Quaderno n. 8 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 11 (ottobre-dicembre 2016)

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

Buata B. Malela et Cynthia Volanosy Parfait

ETHOS DE LA CONTEUSE DANS LE DISCOURS LITTÉRAIRE DE MICHÈLE RAKOTOSON ET SCHOLASTIQUE MUKASONGA

RÉSUMÉ. Cet article porte sur l'*ethos* de la conteuse dans le discours littéraire des écrivains de la diaspora africaine et malgache. On partira de l'exemple de Scholastique Mukasonga et de Michèle Rakotoson. Notre contribution se propose d'analyser le stade de maturation littéraire marqué par un nouvel *ethos* du conteur-écrivain dans le corpus de Rakotoson – *Juillet au pays* (2007) et *Madame à la campagne* (2015) – et de Mukasonga – *Femme aux pieds nus* (2006) et *Notre Dame du Nil* (2012) –, en rétablissant également son rapport au monde social. À travers cette écriture que traverse la problématique du sujet dans la société liquide, Rakotoson et Scholastique développent, tour à tour, une réponse littéraire qui fait de la femme une figure de transmission de la mémoire du passé. Par ce biais, elles rejoignent subtilement la figure du conteur mise en exergue par Walter Benjamin.

MOTS-CLÉS: *Ethos* du conteur, Discours littéraire, Expérience, Mémoire, Sagesse

Les écrits[1] de Michèle Rakotoson déploient une écriture aux multiples filiations littéraires, soucieuse de porter la parole au féminin pour décrier les misères de l'île natale. Scholastique Mukasonga s'attache aussi à construire une

[1] Parmi ces principales œuvres citons *Dadabé* (Karthala, Paris 1984), *Le Bain des reliques* (Karthala, Paris 1988); *Elle, au printemps* (Sépia, Saint-Maur 1996), *Henoÿ - Fragments en écorce* (Éditions Luce Wilquin, Bruxelles 1998); *Lalana* (L'Aube, Paris 2002); *Juillet au pays* (Elytis, Bordeaux 2007); *Passeport pour Antananarivo, Tana la belle* (Elytis, Bordeaux 2011).

parole[2] qui met la femme et la souffrance humaine au centre du discours, en puisant directement dans son expérience biographique, aussi bien dans sa première œuvre *La Femme aux pieds nus* (2006) que dans son texte *Notre Dame du Nil* (2012). Mukasonga et Rakotoson se définissent comme des conteuses dont l'objectif est pour l'une et l'autre d'explorer l'expérience biographique (le voyage, l'exil, la souffrance, etc.) et parfois confondue avec la temporalité générale du Rwanda et de Madagascar, elles se rapprocheraient davantage de l'une des typologies archaïques du conteur mises en exergue par Benjamin[3]. Pour ce faire, elles recourent à un discours qui privilégie l'imaginaire et l'art verbal et convoquent une forme d'oralité propre à la tradition du récit ou de l'épopée définie par Benjamin[4]. Si l'on se réfère alors à la définition du conte qu'en donne le *Dictionnaire du Littéraire*, on apprend qu'il se caractérise par trois critères principaux: raconter des événements imaginaires, voire merveilleux; distraire et exprimer une tradition orale

[2] Voir aussi *Inyenzi ou les Cafards* (Gallimard, Paris 2006); *La Femme aux pieds nus* (Gallimard, Paris 2008); *L'Iguifou*, Gallimard, Paris 2010; *Notre-Dame du Nil* (Gallimard, Paris 2012); *Ce que murmurent les collines* (Gallimard, Paris 2014); *Cœur tambour* (Gallimard, Paris 2016).

[3] W. Benjamin, *Le Conteur. Réflexion sur l'œuvre de Nicolas Leskov*, dans *Œuvres III*, Gallimard, Paris 2000, p.116-117.

[4] *Ibid.*, p. 121.

multiséculaire à vocation quasi-universelle. Même si le conte peut être indépendant de l'existence d'un conteur, Benjamin insiste aussi sur la notion de récit-épopée et sur l'expérience du conteur comme sage.

Les fictions de nos deux écrivains convoquent donc un univers du contage très présent dans leurs fictions. De cet univers, nous retiendrons surtout deux dimensions: l'imaginaire et l'oralité que l'on va retrouver dans leurs productions à travers les genres choisis de la chronique et du récit autobiographique.

Ces deux conteuses construisent en effet un discours basé sur l'imaginaire. Cette notion de discours vient de la perspective pragmatique du langage. Elle considère le langage comme une interaction avec les normes et le contexte. De cette façon, celui-ci est orienté et est inscrit dans un inter-discours, une interaction avec plusieurs autres discours. Il est alors difficile d'assigner un sens à un énoncé hors contexte.

C'est pourquoi nous utilisons la notion de discours littéraire qui est «appréhendé comme réseau de genres très divers, au-delà des genres dont relèvent

les œuvres proprement dites»[5]. C'est à partir de cette notion que nous pouvons aussi comprendre celle d'*ethos* aussi liée à celle de conte et qui nourrit notre lecture de la pratique littéraire de Mukasonga et Rakotoson.

L'*ethos* est manière d'être soi, d'être écrivain. Il s'agit en l'occurrence de l'*ethos* discursif manifeste à travers le paratexte et l'affect et l'*ethos* extérieur à l'énonciation qui peut être visé et construit[6]. Mukasonga et Rakotoson se mettent en scène et par ce biais dessinent une esthétique textuelle que l'on repère grâce à l'*ethos* discursif.

Des parcours d'exilées

La compréhension du contexte d'énonciation des deux auteures semble nécessaire pour resituer leur prise de position en tant que conteuses. Scholastique Mukasonga naît en 1956 en Afrique centrale au Rwanda dans une famille modeste. Après des études primaires et secondaires difficiles, elle est contrainte de se

[5] D. Maingueneau, *Linguistique, littérature, discours littéraire*, "Le Français aujourd'hui", IV, 175, 2011, pp. 75-82.

