Revista Letras Raras

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7830 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

Politiques du regard et écriture du témoignage : mémoire du génocide au Rwanda dans *La femme aux pieds nus* /

Políticas do olhar e escrita do testemunho: memória do genocídio em Ruanda em A mulher de pés descalços

Verônica Maria Biano Barbo[']

Verônica Maria Biano Barbosa est doctorante en littérature à l'Université de Brasília (UnB), dans le cadre du programme de recherche « Dramaturgies contemporaines de l'Afrique subsaharienne en langue française ». Ses thèmes d'intérêt sont : littérature, mémoire, identité et droits humains. Elle est professeure de langue française au sein du Secrétariat d'État à l'Éducation du District Fédéral, où elle exerce dans le cadre du Programme d'Éducation Bilingue Interculturelle (PEBI).

https://orcid.org/0009-0006-0637-9770

Maria da Glória Magalhães dos Reis['']

Maria da Glória Magalhães dos Reis est professeure associée au Département de Théorie Littéraire et Littératures (UnB). Elle est titulaire d'un doctorat en langue et littérature françaises (USP) et d'un post-doctorat en théâtre et éducation (ECA/USP, Sorbonne Nouvelle). Ses recherches portent sur les dramaturgies africaines francophones contemporaines, le théâtre bilingue et les interfaces entre littérature, éducation et scène. En 2022, elle a traduit Une saison au Congo d'Aimé Césaire, traduction récompensée en 2023 par l'Ambassade de France au Brésil.

https://orcid.org/0000-0001-6976-1519

Reçu le: 29 oct. 2026. **Accepté le:** 03 nov. 2026.

Comment mentionner cet article:
BARBOSA, *Verônica Maria Biano*; *Reis*, *Maria da Glória Magalhães*. Politiques du regard et écriture du témoignage : mémoire du génocide au Rwanda dans *La femme aux pieds nus*. *Revista Letras Raras.* Campina Grande, v. 15, n. 1, e7830, ago. 2026. DOI: 10.5281/zenodo.24612501.

[veronica.biano@gmail.com

[[gloriamagalhaes@unb.br

Revista Letras Raras

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7830 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

RESUMO
Cet article analyse l'œuvre *La femme aux pieds nus* (2008), de Scholastique Mukasonga, à partir de l'articulation entre mémoire, témoignage et politiques du regard, en comprenant l'écriture littéraire comme une forme de résistance à l'effacement historique produit par le génocide des Tutsis au Rwanda. L'analyse s'appuie principalement sur les réflexions de Georges Didi-Huberman (2010) concernant le regard comme expérience relationnelle, entendue comme ce que nous voyons et ce qui nous regarde, en dialogue avec les contributions théoriques de bell hooks (2019), Grada Kilomba (2010), Conceição Evaristo (2017;2020) et Chimamanda Ngozi Adichie (2009), qui interrogent le récit, la subjectivité et le droit à la représentation. À travers une lecture analytique et interprétative, l'article examine la manière dont le regard opère dans la narration de Mukasonga selon deux directions complémentaires. D'une part, le regard apparaît comme un dispositif de violence et de déshumanisation, lié au racisme colonial et à la logique génocidaire. D'autre part, il se manifeste comme un espace d'affect, de reconnaissance et de constitution du sujet, notamment à partir de la figure maternelle de Stefania. Il est soutenu que l'écriture de l'autrice se configure comme un tombeau de papier, dans lequel la mémoire individuelle se transforme en témoignage collectif, permettant l'élaboration de la perte et la réinscription de vies réduites au silence dans l'histoire. Il est conclu que *La femme aux pieds nus* mobilise le regard non seulement comme thème, mais comme principe structurant du récit, en articulant douleur, affect et tradition dans une littérature qui affirme la mémoire comme geste éthique et politique.
PALAVRAS-CHAVE: Memória; Témoignage ; Regard ; Génocide au Rwanda ; Scholastique Mukasonga.

RESUMO
Este artigo analisa a obra A mulher de pés descalços (2008), de Scholastique Mukasonga, a partir da articulação entre memória, testemunho e políticas do olhar, compreendendo a escrita literária como forma de resistência ao apagamento histórico produzido pelo genocídio dos tutsis em Ruanda. A análise fundamenta-se, principalmente, nas reflexões de Georges Didi-Huberman (2010) sobre o olhar como experiência relacional, entendida como aquilo que vemos e aquilo que nos olha, em diálogo com contribuições teóricas de bell hooks (2019), Grada Kilomba (2010), Conceição Evaristo (2017;2020) e Chimamanda Ngozi Adichie (2009), que discutem narrativa, subjetividade e direito à representação. Por meio de uma leitura analítico-interpretativa, o artigo investiga como o olhar opera na narrativa de Mukasonga em duas direções complementares. De um lado, evidencia-se o olhar como dispositivo de violência e desumanização, vinculado ao racismo colonial e à lógica genocida. De outro, destaca-se o olhar como espaço de afeto, reconhecimento e constituição subjetiva, especialmente a partir da figura materna de Stefania. Argumenta-se que a escrita da autora se configura como um túmulo de papel, no qual a memória individual se transforma em testemunho coletivo, possibilitando a elaboração da perda e a reinscrição de vidas silenciadas na história. Conclui-se que A mulher de pés descalços mobiliza o olhar não apenas como tema, mas como princípio estruturante da narrativa, articulando dor, afeto e tradição em uma literatura que afirma a memória como gesto ético e político.
PALAVRAS-CHAVE: Memória; Testemunho; Olhar; Genocídio em Ruanda; Scholastique Mukasonga..

1 Introduction

Dans *La femme aux pieds nus,* l'écrivaine tutsie rwandaise Scholastique Mukasonga mobilise une écriture fragmentaire, organisée comme une mosaïque de souvenirs qui cherche à donner forme à l'indicible et à rendre visibles les absences produites par la violence historique. En ce sens, le récit peut être compris métaphoriquement comme un geste consistant à tisser un linceul ou à ériger une tombe symbolique pour celles et ceux qui ont été privés jusqu'aux rites funéraires. C'est à partir de ce travail de remémoration qu'émerge la figure évoquée dans le titre de l'œuvre :

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7830 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

Stefania, mère de l'autrice, dont la présence est reconstruite par la mémoire et présentée comme un symbole de force et de leadership au sein de la famille et de la communauté.

L'écriture de Mukasonga met en scène une perspective historiquement réduite au silence : celle des personnes subalternisées par les discours dominants de l'Histoire. Tout au long de son parcours littéraire, Mukasonga cherche précisément à rendre publique sa propre expérience des événements qui ont culminé avec le génocide des tutsis et des hutus modérés au Rwanda, en 1994. En ce sens, l'autrice inscrit sa voix dans le champ des productions culturelles qui disputent la construction de la mémoire historique, en rendant visible la perspective de sujets fréquemment positionnés comme l'Autre au sein de la logique homogénéisante de l'Occident.

