. « *Tant de manques, tant de douleurs foraient sans arrêt leurs galeries en elles* ». (Diome, p, 38) Il s'agit d'un procédé de relation intimiste permettant à des personnages de se raconter à la première personne du singulier dans une forme discursive qui consiste à « *se libérer des chaînes de son propre inconscient* » (Kristeva, 1980, p, 116). Dans le récit de Mukasonga, c'est la crypte d'un fantôme qui hante l'écrivaine ; d'où la nécessité d'une écriture exutoire ou rituel funéraire : « *Les esprits des morts nous parlent-ils à travers nos rêves ? Je voudrais tant le croire. Je note sur le cahier ce cauchemar qui, depuis quelques temps obsède mes nuits* » (Mukasonga, p, 169).

Pour Diome, l'insularité inscrit les personnages dans une routine qui leur permet d'exister ou de « *renaitre sous une nouvelle forme* » (Kristeva. Op.cit., p, 116.). Les femmes sont associées à leurs activités. Essentialisme absolu, leur quotidien les identifie comme des corps souffrants, à qui il faut donner une nouvelle perspective de vie. C'est une procédure de mythification inversée qui place le sujet secondaire dans la posture du sujet central. Toutes les scènes qui les voient évoluer les placent dans un quotidien ritualisé entre la vie au foyer, dans les mangroves et dans les supplices liées au manque. « *Un soleil sans clémence fanait leurs lèvres et les faisait cligner des yeux. De la salive, ils n'en avaient presque plus. Même aller se servir à boire était au-dessus de leurs forces* » (Diome, p, 34).

A ce traitement narratif sublimé d'une vie de plainte, l'on peut opposer la démarche sublimant une femme morte. Elle associe, sous la plume de Mukasonga, une psyché dévouée à sa famille et une image de résilience pour construire un nouveau mythe ; celui d'une femme qui affronte la mort avec une sérénité que seul l'amour pour ses enfants peut expliquer. Il s'agit de mourir pour donner vie à sa



famille. L'écriture devient, dès lors, un linceul ou une pierre tombale, célébration des femmes tutsies victimes silencieuses du génocide : « *Pourtant, cet exil, elle ne l'envisageait jamais pour elle-même. Ni mon père, ni ma mère ne songèrent jamais à s'exiler. Je crois qu'ils avaient choisi de mourir au Rwanda. (...) Mais les enfants, eux devaient survivre.* » (Mukasonga, p, 22). La voix narrative transpose ainsi les drames intérieurs de sujets collectifs que la parole libère des tropes de leurs univers. Souffrir sans être obligé de s'emmurer dans le silence permet de redéfinir pour le sujet persécuté une perspective de vie, ou mieux en fait une infinité de possibilités. C'est l'effet cathartique du discours permettant à la victime de s'inventer un quotidien, finalement une vie, « *Entrer dans un nouveau champ de signification plus large échappant à son propre destin.* » (Michel Foucault, 1966, 56.). L'écriture recrée un renouveau dans la perception même du problème de l'émigration clandestine.

Sont exposés, parmi les impactés, non les corps gisant sur des navires à la dérive⁴, mais des femmes vivant sur la terre qui les définit, mais paradoxe ultime, espace clôt. Le cercle concentrique de la famille devient un univers de conflit dans un contexte où le temps brime les corps, la mer devient une menace et le chez soi devient un monde inconnu. Subterfuge ultime, ce sort unit toutes les femmes dans la même destinée comme l'exprime dans le roman de Fatou Diome la relation entre Bougna et sa coépouse. Au fil du temps, la rivalité laisse place à une sororité dans l'amertume, la solitude et la souffrance. Est présenté un monde qui ne leur donne aucune possibilité de s'émanciper. Le patriarcat avait achevé de confiner la femme dans un imaginaire où il s'agit juste d'exister : « *Il est vrai qu'avec ses maternités rapprochés, Bougna avait, peu à peu, perdu le lustre de sa jeunesse et ressemblait maintenant en tout point à la première épouse. Toutes deux avaient des rides, le ventre flasque, les seins tombants*». (Diome, p, 45) Cette époque se substitue à la période du succès durant laquelle « *elle profitait sans scrupule de son régime de faveur prenant chaque injustice comme une preuve d'amour (de son mari)* » (Diome, p, 44). Le temps unit les victimes d'un système patriarcal dans lequel chaque subjectivité traduit un cri de douleur énonçant des réalités phallogocratiques d'un univers plus vaste à la fois problématique et complexe.

Conclusion

Somme toute, une lecture comparative des ouvrages *La femme aux pieds nus* et *Celles qui attendent* permet de formuler l'idée d'un sens fluctuant dans la narration des faits réels selon que le récit soit assuré par une figure masculine ou féminine. Ainsi, au-delà de la relation des faits, Scholastique Mukasonga et Fatou Diome suggèrent des significations tributaires de leurs trajectoires, de leurs psychologies mais surtout de leur statut de femme. Le génocide raconté du point de vue féminin et l'émigration clandestine, selon la perspective des d'épouses ou de mères qui attendent, permettent de construire des types narration où des voix de femmes se prolongent avec des spécificités singulières. C'est une littérature de cosmisation où le soi constitue en même temps une altérité qui s'exprime à travers des voix traumatiques silencieuses. A travers

⁴ Fatou Diome. Le ventre de l'atlantique.

les deux textes, la physionomie comme code occulte chez le sujet la capacité à performer et l'inscrit dans des clichés figés par son espace. Au Rwanda, c'est le corps souffrant qui est perçu tel instrument de la guerre ; alors que chez Fatou Diome, l'insularité, le rêve de l'ailleurs, la prédation sociale sont présentés comme cause et explication de tant de tragédies. Toutes ces perspectives réaffirment la dimension actuelle des questions soulevées mais surtout suggèrent la relation atavique entre sujets socio-anthropologiques, problèmes politiques contemporains et fictions postcoloniales.

Références bibliographiques

- DIOME, F (2010). *Celles qui attendent*. Paris : Flammarion.
- DURAS, M (1984). *L'amant*. Paris : éditions de minuits.
- ELIADE, M (1949). *Le mythe de l'éternel retour*. Paris.
- ERNAUX, A (2011). *L'autre fille*. Paris : Nil éditions.
- FOUCAULT, M (1966). *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.
- GENETTE, G (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris : seuil.
- JAUSS, H R (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.
- KAES, R (1978). *L'autre c'est moi*. Paris.
- KRISTEVA, J (2003). *Le génie féminin*. Paris : Gallimard.
- KRISTEVA, J (1980). *Le pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : seuil.
- KUNDERA, M (1981). *Le livre du rire et de l'oubli*. Tchécoslovaquie.
- LEVINAS, E (1961). *Totalité et infini*. La Haye. Nij hoff.
- LACAN, J (1966). *Ecrits*. Paris : Seuil.
- MAURON, C (1971). *Psychocritique*. Paris : José Corti.
- MICHOU, P (1984). *Vies minuscules*. Paris : Gallimard.
- MORISSON, T (1987). *Beloved*. New York, Knopf
- MUKASONGA, S (2008). *La femme aux pieds nus*. Paris : Gallimard.
- TUIL, K (2013). *L'invention de nos vies*. Paris : Grasset.
- VERNANT, J P (1972). *Mythe et pensée chez les Grecs*. Paris.
- YACINE, K (1956). *Nedjma*. Paris : Seuil.