[6] Cfr. D. Maingueneau, *L'*ethos*: un articulateur*, "COnTEXTES", XIII, 2013 (http://contextes.revues.org/5772, consulté le 20 juillet 2016). Cfr. R. Amossy, *La Présentation de soi.* Ethos *et identité verbale*, Presses Universitaires de France, Paris 2010.

réfugier au Burundi pour ne pas perdre la vie. En 1992, elle s'exile en France, deux avant le génocide au Rwanda qui a emporté une grande partie de sa famille. Michèle Rakotoson naît à Madagascar en 1948 dans une famille aisée et protestante. Ses parents étaient tous deux dotés d'un capital culturel important qui permettra à leur fille de faire des études supérieures et de s'investir ensuite dans le métier de journaliste sur RFI. Pour des raisons politiques, Rakotoson s'exile en France dans les années 1980. Elle s'y adonnera aussi à l'écriture tout en pratiquant toujours le journalisme, tandis que Scholastique Mukasonga devient assistante sociale en Normandie.

Leur parcours différent n'en demeure pas moins comparable dans la mesure où elles vont devoir prendre position sur le plan discursif pour se construire un *ethos* de conteuses afin de se distinguer des voix déjà nombreuses dans la littérature francophone. Si l'on prend le point de départ de 2006, date de publication de *Femme aux pieds nus* de Mukasonga, et de 2007, date de parution de *Juillet au pays* de Rakotoson, on constate qu'elles n'ont que peu de marge de manœuvre dans la construction de leur discours, donc de leur *ethos*, contraintes de puiser directement dans l'expérience biographique pour se distinguer. Elles ont aussi en

commun d'être exilées en France pour des raisons politiques, entre autres. Elles y refont leur vie et cette nouvelle situation n'est pas sans conséquence sur leur rapport à la littérature; car elles vont devoir construire un discours littéraire principalement influencé par les codes littéraires de l'univers français dont une partie valorise les récits à la première personne et une manière d'imprimer sa marque dans le récit, visible dans le paratexte.

Si on s'arrête sur Rakotoson, force est de constater qu'elle n'adopte pas une stratégie de présentation patente: sans doute est-ce lié à son statut d'auteure relativement confidentielle comme en témoigne la publication de ses ouvrages dans des maisons d'éditions aussi confidentielles à l'exception de Karthala et de Sépia. Elle publiera surtout chez Luce Wilquin, L'Aube et Elytis, quand Mukasonga publie l'ensemble de ces ouvrages chez Gallimard. Cette confidentialité de Rakotoson est aussi à mettre au crédit d'une certaine sobriété liée à ses dispositions inspirées par l'éthique du puritanisme protestant et son ascétisme relatif[7].

[7] M. Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, traduction inédite et présentation par I. Kalinowski, Flammarion, Paris 2001, pp. 284-285.

Sa page Facebook demeure très sobre, sans référence systématique à sa production littéraire. Si ce n'est la mention «écrivain» dans la rubrique profession exercée. De plus, la photo de profil et celle de couverture ne renvoient aucunement à son visage; sa page ne présente que peu de photos d'elle, si ce n'est d'elle en situation de représentation sociale. Ce qui laisse deviner l'image d'une auteure sobre.

Cette sobriété s'accorde aussi avec la gravité de son positionnement en tant que conteuse forcée à s'exiler pendant quinze ans et qui, forte de cette expérience, a acquis un double regard:

> J'avais été interdite de séjour pendant presque 15 ans. La première fois que je suis rentrée c'était à l'occasion d'un colloque. J'étais venue en quasi-clandestinité, juste pour une semaine, le temps de ne pas me faire repérer. Madagascar avait changé. Je n'ai pas retrouvé le pays que j'avais

> quitté. Mes souvenirs traumatisants de la dictature d'avant n'étaient plus en phase avec la réalité que je découvrais.[8]

Cette manière d'être, cette sobriété, ce positionnement ne peuvent l'amener à une présentation de soi autocentrée, une telle démarche déforcerait fatalement la crédibilité de son positionnement en tant qu'exilée. Ainsi la démarche de retour qu'elle effectue se fait sous le signe de l'humilité, proche de la posture de sage qui caractérise le conteur[9]. D'où également la posture de l'authenticité, de l'absence de calcul dans le rapport à l'écriture qui a pour thème son rapport au pays natal à travers l'expérience familiale. Cette authenticité se fait à partir d'un approfondissement de soi en tant que femme.

> Ce qui a été extraordinaire, c'est d'avoir réussi moi, femme malgache – et les Malgaches, de surcroît les femmes, ne parlent jamais d'eux – à entrer en moi-même et à parler à partir de ce fond de soi-même. Ce détour-là, ce travail, je n'aurais pas pu le faire si je n'étais pas partie en exil. L'exil nous oblige à savoir qui nous sommes.[10]

Si l'exil clarifie la définition du sujet, il installe aussi dans une forme de décentrement qui décale l'écriture et mène à une sorte de liberté: «Ce qui est très

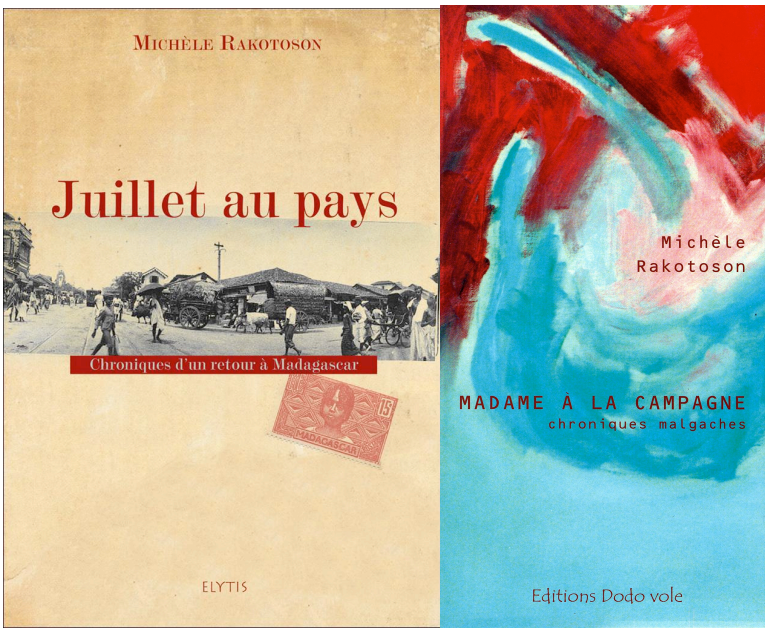
[8] *L'Écriture est devenue ma patrie*, entretien de V. Andriamirado avec M. Rakotoson, 10/06/2011 (http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=10228, consulté le 13 juillet 2016).