En 2006, le roman autobiographique *Inyenzi ou les Cafards* est publié en France par les éditions Gallimard, suivi, deux ans plus tard, de *La femme aux pieds nus*. Au-delà de leur valeur littéraire, ces œuvres constituent d'importants témoignages sur le génocide des tutsis et mettent en lumière les dynamiques sociohistoriques de domination coloniale qui ont produit et perpétué la logique génocidaire. En revisitant ses propres blessures encore ouvertes, l'autrice transforme le récit en un geste de réparation symbolique. Son œuvre prend ainsi la forme de ce qu'elle-même désigne comme une « tombe de papier », dédiée à la mémoire des morts de Nyamata, dont beaucoup n'ont jamais pu être identifiés ni inhumés dans des conditions dignes. En ce sens, son écriture se constitue simultanément comme témoignage, acte de résistance et exercice de préservation de la mémoire.

Cette dimension entre en résonance avec le concept d'*escrevivência*, formulé par Conceição Evaristo, écrivaine, chercheuse et figure de référence de la littérature noire brésilienne, dans son mémoire de master *Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade* (1996). L'escrevivência articule la pratique littéraire aux expériences vécues, situant l'écriture comme une pratique esthétique et politique. Dans un entretien, Conceição Evaristo affirme que l'*escrevivência* « prend précisément le vécu comme moteur de la création. Qu'il s'agisse du vécu d'un point de vue strictement personnel ou du vécu d'un point de vue collectif » (EVARISTO, 2017). Même lorsqu'elle part d'une expérience individuelle, cette écriture se construit à partir d'une dimension collective. En se réappropriant sa propre histoire et son récit, l'écriture des femmes noires s'affirme comme une pratique politique traversée par des expériences partagées.

L'œuvre de Mukasonga peut être lue à travers cette perspective dans la mesure où elle transforme l'expérience vécue en récit littéraire. Il s'agit d'une écriture qui émerge d'un rapport

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7830 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

direct à la mémoire historique et aux traces laissées par les processus de violence collective. L'autrice rwandaise s'engage en faveur de la mémoire et de celles et ceux qui n'ont pas pu raconter leurs propres histoires, comme elle l'explique elle-même : « ce que je devais faire, c'était faire revivre par l'écrit la mémoire de ces personnes et de ces événements, parce que lorsque vous oubliez, vous tuez les victimes une deuxième fois. Ce n'était pas le deuil, c'était le contraire, c'était revivre le passé » (MUKASONGA, 2018).

La possibilité de raconter sa propre histoire est directement liée à la constitution du sujet. La théoricienne féministe et intellectuelle noire bell hooks (2019b) affirme que les sujets sont ceux qui ont le droit de définir leurs propres réalités, d'établir leurs identités et de nommer leurs histoires. De manière similaire, l'écrivaine, artiste interdisciplinaire et penseuse postcoloniale noire portugaise Grada Kilomba observe que « le terme sujet, cependant, précise la relation d'un individu avec sa société ; il ne renvoie pas à un concept substantiel, mais plutôt à un concept relationnel » (KILOMBA, 2019, p. 74). En ce sens, se constituer en tant que sujet implique de se réapproprier le langage et le récit comme des formes d'intervention dans le monde.

Ainsi, les histoires jouent un rôle central dans ce processus, car elles sont capables aussi bien de reproduire des rapports de domination que de favoriser des processus d'humanisation. En effet, comme l'indique l'écrivaine nigériane Chimamanda Ngozi Adichie, « les histoires comptent. De nombreuses histoires comptent. Les histoires ont été utilisées pour spolier et calomnier, mais elles peuvent aussi servir à donner du pouvoir et à humaniser. Elles peuvent briser la dignité d'un peuple, mais elles peuvent aussi réparer cette dignité brisée » (ADICHIE, 2009, p. 16).

Cependant, le droit de raconter ne se distribue pas de manière équitable. Les dynamiques sociales qui régissent les manières de voir et d'être vu influencent directement les voix qui sont reconnues et légitimées dans l'espace public. Dans ce contexte, le regard joue un rôle central dans la constitution des subjectivités, puisqu'il intervient aussi bien dans la manière dont les individus se perçoivent que dans celle dont ils sont perçus socialement.

Cet article vise à comprendre de quelle manière le regard structure l'écriture testimoniale dans *La femme aux pieds nus*. Dans un premier temps, nous abordons le regard comme catégorie analytique à partir de Georges Didi-Huberman, en mettant en évidence sa dimension relationnelle et son articulation avec l'absence et la perte. Nous analysons ensuite les effets du regard déshumanisant de la colonisation, du racisme et de la violence génocidaire sur la constitution du sujet dans l'œuvre de Scholastique Mukasonga. Puis, nous examinons le regard maternel de

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7830 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

Stefania comme espace de protection, de reconnaissance et de transmission des savoirs. Enfin, nous réfléchissons à l'écriture de Mukasonga comme geste de résistance mémorielle, dans lequel le regard, l'affection et le témoignage s'opposent à l'effacement historique et réinscrivent des vies réduites au silence dans le champ de la mémoire.

2 Regarder ce qui nous regarde

Nous comprenons l'importance du regard comme catégorie analytique à partir d'une perspective relationnelle. L'historien de l'art et philosophe français Georges Didi-Huberman (2010) propose de penser l'acte de regarder comme une opération double : lorsque nous regardons quelque chose qui se trouve devant nous, cette chose nous regarde également en retour, de sorte que ce sur quoi nous posons les yeux ne prend vie en nous qu'à travers ce mouvement réciproque. Regarder et être regardé constituent donc un seul et même processus, structuré par une dynamique d'interaction entre le sujet et l'objet.

Ainsi, l'acte de regarder ne peut pas être considéré comme neutre. Il s'effectue à partir de perspectives situées, délimitées par des forces internes et externes qui traversent le sujet et façonnent sa manière d'être au monde. C'est dans cette perspective, et en dialogue avec la réflexion de Didi-Huberman (2010), que nous proposons de mettre en lumière le regard dans l'œuvre *La femme aux pieds nus*. Le regard est ici envisagé dans sa double dimension : ce que nous voyons et ce qui nous voit, ainsi que la manière dont nous sommes constitués par les images, les souvenirs et les significations qui nous reviennent dans ce mouvement.

Didi-Huberman souligne également que l'acte de regarder peut s'ouvrir sur un vide « qui nous regarde, nous concerne et, en un certain sens, nous constitue » (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31). Paradoxalement, pour faire pleinement l'expérience de cette dimension du regard, il serait nécessaire de fermer les yeux. Ce geste peut être compris comme un retour à soi, un moment de réorganisation intérieure face au vide qui se révèle dans la rencontre avec le visible. Lorsque ce que nous regardons nous confronte à une absence, nous ne demeurons pas indifférents à l'acte de regarder. Cette absence nous affecte et, en ce sens, on peut dire que ce que nous regardons nous regarde également en retour.

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7830 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

Cette idée peut être approfondie si l'on considère que nous sommes toujours affectés par notre regard, dans la mesure où ce qui nous est présenté porte en soi une forme de signification. Toutefois, dans le dialogue établi ici entre Didi-Huberman et Mukasonga, c'est tout particulièrement la dimension du manque, de la perte et du vide qui se distingue, autant d'éléments qui traversent aussi bien la réflexion théorique que l'expérience mémorielle mobilisée dans l'œuvre de l'autrice rwandaise.

> Alors nous commençons à comprendre que chaque chose à voir, si exposée, si neutre d'apparence soit-elle, devient inéluctable lorsqu'une perte la soutient — fût-ce par le biais d'une simple association d'idées, mais contraignante, d'un jeu de langage — et, de ce point, nous regarde, nous concerne, nous poursuit (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33).

Il suffit de penser à ce qui se produit en nous lorsque nous nous trouvons, par exemple, face à une tombe. Devant cette vision, nous ne sommes pas seulement des sujets qui observent ; d'une certaine manière, nous sommes également regardés par elle. La tombe nous regarde « jusqu'au plus profond de nous-mêmes », « dans la mesure même où elle me montre que j'ai perdu ce corps qu'elle recueille en son fond » (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38).

À partir de cette réflexion, il est possible de comprendre que ce que Mukasonga a vu, c'est-à-dire sa propre expérience de vie et sa manière d'être au monde, est profondément traversé par l'expérience de la perte. C'est en ce sens que ces images reviennent vers l'autrice et l'interpellent, insistant jusqu'à être réélaborées et restituées au monde sous la forme d'un travail esthétique, comme expérience racontée. La narratrice autobiographique de *La femme aux pieds nus* tisse son discours à partir de ce qu'elle a vu et vécu. Cependant, en accord avec la réflexion de Didi-Huberman, l'impulsion initiale de l'œuvre naît paradoxalement de quelque chose qu'elle n'a pas vu — et qui, en réalité, n'aurait pas dû être vu —, mais dont la présence imaginée l'accompagne : l'image du corps sans vie de sa mère, victime des actes de barbarie commis contre son peuple.

> Je n'ai pas recouvert de son pagne le corps de ma mère. Personne n'était là pour le recouvrir. Les assassins ont pu s'attarder devant le cadavre que leurs machettes avaient démembré. [...] Maman, je n'étais pas là pour recouvrir ton corps et je n'ai plus que des mots — des mots d'une langue que tu ne comprenais pas — pour accomplir ce que tu avais demandé. Et je suis seule avec mes pauvres mots et mes phrases, sur la page du cahier, tissent et retissent le linceul de ton corps absent (MUKASONGA 2008, p. 6).

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7830 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

Si la vision d'une tombe est capable de nous regarder jusqu'au plus profond de nous-mêmes, dans quelle mesure l'image mentale du cadavre maternel exposé pourrait-elle nous interpeller ? Comment construire une perception positive de soi lorsque les regards qui nous entourent opèrent par la déshumanisation ? En même temps, serait-il possible de résister s'il n'existait pas d'autres regards, ceux qui nous atteignent par l'intermédiaire d'affects sécurisants et réconfortants ? Dans l'œuvre analysée, il est possible d'identifier deux voies distinctes de constitution du regard. La première est liée à l'expérience de la douleur et se manifeste comme une perspective testimoniale face au génocide ; la seconde se construit dans le registre de l'affect, en évoquant les regards familiaux qui composaient l'expérience de vie de la narratrice. Ces deux dimensions coexistent et participent à la manière dont la mémoire est élaborée et transformée en écriture

3 Traversées de la douleur

Que nous est-il possible de comprendre de nous-mêmes à partir du regard de l'autre ? Dans quelle mesure ce regard révèle-t-il quelque chose qui nous appartient réellement ? Jusqu'à quel point sommes-nous conditionnés, façonnés, voire emprisonnés par les images que ce regard projette sur nous ? En réfléchissant à l'expérience traumatique de la colonisation, bell hooks (2019) attire l'attention sur le lien profond entre domination et représentation. Dans la préface à l'édition brésilienne de *Olhares Negros* (2019), la journaliste, enseignante et chercheuse brésilienne Rosane Borges souligne que bell hooks « nous offre un autre lieu, celui des gestes de désobéissance, de l'attitude révolutionnaire, afin que nous puissions œuvrer à l'émergence d'autres ordres de représentation qui supposent l'adoption d'autres regards » (Borges, 2019, p. 12). Dans cette perspective, l'écriture de Mukasonga peut à nouveau être comprise comme un geste politique, dans la mesure où elle cherche à ouvrir des voies alternatives de représentation à partir du point de vue de sujets historiquement réduits au silence ou peu entendus.

Dans l'œuvre, le poids exercé par le regard de l'autre sur la narratrice apparaît clairement, notamment dans la manière dont elle est perçue socialement, ce qui a des répercussions directes sur son expérience du monde. Avant toute autre identification, l'autrice est perçue comme tutsie ;

Revista Letras Raras
ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7830 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

son existence se trouve ainsi inscrite dans un ensemble de significations associées à cette appartenance.

> Les Blancs avaient déchaîné sur les Tutsi les monstres insatiables de leurs mauvais rêves. Ils nous tendaient les miroirs déformants de leurs impostures et, au nom de leur science et de leur religion, nous n'avions plus qu'à nous reconnaître dans le double maléfique surgi de leurs fantasmes. Les Blancs, ils prétendaient savoir mieux que nous qui nous étions, d'où nous venions. Ils nous avaient palpés, pesés, mesurés. Leurs conclusions étaient sans appel : nos crânes étaient caucasiques, nos profils sémitiques, nos statures nilotiques. Ils connaissaient même notre ancêtre, c'était dans la Bible, il s'appelait Cham. Nous étions des presque Blancs, malgré quelques vilains métissages, un peu juifs, un peu aryens. Les savants, et on devait leur en être reconnaissants, avaient même taillé pour nous une race sur mesure : nous étions des Hamites ! (MUKASONGA, 2017, p. 87)

Dans le même temps, en tant que tutsie vivant dans un contexte marqué par les persécutions, son témoignage est traversé par des images de violence et d'horreur qui découlent précisément de la position qu'elle occupe dans le monde. Le récit fait ressurgir des scènes profondément inscrites dans sa mémoire et sa subjectivité. Ces images constitutives de son expérience individuelle façonnent sa manière de comprendre le monde et sont indissociables de son vécu : « Toutes ces violences, ma mémoire les a fixées en une seule scène. C'est comme un film qui passe et repasse. Les images, toujours les mêmes, qu'a gravées pour mes cauchemars ma peur de petite fille » (MUKASONGA, 2008, p. 8).

Dès les premières années de sa vie, les discours qui circulaient au sujet des tutsis les associaient déjà à des images renvoyant à des insectes indésirables. Ils étaient désignés comme des inyenzis, c'est-à-dire des cafards voués, tôt ou tard, à l'extermination. Mukasonga a survécu à un processus historique qui faisait peser sur chaque tutsi rwandais une menace de mort permanente.

> Ils nous appelaient les Inyenzi — les cafards. Désormais à Nyamata, nous serions tous des Inyenzi. J'étais une Inyenzi. [...] Alors le militaire a dit, et tout le village l'a entendu : « Eh bien, puisqu'il veut aller avec son père, emmenez-le aussi. Après tout, c'est un petit d'Inyenzi, c'est un petit serpent, un petit cafard (MUKASONGA, 2006, p. 36-37).

En ce sens, le regard de l'autre se révèle, dans le récit, comme un dispositif capable de saisir et d'enfermer les individualités dans des catégories prédéfinies. Il produit des discours qui

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7830 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

classent les sujets et les confinent dans des structures préétablies, orientant leurs trajectoires, leurs choix et leurs destins, des structures auxquelles il semble souvent impossible d'échapper.