[9] W. Benjamin, *Le Conteur. Réflexion sur l'œuvre de Nicolas Leskov*, cit., p. 125.

[10] *L'Écriture est devenue ma patrie*, cit.

dur dans l'exil c'est que l'on est en permanence dans un *No man's land*. On est quelqu'un qui regarde. Et en même temps cela correspond aussi à une forme de liberté»[11].

L'humilité, l'authenticité, la liberté constitue des traits de l'*ethos* de la conteuse visé par Rakotoson et que l'on retrouve ensuite mise en scène dans la présentation des couvertures de ses ouvrages publiés.



Avec la couverture de *Juillet au pays. Chroniques d'un retour à Madagascar*, Rakotoson souligne bien l'authenticité par la prédication [à Madagascar] qui

[11] *Ibidem*.

permet d'authentifier le discours, de même que pour *Chroniques malgaches* sous-titre de *Madame à la campagne*. La photo d'une scène de vie, sans doute de la capitale malgache, appuie le sens du titre et relègue l'auteure à l'arrière-plan, tout comme l'image de la couverture de *Madame à la campagne*, titre plus grand que le nom de l'auteure au demeurant. Ainsi elle semble plus insister sur le récit, ici les deux «chroniques», comme pour installer un rapport de véracité ou de vérisme et garantir ainsi l'authenticité du discours. On comprend dès lors qu'elle ne recherche pas une présentation plus travaillée autour de sa personne dans les réseaux sociaux, par exemple.

Une telle posture n'est pas si éloignée de celle que propose Scholastique Mukasonga. En effet, l'examen de sa présence dans les réseaux sociaux est une manière parmi d'autres de voir comment elle se met en scène en tant que conteuse, notamment sur son site web. Elle ne semble pas devoir faire face aux mêmes inhibitions que celles qui pèseraient sur Rakotoson. Mukasonga investit les nouveaux médias grâce à sa page Facebook et à son site internet.

La page d'accueil de son site insiste davantage sur le travail d'écrivain que sur la personne. Seule la présence d'une photo de Mukasonga au centre supérieur du cadre permet de se faire une idée du visage de l'auteure: une femme souriant légèrement. Dans la rubrique «galerie», on trouve quelques photos de Mukasonga. Cette galerie donne à voir en portrait une femme sérieuse, de noir vêtue (couleur du deuil dans la tradition occidentale et celle du refus de la domination communautaire dans l'histoire du Rwanda)[12]. Dans le prolongement de cette présentation, elle demeure et transmet l'image d'une femme sobre, intellectuelle et humble.

[12] J-P. Kimonyo, *Rwanda, un génocide populaire*, Karthala, Paris 2008, p. 85.

Il s'agit de l'humilité qui incombe à celles et ceux qui souhaitent transmettre, raconter un récit fondé sur l'expérience. Ainsi Mukasonga se voit-elle comme une conteuse.

> Dans mon dernier livre de nouvelles *Ce que murmurent les collines* je suis revenue sur mon rôle de conteuse traditionnelle. Ma mère m'avait préparé à transmettre. Je devais transmettre à mon tour comme conteuse à mes enfants.[13]

La femme humble se présente comme figure de transmission d'un conte, dans la logique de ce que Mukasonga appelle le «devoir de mémoire» qui l'a inspiré notamment pour écrire *Inyenzi*.

> J'ai écrit *Inyenzi ou les cafards* dès que j'ai appris le génocide, le 6 avril 1994. Je l'ai publié douze ans après, en 2006. Je me suis mis à fouiller les souvenirs. C'était un devoir de mémoire. C'est l'équivalent du *Journal d'Anne Frank*, un tombeau de papier. Pendant ce génocide il y a eu des morts sans corps.[14]

Et écrire permettrait de leur apporter une sépulture et de relayer leur souffrance. Ce positionnement aussi inspiré de l'idéologie catholique fonde donc son *ethos* de conteuse et rejoint Benjamin lorsqu'il affirme à propos de la démarche

[13] *L'Écriture est une décharge de la souffrance*. Entretien de J. Le Gros avec Scholastique Mukasonga, 28/03/2014 (http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=12143&texte_recherche=mukasonga, consulté le 13 juillet 2016).

[14] *Ibidem*.

du conteur que son récit est bien lié à la mémoire: «La mémoire fonde la chaîne de la tradition, qui transmet de génération en génération les événements passés»[15]. Le rappel de la réalité passée, notamment génocidaire, comme point de départ de l'écriture consolide la dimension authentique ou vériste que l'on retrouve également chez Rakotoson et inhérente au récit du conteur. Cette dimension vériste n'est pas sans lien avec la question de la légitimité à dire, en l'occurrence, un témoignage. Mukasonga y répond par l'implication en évoquant la mémoire[16].

Les couvertures de ses ouvrages vont elles aussi dans le sens de la sobriété de la représentation artistique.

[15] W. Benjamin, *Le Conteur. Réflexion sur l'œuvre de Nicolas Leskov*, cit., p. 135.

[16] Pour aller plus loin sur cet aspect cfr. V. Azarian, *Scholastique Mukasonga: le «témoignage de l'absent»*, "Revue de littérature comparée", IV, 340, 2011, pp. 423-433.

Les deux portraits de femmes sur les deux couvertures des livres de poche représentent plus une femme en fragilité et en mélancolie qui rejoint la sobriété de la posture même de Mukasonga. Ce qui semble orienter le récit vers le sentiment, en jouant sur l'affect, l'hyper-subjectivité dans l'énonciation du discours littéraire, lui-même inscrit dans un fil discursif plus vaste que la littérature de témoignage.

On le voit, le point commun entre les deux auteures est bien l'*ethos* d'un conteur authentique et humble, ce qui lui permet de déployer son dire dans le contexte littéraire.

L'art de conter au passé et au présent

Les deux auteures s'inscrivent dans le contexte de la littérature francophone et contemporaine qui pose la question de savoir comment caractériser le contemporain. À ce propos, Jean Bessière[17] émet l'hypothèse selon laquelle une partie de la littérature en langue française se situe dans la tradition du nouveau, ce qui l'amène à être fidèle à la pensée de l'histoire et à l'avant-gardisme. De ce point

[17] Cfr. J. Bessière, *Inactualité et originalité de la littérature française contemporaine. 1970-2013*, Honoré Champion, Paris 2014.

de vue, cette littérature ne serait pas liée au présent, elle serait inactuelle. Le paradoxe vient à la fois de son infidélité à la pensée de l'histoire de la littérature car, liée à la société sans sens temporel et historique, elle tenterait tout de même de répondre du présent par ce biais détourné. Autrement dit, en étant fidèle au passé, elle évite de parler du présent, mais en ne parlant pas du présent, elle s'y réfère sans en parler: c'est là le paradoxe sur lequel insiste Bessière.

La littérature qui n'est pas liée à la tradition du nouveau reconstruit une vision qui est centrée sur un discours poétique; toutefois elle n'est pas incompatible avec un point de vue historique, dans la mesure où elle est indéterminée et se constitue de multiples discours en son sein. Ainsi pour dire le contemporain, on comprend que Scholastique Mukasonga et Michèle Rakotoson recourent au passé, en dessinant une figure du conteur fondée sur un *ethos* discursif particulier. Ce qui est aussi le cas de Michèle Rakotoson qui tente de dire le contemporain par le truchement de l'expérience du sujet, d'où la résurgence de la thématique vériste dans sa production, parallèlement à sa propre posture fondée sur l'authenticité à dire Madagascar.

La posture vériste

L'entrée de Michèle Rakotoson dans l'arène littéraire a été marquée par des dispositions encore imprégnées par l'éducation bourgeoise merina – habitants des Hauts Plateaux de Madagascar – et protestante de surcroît. À partir de cet ancrage social, on peut aussi comprendre *Dadabe et autres nouvelles* et *Elle au printemps*; ces œuvres se caractérisaient par une écriture prude tandis que l'œuvre suivante, *Le Bain des reliques*, se démarque déjà par une certaine violence langagière au travers de la manipulation des registres. Avec son troisième roman *Lalana* publié en 2002, Michèle Rakotoson abandonne l'écriture imitative, conformiste et bienséante et livre un texte fragmenté, dénonciateur et surtout levant le tabou, en mettant en scène l'homosexualité et le sida. Le sujet se rebelle; il est enragé, ne contrôle plus son discours usant des expressions grossières, alternant frustrations et colères[18].

[18] «Il se voit avec sa morale chevillée au corps, son bras accroché au volant de cette voiture qui roule vers la mer. Pourquoi la mer… Et pourquoi pas la mer? Et maintenant, il est en train de croire ferme que des ombres les accompagnent! Des cons, oui de foutus cons, c'est tout ce qu'ils sont. «Tary dondrom-pory!» Imbéciles, enfoirés d'imbéciles. Il faut vraiment être givré pour faire ça. Et ils sont givrés tous les deux, Rivo et lui, fous à lier, déments, avec leurs vies idiotes, leurs rêves idiots et tous leurs interdits. Fous à en crever, fous et malades». M. Rakotoson, *Lalana*, cit, p. 186.

Dans ses derniers écrits, *Juillet au pays*, *Chroniques d'un retour à Madagascar* et *Madame à la campagne, Chroniques malgaches*, Michèle Rakotoson s'ouvre aussi à d'autres genres littéraires. On y assiste également à une phase de maturation littéraire de l'auteure malgache qui décide désormais de s'adresser directement aux lecteurs. La narratrice d*'Elle au printemps* revient au pays et révèle l'île natale non plus à travers un narrateur fictionnel mais sous les yeux cette fois-ci d'une chroniqueuse: «Il aurait peut-être été plus facile d'écrire une fiction, de laisser la part d'imaginaire, car cet exercice-ci est plus pénible: dire la vérité, la réalité. Avec quels mots la dire? Avec quel rythme? Quel accent pour ne pas la déformer?»[19]. La narratrice choisira donc de raconter son retour au pays pour rendre sensible cette vérité. Cet *ethos* du conteur-narrateur se sert de l'expérience vécue du présent pour traduire encore une fois la vérité, le rapport au monde social de Madagascar. L'auteure négocie ainsi un nouveau contrat de lecture. À la question de savoir «En quoi le retour aux pays nous intéresse-t-il?»[20],

[19] M. Rakotoson, *Juillet au pays*, cit., p. 142.

[20] «En quoi cela nous intéresse-t-il?». C'est la question à laquelle doit répondre par avance un auteur d'un texte autobiographique qui se trouve en situation de double transgression en imposant sa parole d'une part et en parlant de soi de l'autre contraignant ainsi le lecteur à s'intéresser à lui.

l'auteure se justifie par la nécessité de dire la vérité, toujours cette vérité désolante de l'île natale. Sauf que cette fois-ci, c'est à travers son expérience vécue que cette vérité se révèle. L'auteure sera le garant de l'authenticité de celle-ci. Pour ce faire, elle change de registre en délaissant la violence consubstantielle de ses derniers romans. La frustration du sujet conteur se lit dès lors avec un ton beaucoup plus apaisé et se réalise à travers – encore une fois – la réminiscence d'une enfance heureuse à la campagne jubilée dès le premier texte, *Dadabe*: «Où est passé mon paysage d'enfance, ou est-ce moi qui l'ai sublimé? Fut-il toujours aussi pauvre, mais vécu comme une fête par quelqu'un qui n'avait pas d'autres références?»[21]. Ce détour par le passé est l'occasion chez Michèle Rakotoson de s'adonner à une comparaison entre le passé et le présent, caractéristique des deux parts de la littérature française. Le récit est empreint de nostalgie du passé, de ce passé heureux et valeureux. Cependant, plutôt que de traduire ce que Paul Gilroy appelle

---

Cfr. D. Maingueneau, *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*, Armand Colin, Paris 2012, p. 325.