> Cependant les tutsi de Nyamata comprirent bien vite que la survie précaire qu'on semblait leur avoir concédée n'était qu'un sursis. Les militaires du camp de Gako, établi entre les villages et la frontière toute proche du Burundi, étaient là pour leur rappeler qu'ils n'étaient plus tout à fait des êtres humains mais des *inyenzi*, des cafards, qu'il était loisible et juste de persécuter et, en fin de compte, d'exterminer (MUKASONGA, 2008, p. 7).

Le récit de Mukasonga met en évidence la violence de ce regard qui cherche à dépouiller son peuple de tout ce qui le constitue : sa terre, son histoire, sa dignité et jusqu'à son humanité. De telles dynamiques jouent un rôle central dans la diffusion de la haine et la banalisation de la violence dirigée contre des groupes minoritaires ou vulnérables. En les associant à des images non humaines, ces discours atténuent la perception de leur ressemblance avec les autres groupes, facilitant ainsi la justification de leur exclusion ou de leur élimination. Dans le cas décrit par l'autrice, la dégradation est encore plus radicale : les tutsis ne sont pas seulement réifiés, mais comparés à des insectes répugnants qui suscitent des pulsions immédiates d'extermination. La figure du cafard provoque le dégoût, la répulsion et l'aversion. Il s'agit d'un insecte indésirable, associé à la saleté et à la clandestinité, qui vit dans l'ombre, se cache et se faufile dans les recoins.

De manière douloureusement littérale, cependant, chercher des cachettes dans des trous ou des abris improvisés a fait partie du quotidien de la narratrice et de sa famille. Parmi bien d'autres, ce fut l'un des moyens auxquels ils eurent recours pour tenter, souvent en vain, d'échapper à la violence et d'assurer leur survie. Sa mère, Stefania, était celle qui se préoccupait le plus de cette question, car elle considérait la protection de ses enfants comme une priorité absolue. Selon elle, « il fallait tout prévoir » (MUKASONGA, 2008, p. 10). C'est pourquoi elle cherchait constamment des moyens de les rendre invisibles. Elle « pensait sans cesse à améliorer ses camouflages, à nous ménager d'autres refuges » (Mukasonga, 2008, p. 12).

> [...] le danger pouvait surgir aussi bien de la piste que de la brousse et nos cachettes épineuses n'étaient plus ces refuges inexpugnables qui rassuraient ma mère. Aussi essayat-elle de nous aménager des caches à l'intérieur même de la maison. [...] Ces cachettes étaient surtout là pour nous rassurer, car elles ne pouvaient tromper personne et surtout pas les militaires qui avaient vite fait de nous dénicher à coups de pied en nous traitant de cafards ou de petits serpents (MUKASONGA, 2008, p. 11).

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7830 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

Les effets de cette dynamique de déshumanisation apparaissent de manière récurrente dans l'œuvre. La narratrice observe comment la violence affecte la manière dont les autres exilés se perçoivent eux-mêmes et perçoivent le monde qui les entoure. Un exemple en est la façon dont même la naissance, généralement associée à la joie, se trouve désormais marquée par la peur.

> Au Rwanda, disait maman, les femmes étaient fières d'avoir des enfants. Beaucoup d'enfants. Surtout des garçons. Mais à Nyamata, elles tremblent de peur quand elles mettent au monde. Non pas pour elles, mais pour leurs enfants. Surtout pour les garçons. Elles savent qu'on les tuera. Qu'un jour ou l'autre, proche ou lointain, on les tuera (MUKASONGA, 2008, p. 15).

C'est le cas de Gaudenciana, voisine de la narratrice, qui a sept fils, ce qui, selon la tradition, devrait être un motif de grande fierté. Pourtant, face à la réalité vécue à Nyamata, elle regarde ses enfants avec tristesse et désespoir, redoutant le sort qui les attend. Cette peur compromet même les possibilités d'avenir des enfants car, comme l'explique la narratrice, c'est pour cette raison que leur mère ne leur a pas permis d'aller à l'école.

Dans un tel contexte, résister et persister dans la construction de son propre récit devient un immense défi. Cependant, contrairement aux enfants de Gaudenciana, Mukasonga fait l'expérience d'une autre forme de constitution identitaire médiatisée par le regard de l'autre. Malgré les pressions extérieures qui tentaient de l'étouffer, le milieu familial a constitué pour elle un espace d'accueil et de protection. Dans le regard de sa mère, la narratrice trouve du réconfort, de la force et une capacité de résistance, autant d'éléments qui lui permettent d'élaborer une compréhension d'elle-même et du monde fondée sur l'affection, la tradition et le sentiment d'appartenance.

L'œuvre révèle donc deux voies distinctes de constitution du sujet à travers le regard. La première est marquée par la violence, la déshumanisation et la douleur. La seconde se construit au sein des liens affectifs et de l'appartenance familiale. Entre ces deux forces, qui s'affrontent et s'entrelacent, se tisse l'expérience de la narratrice, montrant comment les sujets sont continuellement façonnés par les tensions qui traversent leurs manières de vivre, d'interpréter le quotidien et de se positionner face au monde et aux autres.

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7830 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

4 Traversées de l'affect

La figure maternelle occupe une place centrale dans la construction du regard en tant que fondement identitaire médiatisé par l'affect. Cela tient au fait que le regard porté sur la mère, tout comme celui qui émane d'elle, constitue un espace symbolique d'appartenance et de protection, dans lequel il devient possible d'exister et de résister. Le mouvement de contemplation de la mère constitue ainsi l'axe qui soutient le roman *La femme aux pieds nus*. Le récit présente le parcours de cette femme à partir d'une perspective marquée par l'intimité, le respect et l'affection. À partir de là émergent quelques questions fondamentales : qui est la femme qui donne son nom à l'œuvre ? Comment est-elle perçue par sa famille et par la communauté ? Que révèle le récit à travers le regard maternel ? Et de quelle manière ce regard contribue-t-il à construire des réalités dans lesquelles la vie devient davantage possible ?

Comme nous l'avons déjà mentionné, la femme aux pieds nus qui donne son titre au roman s'appelle Stefania. Elle est associée à des qualités telles que le soin, la vigilance, le travail, la résistance, la tradition et la capacité de survie. La narratrice la décrit comme une personne constamment attentive, comme dans « la vigilance de ma mère ne se relâchait jamais » (MUKASONGA, 2008, p. 14). Sa perception aiguë semble acquérir des dimensions presque instinctives, semblables à celles de « celui de la proie toujours sur le quivive » (MUKASONGA, 2008, p. 10) car son existence s'organise autour d'un seul objectif : « ma mère n'avait qu'une idée en tête, le même projet pour chaque jour, qu'une seule raison de survivre : sauver ses enfants » (MUKASONGA, 2008, p. 9). Son regard était vigilant et sensible au moindre signe de danger, un regard propre à celle qui lutte continuellement pour sa survie et pour celle des êtres qu'elle aime.