[21] M. Rakotoson, *Juillet au pays*, cit., p. 201.

la «mélancolie postcoloniale»[22] mettant en concurrence directe le passé – colonial – avec le présent décadent des années d'indépendance, la chroniqueuse met cette comparaison sur le compte de l'exil lui suggérant d'autres modèles. Madagascar a donc toujours été aussi en difficulté? Là n'est plus la question, le sujet longtemps exilé revient au moment du soulèvement populaire afin de restituer ce passé resté dans la demeure familiale. Or ce passé est désormais, annihilé, spolié, «violé» par les nouveaux occupants du lieu:

> Les ruptures dans les strates de l'histoire se vivent toujours de manière dramatique, Pour moi, celle-ci fait mal, très mal. D'où me vient cette douleur, cette impression de viol? Pour pouvoir s'installer dans la maison dont ils rêvent enfants, ils se sont dépêchés de gommer toute trace d'intimité ultérieure. Ils les ont mis au garage. Le fait est classique.[23]

Le sujet est dépouillé de son passé incarné par ce cahier qui fut tenu par le grand-père et dans lequel il accouchait-annotait les événements familiaux en vue de les transmettre aux générations futures, rôle qui incombe désormais à la petite-fille de troisième âge. Ce document relierait donc celle-ci à son pays d'origine

[22] Le désastre politique contemporain s'accompagne d'après l'auteur de *The Black Atlantic* d'une certaine nostalgie de la colonisation qui devient plus tolérable que les années des indépendances et d'autoritarisme. Cfr. P. Gilroy, *Postcolonial Melancholia*, Columbia University Press, New York 2005.

[23] M. Rakotoson, *Juillet au pays*, cit., p. 194.

longtemps délaissé et matérialiserait ce retour au pays effectué au mois de juillet, période où l'on retourne les morts[24]:

> Un étau me serre ma poitrine, je réalise qu'inconsciemment je suis venue pour ça, récupérer des documents qui me relieront à mon pays dans ce lointain où je vis maintenant. Je repartirai sans rien, juste des images dans ma mémoire, des images rafraîchies. Mais je ne veux pas de cela, il me faut de la matière concrète à emporter là-bas. Pour ne plus être exclue, exilée.[25]

La narratrice se met alors à rassembler les bribes de ce passé éparpillées dans le garage où on l'a relégué, afin de reconstituer ce passé longtemps délaissé au profit de l'exil, se le réapproprier pour la transmission aux générations futures:

> Je commence à fouiller et me vient une image lue dans un livre, le portrait de cette femme, qui va de fosse en fosse commune, pour recomposer les squelettes des victimes, leur donner un nom, comprendre comment ils sont morts, permettre aux survivants de combler le vide, de ne plus se retrouver devant des questions sans réponse, la pire des questions: où est-il, comment est-il mort? Cette femme est allée en Albanie, à Srebrenica, au Rwanda et a œuvré pour que les morts aient une sépulture décente? De génocide en génocide, elle remonte une histoire pour permettre aux survivants d'avoir un deuil correct. Toutes proportions gardées, ce deuil, il me faut le faire aussi, savoir ce qui s'est passé en mon absence, combler mes propres questions? Il faut que le deuil et l'exil s'arrêtent. Il faut que mes propres enfants et ceux de toute la famille héritent d'images du passé, de grilles de compréhension, qui soient plus proches de la réalité et non d'images imposées par d'autres par l'ignorance? C'est la seule

[24] Cérémonie traditionnelle pratiquée dans certaines régions de Madagascar en l'occurrence dans les Hauts Plateaux au cours de laquelle les descendants du défunt lui recouvrent de nouveau linceul lui permettant ensuite d'accéder au rang des ancêtres.

[25] *Ibidem*, p. 195.

> condition pour que l'histoire à venir ne soit plus la répétition des horreurs passées.[26]

La narratrice s'attribue ainsi un «devoir de mémoire» individuel, familial certes, mais qui est transposée à l'échelle nationale, mondiale, moins pour une simple reconstitution que pour prévenir les immondices à venir d'envergure du génocide, ce que Patrice Nganang désigne sous le terme d'«écriture préemptive», celle qui «saura établir des parallélismes nécessaires et questionner les racines de notre présent pour en tirer la naissance silencieuse du Pire»[27]. Rakotoson exploite l'imaginaire hautement valorisé par l'écriture préemptive défendue par l'écrivain camerounais en s'appuyant sur sa propre expérience vécue. Elle la met en récit par le biais de sentiments de désolation, de tristesse dont elle tentera de s'affranchir dans le dernier texte, écrit au jour le jour.

Madame à la campagne rassemble en effet des chroniques publiées séparément dans deux quotidiens malgaches, l'*Express* et l'*Hebdo*. Contrairement aux chroniques de retour au pays, Michèle Rakotoson y compose un récit détaché,

[26] *Ibidem*.

[27] P. Ngnang, *Manifeste d'une littérature africaine: Pour une écriture préemptive*, Homnisphères, Paris 2007, p. 295.

qui prend la forme d'une bucolique presque irrévérencieuse. L'écriture est à cet effet très oralisée avec des interpellations directes, des interjections, des tournures à l'oral loin du style soigné des premières chroniques. L'auteure malgache prend soin cependant de présenter ses excuses dès la première page, comme le veut la tradition:

> Mais d'abord, en bonne Malgache, et pour ne pas accumuler les bourdes, il faut que je vous présente mes excuses, à vous, respectable public qui daignez prendre un peu de votre si estimable temps pour lire mes élucubrations de poule qui se mêle de chanter à la place de coq. En effet, dans notre digne société, nos ancêtres si sages ont légitimé des hommes qui, par le poids de leur expérience, de leur sagesse et de leur place dans la société peuvent parler à la place de tout le monde. Dans la société traditionnelle donc, il était légitime qu'un vieux blanchi sous le harnais, parle pour tout le monde … même pour dire des co… Et la femme, elle peut causer si elle accède au rang de ray aman-dreny, le père et mère donc d'ancêtre, bref de vieille.[28]

Le sujet établit dès le départ un rapport direct avec ses lecteurs les situant dans une sphère orale habituelle. Il leur propose une situation d'énonciation avec une interpellation directe du «je» vers le «vous» soulignant la spontanéité de l'écriture. Par ailleurs, ce même sujet se fond dans la société malgache depuis son véritable retour et accède alors au rang des sages. Sauf que le sujet est une femme qui décide de parler en sa qualité de sage dans une société fortement patriarcale et les excuses

[28] M. Rakotoson, *Madame à la campagne*, Dodo Vole, Saint-Denis 2015, p. 9.

liminaires avant la prise de parole s'imposent. Cette prise de parole, on l'aura compris, entend mettre en scène la vie sociale au quotidien de l'exilée définitivement de retour au pays.

Dire la vérité sur le monde social en s'appuyant sur un vécu, à quoi s'ajoute une certaine mélancolie dans le premier texte, mais plutôt un certain détachement dans le deuxième, conduit Rakotoson à construire sa légitimité en tant que conteuse. Mukasonga, ne se situant pas explicitement dans la mélancolie de *Juillet au pays* de Rakotoson, lui préfère une approche quelque peu pragmatique du récit du quotidien qui prévaut dans *Madame à la campagne*.

Dans *La Femme aux pieds nus* de Scholastique Mukasonga, le travail domestique caractérise la femme et rythme son quotidien. La narratrice parle alors de «journée d'une femme»:

> Souvent ma mère s'arrêtait au milieu d'une de ces innombrables tâches qui s'enchaînent tout au long de la journée d'une femme (balayer la cour, écosser, trier les haricots, sarcler le sorgho, retourner la terre, déterrer les patates douces, éplucher les bananes avant la cuisson…) […].[29]

Ces tâches de femme renvoient au quotidien le plus immédiat et donnent à voir une sorte de vérité sur le récit d'une vie passée. De plus, la mère se préparait

[29] S. Mukasonga, *La Femme aux pieds nus*, Gallimard, Paris 2008, p. 11.

«comme si c'était la dernière fois qu'elle nous voyait, toutes les trois, autour d'elle»[30]. Elle se prépare comme si elle allait partir pour un long voyage, une référence implicite et détournée du film de Roberto Benigni, *La Vita è bella* (1997) qui relate l'histoire d'un père qui va être déporté avec son enfant pendant la seconde guerre mondiale. Pour masquer la situation à son fils, il va lui faire croire qu'ils sont dans un jeu. Or la narratrice de Mukasonga n'adopte pas ce point de vue ludique parce que la mère dit clairement à ses filles qu'elle peut disparaitre à tout moment et elles-mêmes le savent et se fixent pour tâches de veiller constamment sur leur mère:

> Quand nous allions chercher de l'eau ou du bois, nous disions à celle qui restait à la maison: «Surtout, veille bien sur maman». Et nous n'avions au retour le cœur tranquille qu'en la voyant, sous le grand manioc, en train d'écosser les haricots.[31]

À travers ces mots, la narratrice retisse d'une certaine manière la mémoire du passé par le souvenir de la vie quotidienne de sa mère, systématiquement à la tâche et sans cesse en danger. Des souvenirs qui permettent d'établir un rapport de

[30] *Ibidem*.

[31] *Ibidem*, pp. 12-13.

proximité plus grand, par leur dimension intimiste, avec le récit dans sa globalité et qui par ce biais adopte une dimension vériste.

Du reste, on se trouve dans une temporalité qui, par l'intermédiaire du pouvoir de persuasion, se confond avec un mouvement collectif qui est un collectif de souffrance et qui partage la même axiologie; dans son écriture, c'est une manière de rendre hommage à sa mère, de recouvrir son corps mort, notamment lorsque la conteuse utilise les verbes [re-tisser] et évoque le rapport à la langue française. Elle fait ainsi référence au texte, notamment quand elle écrit cette adresse à sa mère Stefania:

> 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.[32]

Cet extrait révèle aussi que le rapport à la temporalité est en lien avec une forme de souffrance du souvenir, ce qui rend l'authenticité patente.

De plus, l'affectivité du lien maternel se traduit par le fait de nommer ses enfants par leurs prénoms directement en Kinyarwanda; il ne s'agit pas non plus de

[32] *Ibidem*, p. 13.

noms catholiques qui, en plus, sont mis entre guillemets. On reste dans le discours rapporté directement de la mère, tel qu'elle s'en souvient. Cet *ethos* discursif construit un rapport ambivalent à la fiction parce qu'il y mêle des éléments du monde réel, créant alors un effet de réel, aussi visible chez Rakotoson. On ne peut savoir si les paroles rapportées de sa mère étaient bien fidèles à ce que rapporte sa fille: les seuls faits tangibles sont la souffrance et la mort de la mère de l'auteure qui puise dans cette réalité pour construire Mukasonga, la narratrice de *La Femme aux pieds nus*. Comme si la fiction permettait de retrouver le vrai, comme le veut la logique du conte[33].

On constate de surcroît qu'au niveau de l'*ethos* discursif, elle mobilise les paramètres de l'affectivité: l'*ethos* visé est celui de la mélancolie, de la tristesse qui est à la fois collective et individuelle; il est incorporé parce qu'il fait corps avec une communauté de souffrance. En l'occurrence, il ne s'agit point de la mélancolie évoquée par Rakotoson, mais plus prosaïquement d'un effet de deuil. Elle insiste encore sur l'espace Nyamata, espace de ghetto, tout comme le lycée dans *Notre-Dame-du-Nil*. En plus, cette énonciation à la première personne la positionne dans

[33] W. Benjamin, *Le Conteur. Réflexion sur l'œuvre de Nicolas Leskov*, cit., p. 120.

le présent pour narrer le passé: ainsi, le rapport au temps permet un rapprochement avec la notion de littérature contemporaine au sein de laquelle se déploie l'*ethos* du conteur.

*L'*ethos *de la sagesse*

Dans *Madame à la campagne*, le sujet parlant fait face directement aux réalités sociales malgaches; la misère est si omniprésente qu'elle n'attise plus de frustration ni de colère encore moins de nostalgie d'un passé heureux:

> On s'habitue à tout; aux pénuries, aux discours démagos, au poker menteur, aux politiques qui se renient, aux plaques d'égout qu'on vole, à ne plus sortir la nuit, aux spectacles des enfants des rues, au voleur à la tire qu'on tue à bout portant[34].