Dans le récit, la manière dont Stefania observe ses enfants se manifeste de deux façons distinctes. À l'instar de sa voisine Gaudenciana, elle ressent elle aussi le poids de la menace qui pèse sur le destin des enfants. Toutefois, son attitude face à cette conscience est différente. Tandis que Gaudenciana, saisie par le désespoir, cherche à garder ses enfants constamment auprès d'elle, les empêchant de s'éloigner, Stefania affronte cette ombre autrement. Lorsqu'elle regarde ses enfants, elle semble se préparer à un adieu inévitable, consciente que, pour qu'ils survivent, la séparation peut devenir nécessaire :

> Maman nous regardait comme si elle allait nous quitter pour longtemps, comme si, elle qui sortait rarement de l'enclos, ne s'éloignait jamais de son champ, sauf

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7830 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

> le dimanche pour aller à la messe, elle se préparait à un long voyage, comme si c'était la dernière fois qu'elle nous voyait, toutes les trois, autour d'elle (MUKASONGA, 2008, p. 5).

Lors des rares moments de tranquillité familiale, Stefania fait toutefois l'expérience de la présence de ses enfants dans une attitude contemplative. Voir les enfants se nourrir représente pour elle une source profonde de satisfaction et de paix, car cela symbolise la victoire quotidienne sur la faim et la mort :

> Si tout lui semblait normal, elle restait longtemps à nous contempler sans rien dire. C'était sa satisfaction de voir ses enfants manger. Elle les avait sauvés de la famine en allant travailler chez les Bagesera pour quelques patates douces, en mettant en culture par son travail acharné une brousse hostile. Chaque jour, elle rusait avec le destin implacable auquel, parce que nous étions tutsi, on nous avait voués. Aujourd'hui encore, ses enfants étaient toujours vivants à ses côtés. Elle les avait subtilisés à la mort. Elle nous regardait toutes les trois, Julienne, Jeanne, Scholastique. Ce soir, nous étions vivantes. Il n'y aurait peutêtre pas d'autres soirs (MUKASONGA, 2008, p. 15).

La mémoire de Stefania permet également de déconstruire les stéréotypes concernant les femmes qui partagent des expériences similaires. Dans le chapitre consacré au sorgho, la narratrice observe que les femmes tutsi sont parfois représentées comme des maîtresses de maison oisives, consacrées à des activités prétendument inutiles. Sa propre expérience révèle pourtant une réalité tout à fait différente, marquée par un travail acharné. Le regard porté sur sa mère met avant tout en évidence l'effort et le travail :

> On a quelquefois décrit les femmes tutsi comme des sortes de châtelaines dont les seules occupations auraient été de tresser de minuscules et futiles vanneries ou de bercer nonchalamment sur leurs jambes allongées la baratte (une grosse calebasse au goulot joliment cambré) dans laquelle se solidifiait le beurre de beauté qui donnait aux vestales des sources du Nil cette peau luisante et satinée qui fascinait tant les Européens. Moi, ma mère, je l'ai toujours vue, la houe à la main, retourner la terre, et semer, et sarcler, et récolter, que ce soit avant notre exil, à Gikongoro, à Magi ou, à plus forte raison, à Nyamata, dans les villages des déportés (MUKASONGA, 2008, p. 30).

Se remémorer le travail qui a marqué la vie de Stefania est aussi une manière de dénoncer le regard réducteur souvent porté sur les femmes rwandaises. Les représentations qui les associent à l'oisiveté ou à l'entretien de leur beauté révèlent des préjugés nourris par la perspective européenne, qui tend fréquemment à objectiver et à fétichiser ces femmes, comme l'indique la référence à « cette peau luisante et satinée qui fascinait tant les Européens ». Dans la pratique,

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7830 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

cependant, « les Rwandaises comme Stefania, comme celles d'aujourd'hui qu'elles soient hutu ou tutsi, ne consacrent pas tout leur temps à tresser ces délicats petits paniers gigognes souvent perçus par les touristes comme l'activité principale de la femme rwandaise » (MUKASONGA, 2008, p. 30).

Le regard de Stefania est également capable d'ouvrir un espace à l'imagination. La mère de Mukasonga apparaît comme une excellente conteuse, qui transmet des savoirs et conduit ses auditeurs vers des univers narratifs partagés autour du feu. En ce sens, elle devient une sorte de guide dans le monde des histoires. « Je ne suis pas étrangère au pays des contes » (MUKASONGA, 2008, p. 85), affirme la narratrice, soulignant le rôle fondamental que sa mère a joué dans la formation de sa sensibilité narrative : « [la rumeur des contes] pénétrait mon corps engourdi, imprégnait la dérive lente de ma rêverie… Et parfois mes pensées somnolentes m'ouvrent encore le pays des contes » (MUKASONGA, 2008, p. 85).

Ces expériences sensorielles vécues pendant l'enfance (la chaleur du feu, la voix de la mère, l'environnement protecteur de la famille) constituent une partie de l'héritage transmis par Stefania. Cet héritage est profondément lié aux traditions et aux origines qui orientent sa manière d'exister dans le monde. Au sein de la famille et de la communauté, Stefania incarne la continuité de la tradition et exerce une autorité respectée. Même dans les aspects pratiques du quotidien, comme les maladies ou les blessures, elle recourait aux savoirs traditionnels. « En bonne mère de famille, maman possédait toutes sortes de recettes pour faire face aux maladies et aux blessures qui ne manqueraient pas au fil des jours de frapper les siens » (MUKASONGA, 2008, p. 44).

Par ailleurs, Stefania possède une sensibilité qui dépasse ce qui est immédiatement visible. Elle sait interpréter les signes et les présages : « Stefania, bien sûr, était attentive aux présages. Et ils étaient nombreux » (MUKASONGA, 2008, p. 17). Ces signes pouvaient apparaître dans le ciel, dans le cours des eaux, dans le vol des corbeaux ou dans le chant des oiseaux. Ils étaient compris comme des messages, « les envoyés des abazimu, des Esprits des morts » (MUKASONGA, 2008, p. 17). Ainsi, ses yeux physiques ne sont pas les seuls à rester attentifs ; ses yeux spirituels demeurent eux aussi constamment ouverts. Stefania apparaît dès lors comme une gardienne des traditions de son peuple.

Elle représente à la fois les chemins du passé et ceux qui restent à parcourir. D'une part, elle symbolise les origines, les racines et la tradition qui structurent l'identité de Mukasonga ; d'autre part, sa mémoire devient une source d'inspiration pour l'avenir de la narratrice, qui s'appuie sur cet

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7830 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

héritage pour continuer à vivre et élever ses propres enfants. La première image évoquée de cette figure maternelle est précisément celle de ses pieds nus, une image qui s'ancre dans l'imaginaire du lecteur. « C'était un vrai souci, les pieds ! » (MUKASONGA, 2008, p.74), commente la narratrice lorsqu'elle aborde les questions liées au mariage et à la beauté. De fait, les pieds constituent un élément important des critères rwandais de beauté.

> Si, toujours selon les critères de la beauté rwandaise, on appréciait les jambes bien droites, sans le vilain galbe du mollet, les pieds, eux, devaient être petits, fins, les orteils longs et déliés. Mais comment conserver le pied mignon quand il faut marcher pieds nus sur la piste et, pieds nus, retourner la terre du matin au soir ? (MUKASONGA, 2008, p. 74)

Dans ce contexte, les pieds fonctionnent comme des marqueurs sociaux capables d'indiquer l'origine des personnes. « Pour savoir qui vous étiez, d'où vous veniez, on regardait d'abord vos pieds » (MUKASONGA, 2008, p. 74). À l'école, en ville, les filles originaires de la campagne étaient fréquemment ridiculisées parce que leurs pieds portaient les marques d'une vie au contact direct de la terre. « À Kigali, au lycée, les filles de la ville avaient beau jeu de se moquer de celles qui venaient de la campagne avec leurs pieds incrustés de terre indélébile » (MUKASONGA, 2008, p. 74).

À la campagne, les pieds nus portaient les marques de la dureté du travail quotidien. La délicatesse exigée par les critères de beauté urbains devenait irréalisable dans ce contexte, car les conditions de vie, façonnées par des facteurs sociaux et économiques, imposaient au corps féminin d'autres exigences et d'autres fonctions.

> De toutes les parties du corps, c'étaient les pieds qui étaient les plus exposés aux blessures. On marchait pieds nus et, quand, en rentrant à la maison après la classe, il fallait encore aller chercher de l'eau ou du bois sec, la nuit, qui au Rwanda tombe en toute saison à six heures, nous surprenait souvent sur la route du retour. Dans l'obscurité, et comme nous devions garder la tête bien droite pour maintenir en équilibre sur la tête le fagot ou la cruche, les orteils se cognaient sans cesse aux cailloux, s'écorchaient profondément dans les ravines. Quand j'arrivais à la maison, j'avais les pieds en sang, les ongles cassés, arrachés (MUKASONGA, 2008, p.44).

Stefania entretient un autre rapport avec les pieds nus. Ceux-ci révèlent ses origines, son parcours et constituent la marque de sa manière d'être au monde. En ce sens, ils deviennent également un élément qui permet de l'identifier à travers le regard des autres, ce qui laisse penser que cela a pu constituer l'une des raisons du choix du titre du roman. Face au conflit entre les

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7830 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

normes esthétiques attendues et la réalité vécue, Mukasonga prend parti pour cette dernière. En évoquant ses années d'école, la narratrice mentionne la honte qu'elle éprouvait à l'égard de ses propres pieds et le soulagement ressenti lorsqu'elle s'est aperçue qu'ils entraient encore dans les chaussures à talons hauts qu'une amie lui avait offertes. Dans le présent du récit, cependant, avec le recul du temps, elle en vient à reconnaître la valeur de ces marques et à rendre hommage aux pieds de sa mère, ainsi qu'à ceux de tant d'autres femmes qui portent en elles les traces du chemin parcouru : « Mais peut-être, aujourd'hui, irais-je embrasser les pieds de la Haute-Volta, et sans aucun doute ceux de ma mère, les pieds des Mères-Nourricières qui ont l'Afrique pour enfant » (MUKASONGA, 2008, p. 75-76).

L'expérience et la sagesse maternelles font que les pieds nus de Stefania ne saignent plus face aux aspérités du chemin. Habitués aux pierres et aux ravins, ils cessent de souffrir parce qu'ils apprennent eux aussi à voir. Sous le regard de sa fille, la narratrice, Stefania est une personne qui perçoit le monde avec son corps tout entier, une image qui révèle la profonde admiration que suscite l'évocation de la mère. « Alexia, disait maman, elle a les orteils qui voient. Toi et Julienne (car les pieds de Julienne étaient dans le même état que les miens), vos orteils n'y voient rien, mais je vais leur apprendre à voir » (MUKASONGA, 2008, p. 45).

Ainsi, les pieds qui « voient » peuvent être compris comme une métaphore de la sagesse et de la capacité d'adaptation et de réinvention nécessaires à la survie. Comme le montre le récit, Stefania assume la responsabilité de transmettre cet apprentissage à ses filles.

> Alexia, elle, quand elle m'accompagnait, revenait toujours les pieds sans la moindre égratignure, c'était comme si elle avait survolé les aspérités et les embûches de la piste. « Alexia, disait maman, elle a les orteils qui voient. Toi et Julienne (car les pieds de Julienne étaient dans le même état que les miens), vos orteils n'y voient rien, mais je vais leur apprendre à voir. » Et, après le repas du soir, dans la nuit noire, Stefania apprenait à voir à nos doigts de pied. Elle confectionnait une torche avec des branchages secs et, devant nos pieds, balayait le sol de sa flamme. Elle admonestait nos orteils et en particulier le pouce, qui était le plus exposé aux périls de la piste. « Ouvre les yeux et, désormais, que tu voies la nuit, que tu saches quel est ton chemin. » Mais les orteils de Julienne comme les miens s'obstinaient à ne rien voir, leurs yeux ne voulaient pas s'ouvrir. Maman ne se décourageait pas. « Quand tu marches, conseillait-elle, c'est à ton coeur qu'il faut s'adresser, c'est lui qui répand la lumière dans tout le corps. Alors dis-lui de rappeler à tes orteils qu'ils doivent voir où tu mets les pieds, et il leur dira : "C'est la nuit. Ouvrez les yeux. Moi, je regarde devant ; vous, vous regardez en bas" » (MUKASONGA, 2008, p.44-45).

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7830 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

Voir avec le corps tout entier implique d'ouvrir les yeux du cœur et de rester attentif à ce qui en émane. Il s'agit d'un mode d'expérience qui s'oriente vers le sensible tout en lui donnant une expression, et qui s'inscrit dans le domaine des affects et des sentiments. C'est, semble-t-il, la position adoptée par Stefania face aux événements. Plutôt que de se laisser guider uniquement par la rationalité ou de succomber à la peur et à l'angoisse, elle puise dans ce qu'elle trouve en elle-même et dans les traditions héritées pour élaborer des manières plus porteuses d'espoir d'affronter la réalité, en indiquant des chemins qui ouvrent de nouvelles possibilités d'existence pour elle-même et pour les siens.

Ce regard tourné vers la tradition conduit Stefania à rechercher, chaque fois que cela est possible, les coutumes de son peuple. Elle se construit ainsi une maison, un espace de refuge qui lui permet d'affirmer qui elle pense être, et non ce que les autres ont décidé qu'elle serait. La maison occupe une place centrale dans la mémoire de la narratrice. Au troisième chapitre, nous apprenons que les habitations des exilés, construites à l'aide de plaques de métal et de poutres, étaient appelées Tripolo, un nom étranger qui suscitait la crainte :

> Tripolo, bien sûr, c'est un nom de Blanc. Je n'ai jamais su qui était ce Tripolo et s'il s'appelait vraiment Tripolo. C'était peut-être un administrateur de Nyamata ou bien un agronome, un Belge certainement. Aucun des réfugiés, bien sûr, n'avait vu ce Tripolo mais son nom servait de croquemitaine. Si un enfant était surpris à faire des bêtises, sa maman lui disait : « Tripolo va venir te prendre. » Moi, je fermais les yeux et je voyais Tripolo, son gros ventre débordant de son short kaki, ses chaussettes montant jusqu'aux genoux, transpirant sous son casque colonial, tandis qu'il poursuivait les enfants en brandissant sa chicotte — son ikiboko. En tout cas, d'après ce qu'on racontait, c'était lui, ce Tripolo, qui avait eu l'idée de planter les piquets pour soutenir les mauvaises tôles dont les déplacés devaient faire leur habitation (MUKASONGA, 2008, p. 21).