La chroniqueuse a choisi un récit presque épique jonché de ses exploits de femme seule et âgée qui décide de revenir vivre dans une campagne appauvrie. Elle s'efforce d'y mener une vie paisible, malgré l'omniprésence des misères qu'elle n'a cessé de décrier tout au long de sa carrière littéraire. Mais le lecteur averti de Michèle Rakotoson ne peut se contenter de ce récit paisible qui frise l'indifférence. Le «pacte» de lecture dont parle Philippe Lejeune suggère d'autres interprétations.

[34] M. Rakotoson, *Madame à la campagne*, cit., p. 83.

Le nom de l'auteur en effet crée un autre contrat de lecture, une autre perception du texte qui invite à se poser d'autres questions. L'attitude détachée face aux problèmes sociopolitiques de Madagascar dans *Madame à la campagne* – sans doute un écho ironique au magazine de mode féminin Madame Figaro – voile, nous semble-t-il, cette mélancolie du sujet, confronté à la misère au quotidien. Ce faisant, le sujet tente de se protéger; plutôt que de se laisser sombrer par l'immuable, il décide de s'en détourner: «Tout cela n'est pas bien grave, ce livre ne sera pas un guide touristique mais à défaut de pleurer; pourquoi ne pas rire? […] À ceux qui auraient envie de se vexer, je répondrais "Réalités, réalités, ce n'est pas moi qui invente, mais le vécu s'impose"»[35], déclare l'auteure à la fin de ses chroniques.

Mais ce détour s'accompagne d'un autre projet social; le sujet n'est plus frustré, il n'est plus enragé, mais reste envahi par un sentiment de désolation, de tristesse. Ayant conscience d'avoir trop dit, de s'être trop insurgé dans ses précédentes œuvres, le sujet estime qu'il est temps de passer à autre chose. La sagesse malgache promeut le silence; «le silence est l'or» dit le dicton. Michèle

[35] *Ibidem*, p. 84.

Rakotoson assume son nouveau statut de sage dans la société traditionnelle et s'efforce d'agir en conséquence. En s'adressant directement à son lectorat, telle le conteur face à son auditoire, la chroniqueuse entend prodiguer des leçons de vie, formulées sous forme de sous-titre pour chaque fragment tels que *De l'art de supporter la campagne*, *Mais pour cela il faut garder ses distances*, *Et il faut cultiver l'art de survivre dans toutes circonstances*... Elle livre aux lecteurs des anecdotes au bout desquels elle sort toujours triomphante en appliquant justement ces leçons de vie. À l'instar de ses héros fictionnels, Michèle Rakotoson entend être le modèle à suivre, le sage qui prodigue des conseils, des leçons de morale à ses lecteurs. Le sujet mélancolique dans le récit précédent s'est résigné au sort de Madagascar. Il cesse donc de vitupérer contre les dirigeants; il célèbre plutôt l'ingéniosité des petits Malgaches comme celle de la garagiste qui se débat pour envoyer sa progéniture à l'école privée ou celle du marchand ambulant qui a réussi à lui vendre un morceau de savon à la place d'un téléphone. Il insiste surtout sur la solidarité d'une communauté que l'individualisme contemporain ne parvient pas encore à émousser. Cet *ethos* de la conteuse est rendu possible grâce au choix de cet autre genre, les chroniques, qui par leur aspect vériste authentifie cette

transmission de la mémoire et de la sagesse dans *Juillet au pays* et dans *Madame à la campagne*, transmission que l'on retrouve également chez l'auteure rwandaise.

Notre Dame du Nil permet de montrer qu'à partir de l'histoire d'un lieu, espace, on peut dégager une mémoire qui reconstruit le sujet et l'installe dans la sagesse grâce à la figure de la femme. En effet, le titre peut signifier soit la personnification du Nil, soit le début d'une prière (et si la narratrice priait, ce serait sans doute pour retrouver la paix) puisque Notre-Dame est à la fois une cathédrale et la féminisation de la prière du *Notre père*. Il peut aussi s'agir d'un interdiscours avec le roman de Victor Hugo, *Notre Dame de Paris* (1831), dont l'un des thèmes est aussi la fatalité et le rapport à l'histoire aussi interrogée par Mukasonga, comme on l'a déjà souligné.

L'analyse de l'incipit manifeste la présence de la subjectivité de la narratrice, dans la proposition-énoncé, car il s'agit bien d'un point de vue personnel qui est affirmé à travers la description du lycée.

> Il a fière allure le lycée Notre-Dame-du-Nil. Depuis la capitale, la piste qui y mène se faufile interminablement dans le labyrinthe des vallées et des collines, et puis, pour finir, quand on s'y attend le moins, elle escalade en quelques lacets l'Ikibira (les montagnes que les livres de

> géographie nomment, faute de mieux, la chaîne Congo-Nil) et c'est alors que l'on découvre le grand bâtiment du lycée […].[36]

La narratrice porte un jugement de valeur à travers le caractérisant «fière» dans le syntagme nominal «fière allure»; et il y a d'ailleurs une personnification du Nil, la mise en place d'un espace qu'on aperçoit grâce à la subjectivité («Depuis la capitale») apposé au reste de la proposition informe sur le lieu complété par les autres éléments spatiaux: «vallées», «collines», «l'Ikibira», etc. Ces éléments sont suivis par une construction phrastique qui privilégie d'abord des phrases complexes dans la mesure où elle a une visée descriptive. La marque de la subjectivité s'exprime par la présence de l'omnipersonnel «on», renvoyant à une subjectivité collective et modifiant la perspective ou le regard de l'énonciation toujours dans la description du lycée:

> Un peu à l'écart, il y a des petites maisons sans étages qu'on appelle, comme on veut, villas ou bungalows, c'est là que logent les professeurs coopérants. Il y a aussi une maison plus grande que les autres, celle-là on l'appelle toujours le Bungalow, elle est réservée aux hôtes de marque […].[37]

[36] S. Mukasonga, *Notre-Dame du Nil*, Gallimard, coll. Folio, Paris 2012, p. 23.

[37] *Ibidem*, p. 28.