Pour Stefania, « cette case de Tripolo, ce n'était pas une maison » (MUKASONGA, 2008, p. 21), car elle lui semblait « vide d'Esprits » (MUKASONGA, 2008, p. 26). La mère de Mukasonga ne parvenait pas à se sentir à l'aise dans cette construction dont les murs « étaient trop droits, trop rectilignes, ils présentaient des angles trop nets, des arêtes trop vives » (MUKASONGA, 2008, p. 21). La structure de l'habitation ne lui offrait aucun accueil : elle ne s'adaptait pas à son corps, n'abritait pas son esprit et n'entrait pas non plus en résonance avec son histoire. « Désorientée, elle cherchait en vain la complicité d'une courbe pour s'y blottir, comme elle en avait l'habitude, une courbe faite pour y blottir son dos » (MUKASONGA, 2008, p. 21). La forme architecturale elle-même lui était étrangère et éloignée de toute familiarité, suscitant un sentiment constant

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7830 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

d'inconfort. Tout, dans cet espace, semblait indiquer que ce n'était pas véritablement sa place. Plus encore, « la case de Tripolo était ouverte à tous les maléfices, à toutes les menaces mortelles qui pesaient sur la famille. Maman s'y sentait exposée, sans défense, à la honte et au malheur sans recours de l'exil » (MUKASONGA, 2008, p. 22).

Pendant un certain temps, les exilés conservèrent encore l'espoir de retourner sur leurs terres, « au Rwanda » comme ils disaient (MUKASONGA, 2008, p. 22). Cependant, comme le rapporte l'autrice, après « les sanglantes représailles des premiers mois de 1963, ils perdirent toutes leurs illusions » (MUKASONGA, 2008, p. 22). Cette année-là, le gouvernement génocidaire réagit avec une extrême violence à une tentative d'occupation et de résistance organisée par des groupes tutsi qui cherchaient à reprendre la région méridionale du pays. La réponse prit la forme de commandos d'extermination et de destructions de maisons. Avec l'effondrement définitif de l'espoir d'un retour physique, il devint nécessaire de réinventer des manières d'habiter. Dans ce contexte, la construction de la maison de Stefania apparaît comme une façon de faire face à l'exil et de recréer, symboliquement, un lieu d'appartenance.

Cette maison possède un nom en kinyarwanda, sa langue maternelle et l'une des langues officielles du Rwanda. Selon Mukasonga, la traduction de ce terme en français ne parvient pas à en restituer pleinement le sens, puisque les mots disponibles dans cette langue pour désigner des habitations similaires sont porteurs de connotations péjoratives. C'est pourquoi la narratrice choisit de conserver le terme original :

> La maison de Stefania, celle où elle pouvait vivre une vraie vie de femme, une vraie vie de mère de famille, c'était la maison de paille tressée comme une vannerie, l'inzu (et je lui garderai son nom kinyarwanda, car je n'ai en français que des noms de mépris pour la désigner : hutte, cahute, paillote…) (MUKASONGA, 2008, p. 23).

Pour entrer dans cet espace, il fallait laisser ses yeux s'habituer à la pénombre chaleureuse : « les yeux doivent s'habituer à la pénombre tiède et chaleureuse avant de découvrir les rondeurs maternelles de l'inzu "Mais, disait maman, dans l'inzu, ce ne sont pas les yeux, c'est le coeur qui te guide." » (MUKASONGA, 2008, p. 24). À l'opposé du métal froid et des lignes rigides des maisons de Tripolo, l'inzu de Stefania « c'était la maison de paille tressée comme une vannerie » (MUKASONGA, 2008, p. 23). Sa construction a été simple : elle a été érigée derrière l'habitation de Tripolo avec la participation de la famille, puis des voisins. L'édification de la maison elle-même

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7830 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

est évoquée comme un moment de convivialité et de célébration communautaire, au cours duquel la bière de sorgho et de banane était partagée dans la joie.

L'inzu conférait également à Stefania une présence singulière au sein de la communauté, lui donnant une certaine solennité et matérialisant son autorité. La maison traditionnelle influençait la manière dont elle était perçue par les autres, suscitant respect et admiration parmi les siens. En même temps, elle lui permettait de retrouver l'image qu'elle avait d'elle-même, en lui offrant un espace dans lequel elle pouvait enfin se reconnaître. Ainsi, l'inzu devient un symbole de résistance, un lieu de mémoire et d'accueil, construit à partir de la réappropriation de la tradition et, par conséquent, de sa propre histoire.

> On aurait dit que, grâce à sa maison, Stefania avait retrouvé le prestige et les pouvoirs que la tradition rwandaise attribue à la mère de famille. En dépliant avec soin une tige sèche de sorgho aux beaux reflets dorés, elle confectionna à nouveau son urugori, ce diadème qui soutient la haute chevelure des femmes, symbole de leur fécondité, source de bénédictions pour les enfants et toute la famille (MUKASONGA, 2008, p. 27).

D'une part, la maison de Stefania fonctionnait comme un refuge qui la reconnectait à ses racines et à son identité. D'autre part, cette habitation traditionnelle suscitait également la crainte des militaires. Cela les tenait à distance, faisant de l'inzu un espace véritablement protégé, presque sacré, dans lequel il était possible d'éprouver un certain sentiment de sécurité.

Stefania suscitait le respect et l'admiration parmi les siens. Son regard, reconnu comme sage, était donc fréquemment sollicité par les membres de la communauté. En tant que gardienne des traditions, la mère de Scholastique assumait également une fonction d'autorité dans la détermination des mariages. Son regard possédait ainsi un important pouvoir symbolique : il orientait les destins et reconnaissait les beautés. Ce n'est donc pas un hasard si sa maison recevait fréquemment la visite de jeunes filles en âge de se marier, toutes désireuses de se soumettre au jugement de Stefania.

> Les jeunes filles à la recherche d'un mari connaissaient l'influence que pouvait exercer ma mère sur leur projet de mariage. Aussi trouvaient-elles tous les prétextes pour s'introduire dans notre arrière-cour et défiler devant Stefania en espérant se faire apprécier d'elle. Pour passer devant notre grand caféier, les filles se faisaient encore plus belles que pour aller à la messe. C'était un vrai concours d'élégance, un défilé de mode. Discrètement, elles guettaient le regard de ma mère dont elles espéraient un signe approbateur. Les heureuses élues savaient bien qu'en ce cas elles n'auraient pas de difficultés à trouver un mari (MUKASONGA, 2008, p. 64).

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7830 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

Dans le regroupement des exilés, le regard de l'autre devenait particulièrement important pour la reconnaissance de la beauté, puisqu'il n'y avait pas de miroirs dans cette région. Dans ce contexte, il fallait se fier à la perception venue de l'extérieur. Une fois encore, se manifeste la dynamique selon laquelle la reconnaissance de soi, tout comme celle des valeurs qui nous sont associées, se construit à partir du regard de l'autre.

> Mais comment savoir par soi-même si l'on est belle quand on ne possède pas de miroir ? Des miroirs, il n'y en avait pas à Gitagata, même dans la boutique ; [...] Le seul miroir, c'étaient les autres : le regard de satisfaction ou les soupirs de découragement de votre mère, les remarques et les commentaires de votre grande soeur ou de vos camarades et puis la rumeur du village qui finissait bien par arriver jusqu'à vous : qui est belle ? qui ne l'est pas ? (MUKASONGA, 2008, p. 65)

Au-delà des questions directement liées à la beauté, comprise comme une construction sociale variable, ce qui ressort du récit, c'est la confiance et la dépendance placées dans le regard de l'autre. Le passage cité met en évidence un aspect significatif de la compréhension et de la reconnaissance de soi médiatisées par l'altérité : « le seul miroir, c'étaient les autres ». Même s'il y avait eu des miroirs dans ce contexte, on peut supposer que la forme d'identification décrite par Mukasonga, qui inscrit les jeunes filles dans une relation de confiance avec le regard de Stefania, n'en aurait pas nécessairement été modifiée. Comme l'affirme la narratrice : « Votre visage ne serait jamais à vous comme quand il était pris au piège du miroir, il était toujours pour les autres » (MUKASONGA, 2008, p. 65).

En ce sens, il ne s'agit pas seulement d'établir des critères de beauté, mais d'affirmer la possibilité de voir et d'être vu en tant que sujet de sa propre histoire. Le regard de Stefania était sollicité parce que ce qu'elle disait de chaque jeune fille résultait d'un entrelacement entre son propre parcours et l'histoire de celle qui venait la consulter. En recherchant ce regard, les jeunes filles cherchaient à se reconnaître en lui. Dans une certaine mesure, c'est également ce mouvement que Mukasonga accomplit dans son écriture : elle articule son regard à celui de sa mère, entrelace sa propre histoire à celle de Stefania et, par l'affection, restitue à sa mère la présence et le désir de proximité qui lui ont été consacrés et qui, en définitive, ont contribué à sa survie.

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7830 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

Considérations finales

L'analyse de *La femme aux pieds nus*, de Scholastique Mukasonga, à travers la question du regard a mis en évidence la manière dont la mémoire, le témoignage et l'affection s'articulent dans un récit de résistance à l'effacement historique produit par le génocide contre les tutsi au Rwanda. En faisant de l'écriture un « tombeau de papier », l'autrice transforme la littérature en un espace d'élaboration de la perte et de restitution symbolique de celles et ceux qui ont été privés de sépulture et de mémoire. Par ce geste, le récit dépasse la dimension individuelle et s'inscrit dans une pratique de préservation historique et culturelle.

Dans ce processus, le regard constitue un axe central. À partir des réflexions de Georges Didi-Huberman, nous comprenons le regard comme une expérience relationnelle, traversée par l'absence et la perte. Chez Mukasonga, l'absence du corps maternel devient le point de départ d'une écriture qui transforme le vide en mémoire. Dans le même temps, le regard de Stefania dépasse la dimension de la douleur : il reconnaît, protège et réaffirme les appartenances, se constituant ainsi en un espace d'affection et de reconstruction symbolique de l'identité collective.

Le texte montre également comment le regard se constitue en un espace de reconnaissance et d'affection. La figure de Stefania, mère de la narratrice, y joue un rôle fondamental. Son regard, auquel la communauté accorde une grande valeur, oriente les destins, reconnaît les beautés et réaffirme les appartenances. Dans un contexte marqué par l'exil et la précarité matérielle, ce regard devient un instrument de reconstruction symbolique de l'identité collective.

Enfin, en réinscrivant sa mère dans le monde par le récit, Mukasonga transforme le deuil en mémoire partagée. Ainsi, *La Femme aux pieds nus* met en évidence la puissance de la littérature en tant que témoignage, hommage et résistance, en articulant regard, affection et mémoire contre le silence et l'effacement produits par la violence historique.

CRediT
Reconnaissances: Ce n'est pas applicable.
Financement: Ce n'est pas applicable.
Conflits d'intérêt: Les auteurs certifient qu'ils non pas d'intérêt commercial ou associatif sous un conflit d'intérêt par rapport au manuscrit.

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7830 (2026)

Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

Approbation éthique: Ce n'est pas applicable.

Contribution des auteurs:

BIANO BARBOSA, Verônica Maria.

Conception de l'étude, Collecte de données et de preuves, Analyse formelle, Méthodologies, Rédaction/préparation du manuscrit (l'original), Rédaction du manuscrit - révision et édition

MAGALHÃES DOS REIS, Maria da Glória.

Conception de l'étude, Méthodologie, Supervision, Validation, Visualisation, Rédaction du manuscrit - révision et édition.

Références

BORGES, Rosana. Das perspectivas que inauguram novas visadas. Prefácio. In: hooks, bell. *Olhares negros*: raça e representação / bell hooks; tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha.* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

EVARISTO, Conceição. Escritora Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural: depoimento. [Entrevista cedida a] Ellen Oléria, Fernando Oliveira e Mel Gonçalves. *TV Brasil*, São Paulo, 12 jun. 2017. Publicado pelo canal TV Brasil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo. Acesso em 13 fev. 2022.

GOUREVITCH, Philip. *Gostaria de informá-lo que amanhã seremos mortos com nossas famílias:* Histórias de Ruanda; tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA DUARTE Constância; ROSADO NUNES Isabella (org.). *Escrevivência : a escrita de nós :* reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**.** Ilustrações Goya Lopes. 1. ed. – Rio de Janeiro : Mina Comunicação e Arte, 2020.

hooks, bell. *Olhares negros:* raça e representação / bell hooks; tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019a.

hooks, bell. *Erguer a voz:* pensar como feminista, pensar como negra. Trad. Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: elefante, 2019b.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação* - Episódios de racismo cotidiano / Grada Kilomba ; tradução Jess Oliveira. 1. ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

MUKASONGA, Scholastique. *A mulher de pés descalços*. Tradução: Marília Garcia. São Paulo: Editora Nós, 2017a.

MUKASONGA, Scholastique. Escrevo para salvaguardar memória, diz ruandesa Scholastique Mukasonga. [Entrevista cedida a] Patrícia Campos Mello. *Folha Uol*, São Paulo, 26 julh. 2017b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7830 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

07/1904391-escrevo-para-salvaguardar-memoria-diz-ruandesa-scholastique-mukasonga.shtml>. Acesso em 13 fev. 2022.

MUKASONGA, Scholastique. *Baratas.* Tradução: Elisa Nazarian. São Paulo: Editora Nós, 2018a.

MUKASONGA, Scholastique. O dever da memória da autora que sobreviveu ao genocídio de Ruanda. [Entrevista cedida a] Luísa Costa. *Veja*, São Paulo, 22 nov. 2018b. Atualizado em 23 nov. 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/o-dever-da-memoria-da-autora-que-sobreviveu-ao-genocidio-de-ruanda/>. Acesso em: 13 fev. 2022.

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

MUKASONGA, Scholastique. *Inyenzi ou les Cafards*. Paris: Éditions Gallimard, 2006.