L'histoire de la construction a une certaine valeur car le Lycée est porteur de mémoire et est donc utile comme le souligne Benjamin au sujet du récit du conteur. Les hommes sont passifs et les femmes actives, elles sont donc courageuses, à plusieurs titres: dans la tradition elle est courageuse de par son vécu douloureux, d'où le contraste entre la femme qui travaille et l'homme oisif:

> Pour n'en rien manquer, les hommes toujours oisifs délaissaient les cruches de bière du cabaret, les femmes quittaient plus tôt leur champ de petits pois et d'éleusine, au battement de tambour qui annonçait la fin de la classe […].[38]

Les femmes courageuses représentent la continuité du changement. Et le lycée est aussi porteur de leur histoire. Une histoire avec une première souffrance: la décomposition du paysage et de la tradition dont les gardiennes seraient les femmes, mais aussi des signes de la violence symbolique perpétrée par une partie de la population sur une autre. Ce discours de violence est très bien porté par un homme, le père Herménégilde, qui se dit inspirateur du Manifeste des Bahutu de 1957 et aussi «il appelait toutes ces belles jeunes filles pleines de promesses […] à

[38] *Ibidem*, pp. 23-24.

se souvenir toujours de la race à laquelle elles appartenaient, race qui était la race majoritaire et seule autochtone et…»[39].

La reprise de ce discours du père Herménégilde montre qu'à travers l'évocation du lycée qui est un élément concret, plusieurs discours s'y confrontent et appuient la violence symbolique exercée contre l'énonciatrice. Sa narration jusque dans les moindres détails est une manière de créer une proximité avec un événement pourtant fictionnel mais qui s'inscrit dans le quotidien et joue ainsi sur l'affect. L'effet de loupe crée paradoxalement la distance nécessaire car il s'agit avant tout d'un conte vu par le prisme subjectif d'une conteuse sage et bien au fait du passé. De plus, la narratrice conte des souvenirs liés à une énonciation souvent à la première personne. Et de ce point de vue, elle rejoint l'injonction de Proust selon laquelle pour évoquer une chose, une sensation, il faut une combinaison d'éléments subjectifs. L'évocation doit être fondée sur la sensation et non sur l'intelligence. Non seulement elle a souffert, durant son enfance, dans sa famille, à travers sa mère, mais ce sont également des lieux qui l'ont fait souffrir. L'évocation de ces lieux du passé est aussi une manière paradoxale de nier le présent, tout en

[39] *Ibidem*, pp. 42-43.

continuant de s'y référer. C'est ainsi que la distanciation s'opère et permet d'adopter la posture d'une conteuse sage, posture inhérente à la figure du conteur benjaminien.

La posture de l'écrivain exilé sous laquelle se définissent Michèle Rakotoson et Scholastique Mukasonga accompagne leur projet littéraire respectif. La sobriété délibérée des deux auteures matérialise le deuil incarné par le pays d'origine: deuil d'un temps de l'histoire au Rwanda pour Mukasonga, deuil d'un passé magnifié pour Rakotoson. Ayant acquis une certaine maturité littéraire, les auteures issues de la diaspora se servent de leur expérience vécue – malheureuse – afin de réifier un *ethos* de la conteuse s'attribuant un rôle essentiel dans le monde social, celui de transmettre la mémoire et la sagesse à la génération future. Cette transmission marquée par un fort caractère oral s'inspire donc de l'expérience vécue et se réalise au travers de l'imaginaire, ce qui garantit l'espace de liberté des écrivains, leur offrant une certaine marge de manœuvre pour conter leur monde, leur vision et leur aspiration. De ce point de vue, elles rejoignent aussi la figure du conteur benjaminien.

BIBLIOGRAPHIE

Azarian V. (2011), *Scholastique Mukasonga: le «témoignage de l'absent*», "Revue de littérature comparée", IV, 340, 2011, pp. 423-433.

Benjamin W. (2000), *Œuvres III*, Paris, Gallimard.

Bessière J. (2014), *Inactualité et originalité de la littérature française contemporaine. 1970-2013*, Paris, Honoré Champion.

Gilroy P. (2005), *Postcolonial Melancholia*, New York, Colombia University Press.

Kimonyo J.-P. (2008), *Rwanda, un génocide populaire*, Paris, Karthala.

Maingueneau D. (2011), *Linguistique, littérature, discours littéraire*, "Le Français aujourd'hui", IV, 175, pp. 75-82.

Maingueneau D. (2012), *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Armand Colin.

Maingueneau D. (2013), *L'*ethos*: un articulateur*, "COnTEXTES", XIII (http://contextes.revues.org/5772). Amossy R. (2010), *La Présentation de soi.* Ethos *et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France.

Mukasonga S. (2006), *Inyenzi ou les Cafards*, Paris, Gallimard.

Mukasonga S. (2008)*, La Femme aux pieds nus*, Paris, Gallimard.

Mukasonga S. (2008), *La Femme aux pieds nus*, Paris, Gallimard.

Mukasonga S. (2010), *L'Iguifou*, Paris, Gallimard.

Mukasonga S. (2012), *Notre-Dame du Nil*, Paris, Gallimard.

Mukasonga S. (2012), *Notre-Dame du Nil*, Paris, Gallimard.

Mukasonga S. (2014), *Ce que murmurent les collines*, Paris, Gallimard.

Mukasonga S. (2014), *L'Écriture est une décharge de la souffrance*. Entretien de J. Le Gros (http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=12143&texte_recherche=mukasonga).

Mukasonga S. (2016), *Cœur tambour*, Paris, Gallimard.

Ngnang P. (2007), *Manifeste d'une littérature africaine: Pour une écriture préemptive*, Paris, Homnisphères.

Rakotoson M. (1984), *Dadabé*, Paris, Karthala.

Rakotoson M. (1988), *Le Bain des reliques*, Paris, Karthala.

Rakotoson M. (1996), *Elle, au printemps*, Saint-Maur, Sépia.

Rakotoson M. (1998), *Henoÿ - Fragments en écorce*, Bruxelles, Éditions Luce Wilquin.

Rakotoson M. (2002), *Lalana*, Paris, L'Aube.

Rakotoson M. (2007), *Juillet au pays*, Bordeaux, Elytis.

Rakotoson M. (2011), *L'Écriture est devenue ma patrie*, entretien de V. Andriamirado, 10/06/2011 (http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=10228).

Rakotoson M. (2011), *Passeport pour Antananarivo, Tana la belle*, Bordeaux, Elytis.

Rakotoson M. (2015), *Madame à la campagne*, Saint-Denis, Dodo Vole.

Weber M. (2001), *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Flammarion.